



National Library  
of Canada

Bibliothèque nationale  
du Canada

Canadian Theses Service

Services des thèses canadiennes

Ottawa, Canada  
K1A 0N4

## CANADIAN THESES

## THÈSES CANADIENNES

### NOTICE

The quality of this microfiche is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Previously copyrighted materials (journal articles, published tests, etc.) are not filmed.

Reproduction in full or in part of this film is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30.

### AVIS

La qualité de cette microfiche dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

Les documents qui font déjà l'objet d'un droit d'auteur (articles de revue, examens publiés, etc.) ne sont pas microfilmés.

La reproduction, même partielle, de ce microfilm est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30.

**THIS DISSERTATION  
HAS BEEN MICROFILMED  
EXACTLY AS RECEIVED**

**LA THÈSE A ÉTÉ  
MICROFILMÉE TELLE QUE  
NOUS L'AVONS REÇUE**

**LA SYMBOLIQUE DES ANIMAUX DANS LES  
CONTES ONTARIOIS**

par

Imeyen A. Noah

Département des lettres françaises

Faculté des arts

Thèse présentée à l'École des études supérieures  
et de la recherche de l'Université d'Ottawa  
en vue de l'obtention du Doctorat, Ph. D.,  
en lettres françaises.

© Imeyen Noah, OTTAWA, Canada, 1985

Permission has been granted to the National Library of Canada to microfilm this thesis and to lend or sell copies of the film.

The author (copyright owner) has reserved other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her written permission.

L'autorisation a été accordée à la Bibliothèque nationale du Canada de microfilmer cette thèse et de prêter ou de vendre des exemplaires du film.

L'auteur (titulaire du droit d'auteur) se réserve les autres droits de publication; ni la thèse ni de longs extraits de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation écrite.

ISBN 0-315-36519-6

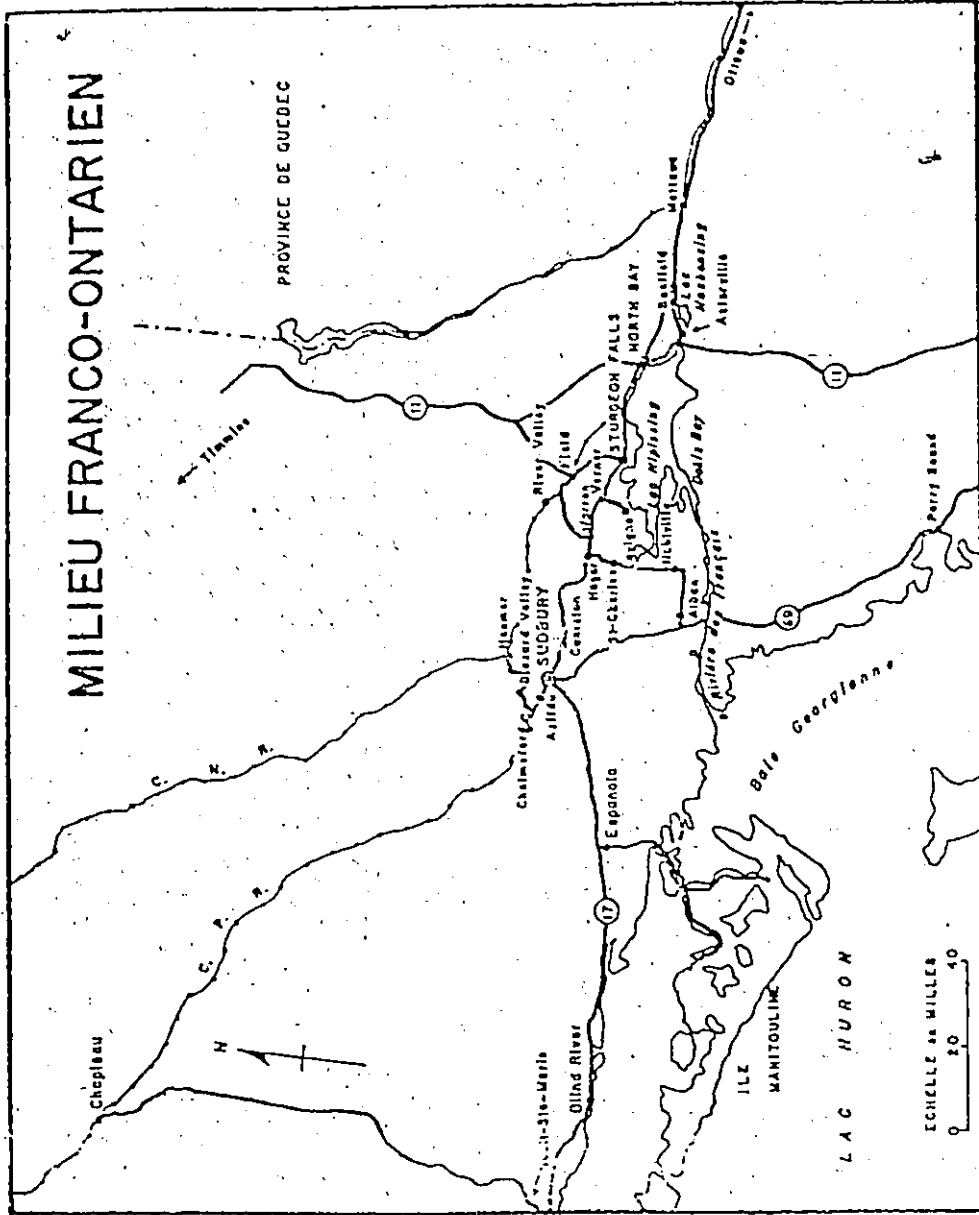
2



UNIVERSITÉ D'OTTAWA  
UNIVERSITY OF OTTAWA

## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Madame Yolande Grisé, d'abord de m'avoir fait connaître et apprécier les contes de la tradition orale de l'Ontario français. Ensuite, je voudrais lui exprimer ma vive gratitude pour avoir également assuré la direction de cette thèse et m'avoir fait profiter de ses conseils judicieux ainsi que de ses remarques éclairantes. Je veux aussi dire ma reconnaissance à Madame Marie-Laure Girou-Swidorski dont le sens critique et l'encouragement constant m'ont été précieux dans mes recherches.



RÉGION DU NOUVEL-ONTARIO

Source: Germain Lemieux, Les Vieux m'ont conté, T. 1, Montréal/Paris, Bellarmin/Maisonnette et Larose, 1973, p.9.

## AVANT-PROPOS

"La symbolique des animaux dans les contes ontariois" constitue, à notre connaissance, la première étude approfondie entreprise sur les contes populaires de l'Ontario français. De nos jours où les contes ne sont plus considérés comme l'apanage des enfants et des grand-mères, on assiste, partout dans le monde, à un renouveau d'intérêt pour ces récits traditionnels qui, tenant à la seule mémoire vulnérable et éphémère des êtres humains, connaissent pourtant une étonnante survie dans le temps et dans l'espace. Aussi les littéraires, les anthropologues, les historiens de la religion, les linguistes, les ethnologues et les psychanalystes se penchent-ils de plus en plus sur ces "textes" oraux que fournit la culture de tous les peuples. On peut donc s'étonner que les contes populaires de l'Ontario français, malgré leur richesse, leur variété et leur ancienneté, aient été si peu étudiés.

Il importe de signaler, en passant, ce que nous entendons par "contes" et par "ontariois". Nous employons le terme "contes" pour nous référer aux vieux récits folkloriques, transmis oralement de génération en génération, caractérisés par la présence plus ou moins marquée du merveilleux et définis, dans leur forme, par la structure des rites initiatiques anciens. Perçues ainsi, ces histoires débordent l'une ou l'autre des catégorisations fragiles - "contes merveilleux"

leux", "contes réalistes", "contes religieux", "contes facétieux" etc.- où Simonsen, dans Le Conte populaire français, s'efforce d'enfermer "différents types de contes populaires"<sup>1</sup>. Quant à l'adjectif "ontarois", il signifie: qui est relatif ou appartient à l'Ontario français.

On se rappelle que, même pour la cueillette des récits, il a fallu une sorte de hasard pour mettre en branle l'enregistrement et la documentation des contes ontarois. Précieuse et abondante, cette moisson longtemps ignorée de tous, par la voie qu'elle a adoptée pour se révéler, se présente comme un phénomène paradoxal. À cet égard, deux époques se laissent distinguer: d'abord, celle qu'en 1914, inaugure l'interrogation du Dr. Franz Boaz, de Columbia University, New York, qui voulait savoir si les Canadiens français avaient conservé leurs traditions orales - leurs anciennes chansons, leurs croyances populaires, leurs légendes et leurs contes. Selon l'aveu de Marius Barbeau, ethnologue affecté, à partir de 1911, au Musée national à Ottawa, et qui rapporte cette rencontre: "Il n'était pas facile, à brûle-pourpoint, de répondre à cette question"<sup>2</sup>. Aussi, les contes canadiens-français, et en

- 
1. Michèle Simonsen, Le Conte populaire français, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, Coll. "Que sais-je?", p. 11-13.
  2. Marius Barbeau, "Contes populaires canadiens" dans The Journal of American Folk-Lore, vol. 29, no 106, 1916, p. 1.

particulier les contes ontariois, n'avaient-ils alors, pour toute présence, que celle d'une réalité soupçonnée. Et les "recherches subséquentes"<sup>3</sup> dont parle Marius Barbeau ne s'occupent que de façon accessoire des contes ontariois. Pendant plus de trente ans, de 1914 à 1946, comme nous le montre Luc Lacourcière, l'initiative des pionniers enquêteurs n'a enregistré qu'une soixantaine de contes ontariois<sup>4</sup>.

Par contre, une ère nouvelle va commencer avec l'intervention du Père Germain Lemieux. Depuis 1948, le Père Lemieux se livre à la cueillette de contes et d'autres documents de tradition orale dans une enquête qui embrasse plusieurs régions francophones: l'Acadie, la Gaspésie, le Manitoba, le Québec, le Nouveau-Brunswick, etc. Mais c'est parmi les Francophones de l'Ontario que l'éminent folkloriste a rassemblé la plus grande masse de récits. D'après ses projections, l'ensemble de la récolte devrait comporter plus de trente tomes. D'où l'appréciation enthousiasmée de Luc Lacourcière lorsqu'il écrit:

Voilà qui situe quantitativement et géographiquement l'une des plus importantes collections de contes canadiens, voire nord-américains, qu'il ait été donné à un même folkloriste de rassembler<sup>5</sup>

---

3. loc. cit.

4. Luc Lacourcière, "Préface" dans Germain Lemieux, Les Vieux m'ont conté, T. 1, Montréal/Paris, Bellarmin/Maisonneuve et Larose, 1977, p. 11.

5. loc. cit.

Il faut préciser qu'à ses commencements, la tâche confiée au Père Lemieux s'est faite dans un contexte historique. La cueillette de contes n'y avait aucun statut spécial. Comme nous l'apprend Germain Lemieux lui-même;

C'est en 1948 que la Société historique du Nouvel-Ontario décida de lancer un coup de sonde dans la région francophone de Sudbury-Nipissing, pour y recueillir ce qu'elle pourrait de données historiques dans la mémoire des pionniers<sup>6</sup>

Mais le cadre qui donna naissance à l'enquête se trouva bientôt débordé, car

les quelques souvenirs historiques une fois déballés, il sortit de la mémoire de ces octogénaires des souvenirs d'enfance, des chansons de grand-mère, des légendes du grand-père, les contes d'un vieil oncle<sup>7</sup>

L'envergure de la récolte, l'enthousiasme des informateurs, le rythme de plus en plus exigeant de la cueillette, tout ceci aboutit à des milliers de documents précieux: chansons, légendes, contes, etc.

---

6. Germain Lemieux, "La littérature orale à l'Université de Sudbury", dans Recherche et littérature canadienne-française, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1969, p. 140.

7. loc. cit.

On assiste alors à la manifestation dramatique de ce patrimoine d'un peuple, le folklore ontariois, dans sa richesse et dans son abondance. Survenu presque par hasard, ce phénomène culturel semble avoir surgi de ses propres forces, comme la résurrection, comme toute résurrection. Mais le hasard ne suffit pas pour expliquer l'intérêt et l'effort que porte le Père Lemieux à la récolte des contes ontariois, et l'oeuvre immense qu'il a accomplie dans les recherches folkloriques.

Pour faire ressortir le rôle de Germain Lemieux dans le destin des contes ontariois, nous nous rapportons à l'appréciation de Jean Ethier-Blais lorsqu'il écrit:

Le Père Germain Lemieux est un jésuite; c'est tout dire. Il est savant, dynamique, chercheur passionné. Il a consacré sa vie, et une exquise sensibilité littéraire au folklore français du Canada<sup>8</sup>.

Le Père Lemieux a donc été bien formé pour ce projet. Il n'est pas d'origine ontarioise mais est né en Gaspésie en 1914, date significative car c'est aussi l'époque du célèbre entretien entre Marius Barbeau et l'anthropologue américain, Franz Boaz.

---

8. Jean Ethier-Blais, "H. Beaugrand et G. Lemieux: la légende c'est la vérité", dans Le Devoir, 30 mars 1974, p. 17.

Après ses études classiques, le Père Lemieux se rend à Sudbury, dans le nord de l'Ontario, pour enseigner au Collège du Sacré-Coeur. C'est alors qu'en 1948, La Société Historique du Nouvel-Ontario a chargé Germain Lemieux d'entreprendre "une série<sup>9</sup> d'enquêtes destinées à recueillir le dépôt que la tradition orale avait accumulé dans la mémoire de nos pionniers régionaux"<sup>9</sup>. C'est le début, pour les Ontariens d'une moisson étonnante, dans le domaine de la tradition orale.

En 1956, le Père Lemieux termine une Maîtrise en histoire, qu'il préparait à l'Université Laval. Trois ans plus tard, il se retrouve à Laval où il fait une thèse de doctorat sous la direction de deux grands spécialistes de folklore, Marius Barbeau et Luc Lacourcière. Dans sa thèse, Placide-Eustache, Sources et parallèles du conte-type 938<sup>10</sup>, on découvre une liaison heureuse entre ses préoccupations nouvelles, les contes canadiens, et sa formation antérieure en littérature ancienne.

On a l'impression que le travail de la thèse a été inspiré par la volonté de vérifier les constatations sur les rapports entre la

---

9. Germain Lemieux, Chanteurs Franco-Ontariens et leurs chansons, Sudbury, La Société Historique du Nouvel-Ontario, Coll. "Documents Historiques" nos 44-45, 1963-1964, p. 10.

10. Germain Lemieux, Placide-Eustache: Sources et parallèles du conte-type 938, Québec, Les Presses de l'Université de Laval, 1970, viii, 214 p.

tradition ancienne et les contes ontariois. Dans l'Avant-Propos de Placide-Eustache, Lemieux écrit:

Dans le cas de Placide-Eustache, nous pourrions nous rendre compte, à la lumière de récits écrits, jusqu'à quel point les conteurs canadiens ont maintenu certains épisodes d'une très lointaine antiquité<sup>11</sup>

Déjà, en 1958, dans l'une des publications de La Société Historique du Nouvel-Ontario, Germain Lemieux relève, pour ses lecteurs, l'affinité retenue dans les contes populaires ontariois avec les sources lointaines. La Belle Perdrix Verte se rattache à une tradition ancienne, non seulement européenne mais orientale; on retrouve dans Barbaro-Les-Grandes-Oreilles et dans l'affrontement de Ti-Jean avec La Bête-à-sept-têtes, les aventures d'Héraclès; ou encore, Ti-Jean et ses alliés crevant l'oeil unique du géant, reprennent l'aventure d'Ulysse et de Polyphème<sup>12</sup>.

La quête des sources, à la fois intellectuelle et pratique, appuyée par des qualités spirituelles exemplaires et par une formation solide, eut un aboutissement éclatant: la création de la série Les Vieux m'ont conté.

11. Ibid., p. 2.

12. Germain Lemieux, Les Contes populaires franco-ontariens II, Sudbury, La Société Historique du Nouvel-Ontario, Coll. "Documents Historiques" no 35, 1958, p. 7-8.

Des vingt deux-tomes déjà publiés, seize sont consacrés essentiellement aux contes ontariois <sup>13</sup>. Dans la "Présentation" du dix-septième tome, le Père Lemieux insiste sur un fait qu'il avait déjà souligné dans le tome précédent, à savoir que l'interruption, avec le seizième tome, de la publication des contes ontariois n'est que provisoire <sup>14</sup>. Il s'agit donc d'une production qui est loin d'avoir tari. Dans certains de ces tomes ont été incorporés quelques légendes et croyances populaires ainsi qu'un nombre très limité de récits d'autres provinces du Canada. Aussi, ce corpus - les seize premiers tomes des contes ontariois - s'impose-t-il par sa dimension et par la position qu'il occupe dans la hiérarchie de la publication du répertoire; il proclame la valeur et la dignité de la tradition populaire ontarioise. D'ailleurs, cette immense moisson tend à revêtir un caractère paradoxal: d'une part, elle se présente comme le prolongement des préoccupations des premiers chercheurs; d'autre part, par sa naissance dramatique et par son ampleur, elle constitue un contraste par rapport au maigre rendement qu'ont fourni les pionniers enquêteurs.

---

13. Voir l'annexe A.

14. Germain Lemieux, "Présentation" dans Les Vieux m'ont conté, T. 17, Montréal/Paris Bellarmin/Mai Sonneuve et Larose, 1981, p. 9.

La quête de Germain Lemieux pour les sources anciennes des récits ontariens, débordant son cadre livresque et individuel, s'est donc épanouie dans le programme de la Société Historique du Nouvel-Ontario. Celle-ci, dont la devise "Faire revivre notre histoire", implique le retour au passé, a compris que le passé trouve un mode d'expression privilégié dans la tradition populaire, "qu'un beau document du passé lui échapperait si elle négligeait le folklore ontarien"<sup>15</sup>. Comme l'ensemble de cette tradition, ces contes sont censés, sans doute, véhiculer l'âme du peuple et les éléments de la couleur locale. Or, le rattachement des contes aux Canadiens français de l'Ontario se trouve démenti par une position qui affirme la neutralité spatiale et temporelle des histoires. Luc Lacourcière, n'a-t-il pas soutenu que "les contes [...] ne sont d'aucun lieu ni d'aucun temps"<sup>16</sup> Dans ce cas, on est obligé de se poser la question, à savoir en quoi consiste la spécificité du conte ontarien.

À cet égard, on peut se référer au propos de Germain Lemieux lui-même, dans la "Présentation" du dix-neuvième tome de la collection, lorsqu'il écrit:

---

15. Germain Lemieux, Folklore Franco-Ontarien, Chansons I, Sudbury, La Société Historique du Nouvel-Ontario, Coll. "Documents Historiques" no 17, 1949, p. 3.

16. Luc Lacourcière, "Le Folklore, patrimoine traditionnel", dans Bulletin de la Société historique franco-américaine, Boston, 1950, p. 9.

il nous faut revenir à certaines constatations évidentes: nos contes ne sont pas de création canadienne; ils sont plus vieux que notre jeune pays. Chaque région a conservé un certain nombre de versions de récits internationaux<sup>17</sup>.

Les contes ontariens se définissent alors par leur caractère universel et par leur ancienneté. Ils subordonnent les éléments ontariens aux réalités culturelles lointaines et vastes. Comme les contes d'autres peuples dans le monde entier, les récits ontariens deviennent ainsi le champ de l'interrogation et du débat sur l'origine des histoires. Puisque nous aurons, au cours de cette étude, à nous référer au problème de l'origine des contes, cette question ne nous retiendra pas ici.

Nous allons plutôt tenter de préciser davantage la façon dont se présentent les particularités ontariennes dans Les Vieux m'ont conté. À cet égard, et pour ne pas trop nous éloigner de l'optique de notre étude, nous allons nous limiter à l'explication que le Père Lemieux a proposée dans la "Présentation" citée ci-dessus. Il montre que le canevas de deux versions d'un même conte, racontées à des lieux et moments différents, restera sensiblement inchangé. Mais il ajoute: "cependant la forme littéraire - l'ordonnance du

---

17. Germain Lemieux, "Présentation" dans Les Vieux m'ont conté, T. 19, Montréal/Paris, Bellarmin/Maison-Neuve et Larose, 1983, p. 9.

récit, les descriptions, le style, le rythme de la phrase - aura passablement varié<sup>18</sup>. Les contes consistent donc en une ébauche ancestrale durable que viennent orner les éléments variables fournis par le milieu. La spécificité ontarioise se reconnaît ainsi dans les particularités linguistiques et stylistiques ainsi que dans quelques éléments de la couleur locale comme la description de certains décors et le nom des personnages. Mais ce sont là des données qui n'intéressent pas directement notre recherche et auxquelles nous comptons consacrer quelques réflexions à la fin de notre travail.

---

18. loc. cit.

INTRODUCTION

GÉNÉRALE

### i) Critères d'analyse des contes populaires

L'approche la plus fréquente dans l'analyse des contes est celle qui, au départ, répartit les récits en "types". On assigne à chaque type une appellation qui est censée représenter le caractère dominant, base du regroupement des récits. D'où des classements tels que nous les propose F.-V. Equilbecq: "Contes à intentions didactiques, tant de morale pure que de morale pratique", "Contes égrillards", "Contes-charades", etc.<sup>19</sup>. Or, Equilbecq lui-même ne se fait aucune illusion sur le caractère arbitraire d'une telle classification, et il écrit: "Cette division en catégories n'a rien que de relatif" car, un même récit, "par ses caractères accessoires [...] pourrait se voir rangé dans une ou deux autres catégories"<sup>20</sup>. En plus, "chacune de ces grandes catégories [...] comporte encore d'autres subdivisions"<sup>21</sup>.

Plus rigoureuse et plus "populaire" que celle d'Equilbecq est la classification de Michèle Simonsen dans Le Conte populaire français<sup>22</sup>. Il est significatif que, pour diviser les contes en types,

---

19. François-Victor Equilbecq, Contes populaires d'Afrique Occidentale, précédés d'un Essai sur la littérature merveilleuse des noirs, Paris, A.-P. Maisonneuve et Larose, 1972, p. 30-31.

20. Ibid., p. 31.

21. loc. cit.

22. M. Simonsen, op. cit., p. 11-13.

Simonsen s'est inspirée du "catalogue national Delarue-Tenèze" et du "catalogue international de Aarne-Thompson"<sup>23</sup>. Mais la tentative de distinguer les types les uns des autres se heurte, selon les propres aveux de Simonsen, aux "nombreuses interférences qui existent au point de vue du contenu entre toutes ces formes de récits"<sup>24</sup>.

À notre avis, il serait très difficile de s'appuyer sur l'un ou l'autre des types, comme critère d'analyse des contes. Prenons, par exemple, le type le plus connu, les "contes merveilleux". Simonsen caractérise cette famille de récits en ces termes: "De structure assez complexe, ils comportent des éléments surnaturels non chrétiens (enchanteurs, métamorphoses, objets magiques, etc.)"<sup>25</sup>. Définition assez vague, elle suggère une entreprise peu souhaitable, la division des contes populaires en contes chrétiens et <sup>en</sup> contes non chrétiens. D'ailleurs, on sait que la plupart des contes ont existé avant l'avènement du christianisme. Et peut-on soutenir que les "enchanteurs, métamorphoses, objets magiques" sont absents de la tradition chrétienne? On se demande aussi pourquoi cette classification néglige la structure des contes. Et que faire de la confusion qui résulte des interférences des éléments des différents types?

---

23. Ibid., p. 11.

24. loc. cit.

25. loc. cit.

Se baser sur les types pour étudier les contes nous paraît peu prometteur. La difficulté semble provenir du fait que la classification en types est déterminée par ce que chacun considère être l'élément le plus marquant des récits. Or, alors que, comme nous aurons l'occasion de le montrer prochainement dans cette étude, la structure des récits nous fournit l'élément constant permettant d'analyser tous les contes, les types sont déterminés par les éléments saillants, c'est-à-dire les éléments variables et instables des récits. Les types relèvent d'une vision rétrécie, car immédiate et superficielle, de l'essence des contes populaires; dominée par le "contenu" des histoires, cette vision est à la merci des fluctuations qui accompagnent la mobilité des données "littéraires" des contes.

Autrement dit, le regroupement des récits en types est faux parce qu'il méconnaît la nature des contes. C'est comme si on réduisait l'arbre à ses feuilles. C'est un piège qu'a su éviter une autre tendance, celle des psychanalystes. Pour ceux-ci, le "contenu" des contes est, non pas l'essence, mais le symptôme d'une réalité moins accessible. La psychanalyse situe la raison d'être des contes, non dans les données des histoires, mais chez l'être humain, dans ses facultés mentales. Cette vision particulière, où les éléments du conte n'ont qu'un rôle accessoire et qui s'étend au-delà du contenu des récits en main, n'est pas sans conséquence pour l'étude des contes.

Par exemple, Marie-Louise von Franz nous indique, dans le domaine de la psychanalyse, l'application à la fois universelle et particulière des contes aux expériences humaines. Elle affirme: "Les contes de fées reflètent les structures psychiques les plus fondamentales de l'être humain"<sup>26</sup>. Le conte permet donc à la psychanalyse d'étudier le comportement aberrant chez l'homme, la bizarrerie des récits étant assimilée à l'émanation d'une morbidité mentale. Trahissant ainsi les ressorts du mal, les formes "folkloriques" perçues comme les exhalations d'une cervelle troublée, l'étude des contes en vient à faciliter, en psychanalyse, le diagnostic. Et, von Franz ajoute:

sur le plan pratique, l'étude des contes de fées [...] en nous révélant les complexes fondamentaux, nous rend plus aptes à distinguer ce qui est individuel de ce qui ne l'est pas et à entrevoir des solutions possibles<sup>27</sup>

Contrairement à cette attitude, nous ne considérons pas les contes comme la manifestation d'une pathologie psychique. Du reste, l'intérêt que porte la psychanalyse à l'étude de contes nous paraît infirmé par la vision étroite qui l'anime.

Mais la démarche de Marie-Louise von Franz est importante parce qu'elle confirme un fait, à savoir que la façon dont on explique les

---

26. Marie-Louise von Franz, L'Ombre et le mal dans les contes de fées, Paris, La Fontaine de Pierre, 1980, p. 25.

27. Ibid., p. 26.

éléments d'un conte — les aventures extraordinaires, la présence des bêtes et des êtres merveilleux— est liée à la conception que l'on se fait de l'origine des récits. Vu la création singulière qu'est le conte, et les figures anormales que deviennent les êtres humains et les animaux dans ces histoires, nous avons dû nous interroger sur l'origine des contes. Il s'agit d'un problème qui apporte des éclaircissements à notre approche, mais qui ne constitue pas, pour notre étude, une préoccupation majeure. Il ne nous sera donc possible de nous y arrêter que brièvement.

Dans son oeuvre, An Introduction to the Psychology of Fairy Tales, von Franz interrompt sa thèse sur l'exploitation des contes par la psychanalyse, pour régler la question cruciale, celle de l'origine des contes. Elle écrit: "But, let us first consider: how does a fairy tale originate"<sup>28</sup>. Elle ajoute tout de suite, "If we are realistic we have to say that it originates at one particular moment..."<sup>29</sup>. Puis, elle nous livre son hypothèse:

My hypothesis is that probably the more original forms of folk tales are local sagas and parapsychological stories, miraculous stories, which are due to invasions from the collective unconscious in the form of waking hallucinations<sup>30</sup>

---

28. Marie-Louise von Franz, An Introduction to the Psychology of Fairy Tales, Zurich, Spring Publications, 1975, p. 12.

29. loc. cit.

30. Ibid., p. 14.

Cette hypothèse frôle la question qui hante la psychanalyse, sans y répondre. En plus, elle semble chargée de trop d'incertitudes. Sa valeur consiste dans le fait de reprendre la doctrine qui explique la genèse des contes par un dérangement psychique.

L'hypothèse de von Franz, continuatrice de Freud et de Jung, suscite des questions pour lesquelles elle n'a pas de réponse. Par exemple, lorsque Franz affirme, "certain themes of tales go as far back as 25,000 years before Christ, practically unaltered"<sup>31</sup>, on se demande pourquoi, depuis si longtemps, la pathologie mentale, si fertile, ne produit plus de nouveaux contes. En plus, la pérennité des contes ne se limite pas à ses thèmes, mais subsiste également dans ses épisodes, dans sa structure et dans ses héros. Pareil fait ne peut s'expliquer par une crise mentale qui se déclare à un moment précis et qui ne se manifesterait plus de la sorte. On ne comprend pas non plus pourquoi la psychanalyse insiste sur l'équivalence entre le rêve, expérience éphémère, individuelle et transitoire, et le conte, oeuvre structurée, phénomène universel et éternel. Bien que certains éléments du rêve se rencontrent dans le conte, il n'y a pas lieu de confondre les deux réalités.

Rappelons que la thèse psychanalytique est née d'une démarche, imposée par la nature du conte, qui représente la nécessité d'une

---

31. Ibid., p. 3. —

investigation préalable sur l'origine des histoires avant de pouvoir appréhender la signification des éléments qu'elles renferment. C'est une démarche qu'a adoptée un autre courant de pensée, très répandu, qui explique la genèse des contes par l'imaginaire. Mais, il n'est pas toujours clair s'il s'agit d'une imagination individuelle ou collective, ou d'une symbiose entre les deux. D'ailleurs, cette dernière position ne met pas d'accent sur le côté morbide de l'imaginaire. Bien que la démarche soit pareille dans les deux cas, les conclusions sont différentes l'une de l'autre, car le conte ne se définit qu'en fonction de la perception que chacun retient de sa genèse.

La question fondamentale revient sous la plume de J.R.R. Tolkien: "Quelle est l'origine de l'élément féérique?"<sup>32</sup>. Puis, il souligne l'importance de cette question pour l'étude des contes:

mais il est dans les contes de fées maints éléments [...] qui peuvent être étudiés sans aborder cette question principale [...]. Ce procédé est parfaitement licite en soi -mais l'ignorance ou la négligence de la nature d'une histoire [...] a souvent mené pareils enquêteurs à d'étranges jugements<sup>33</sup>

---

32. J.R.R. Tolkien, Faërie, traduit de l'anglais par F. Ledoux, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, Collection 10/18, 1974, p. 149.

33. loc. cit.

Tolkien s'étonne aussi devant l'ancienneté et le caractère universel des contes<sup>34</sup>. Cependant, il attribue la naissance des récits à un moment où l'imagination, enchantée, projette sa fantaisie dans des formes extérieures. Il écrit:

La pensée qui conçoit lumière, lourd, gris [...] imagina aussi une magie qui rendrait les choses lourdes légères [...] qui changerait le plomb gris en or jaune et le rocher immobile en eaux courantes [...] dans pareille fantaisie, comme on dit, une nouvelle forme est créée; la Faerie commence<sup>35</sup>

Les idées de Tolkien, comme celles de von Franz, provoquent une interrogation sur l'extraordinaire survie des contes. Tolkien considère la diffusion des contes comme les traces qui ramènent à un créateur ancestral d'histoires. Il affirme: "Au centre de la diffusion supposée, il y a un endroit où un inventeur vécut un jour"<sup>36</sup>. Mais la thèse d'une diffusion des contes à partir d'un jaillissement unique et momentané de l'imagination nous paraît insoutenable. Si, en effet, la faculté imaginaire est générale à tous les hommes, et si on peut considérer qu'elle n'a pas été frappée d'une censure excessive, comment expliquer la transmission des mêmes vieux récits à travers les âges alors qu'en aurait pu en fabriquer de différents chez soi?

---

34. Ibid., p. 151.

35. Ibid., p. 153.

36. Ibid., p. 152.

La psychanalyse ainsi que l'école de l'imaginaire partent de l'homme, l'homme du monde réel -le détraqué qui se raconte au psychanalyste, l'enfant dans sa rêverie- pour comprendre le mécanisme de la création dans les contes. Et, comme nous l'avons déjà indiqué, le conte ne se laisse pas enfermer dans des codes externes à son univers. Pour notre part, nous avons préféré partir des contes, tels qu'ils se présentent, pour aborder le problème de leur genèse. Nous nous sommes donc appuyé sur la structure des récits pour notre enquête. A cet égard, on a été frappé par l'importance que le conte accorde à l'intervalle qui se situe entre le départ initial du héros et la fin des épreuves.

Tout concourt à mettre en valeur cette période pendant laquelle interviennent toutes les forces, naturelles et surnaturelles, où le héros se débat dans un drame surhumain. Cette partie de l'histoire est tellement déterminante que le récit ne se prolonge pas au-delà de la transfiguration du héros. Tout est subordonné à ce stade où le personnage se lance et se crée. Le rôle de cette partie intermédiaire justifie la décomposition du conte en trois phases: celle qui aboutit à l'éloignement initial, les épreuves, et celle qui célèbre la victoire définitive du héros. On trouve que, dans la plupart des contes, le parcours du héros est conforme à ce schéma.

La permanence de cette séquence est significative: elle nous renvoie au propos de Nicole Belmont qui, commentant l'oeuvre de Van Genep, écrit:

Les rites de passage sont les rites qui accompagnent les changements de lieu, d'état, d'occupation, de situation sociale, d'âge. Ils rythment le déroulement de la vie humaine, du berceau à la tombe [...]. Ils comportent toujours trois stades successifs: de séparation, de marge, d'agrégation<sup>37</sup>

On remarquera la correspondance étroite qui existe entre les rites initiatiques et les contes populaires non seulement dans la disposition des "trois stades successifs" mais aussi dans la permanence de ce schéma.

La carrière de nos héros répond donc à l'itinéraire tracé dans les rites de passage. Les stades de séparation, de marge et d'agrégation se reproduisent dans les contes; on a alors le départ initial, les épreuves et la réintégration du héros. En plus, les scénarios et les aventures évoquées dans les contes renvoient, très souvent, aux décors et aux épisodes qui figuraient dans les rites initiatiques. Ainsi, par les aventures qu'il narre et par le fait d'inscrire, dans sa structure même, l'essence des rites de passage, le conte se définit par son affinité avec les anciennes cérémonies initiatiques. Les contes se rapportent donc aux nombreux rites qui accompagnaient jadis les changements de statut, d'âge, d'occupation et de situation sociale et marquaient ainsi le rythme de la vie humaine.

---

37. Nicole Belmont, "Arnold Van Gennep (1873-1957)" dans Naitre, Vivre et Mourir, Neuchâtel, Musée d'Ethnographie, 1981, p. 23-24.

## ii) Etude des contes et les rites de passage

Maints chercheurs ont déjà signalé le rapprochement entre les contes et les cérémonies initiatiques. En 1923, Saintyves, après avoir souligné l'importance du rôle que jouait l'initiation dans les cultes primitifs, définit certains contes merveilleux comme "les restes d'anciens mythes initiatiques"<sup>38</sup>. Il explique:

L'initiation comportait jadis et comporte encore aujourd'hui des épreuves et des tentations, des déguisements en forme d'animaux, des mises en scène prestigieuses; elle fournit donc, par là même, l'explication des traits et des personnages [...] ogres et cannibalisme, objets magiques, métamorphoses animales, bêtes qui parlent<sup>39</sup>

Les rites de passage constituent donc l'explication la plus compréhensive non seulement pour les traits et les personnages, mais aussi pour l'origine des contes.

De même, James George Frazer, qui ne considère pas les contes comme "de pures fictions propres à enchanter les heures oisives"<sup>40</sup>, a souligné "les coïncidences remarquables qu'ils présentent avec des

---

38. P. Saintyves, Les Contes de Perrault et les récits parallèles, Paris, Librairie Critique Emile Nourry, 1923, xxi.

39. loc. cit.

40. J.G. Frazer, Le Rameau d'Or, T. 11, Traduit de l'anglais par P. Sayn, L. Frazer et H. Peyre, Paris, Robert Laffont, 1983, p. 100.

coutumes et des croyances [...] qu'on sait avoir existé dans l'ancien temps"<sup>41</sup>. Puis, il affirme que "de telles histoires reposent parfaitement sur une base de faits, quelque dénaturés et amplifiés que ces faits aient été en passant par l'esprit du conteur"<sup>42</sup>. Pour Joseph Campbell, l'itinéraire standard des héros et les rites de passage se rencontrent par la formule, "separation - initiation - return"<sup>43</sup> qui les caractérise et dont ils sont une amplification. Comme c'est souvent le cas, une liaison se reconnaît entre la signification et l'origine des contes dans la pensée de Mircea Eliade. Et il déclare, sans équivoque:

Quelque position qu'on prenne dans cette discussion sur l'origine et la signification des contes de fées, il est indéniable que les épreuves et les aventures des héros et des héroïnes sont presque toujours traduisibles en termes initiatiques<sup>44</sup>

Marthe Robert blâme la tradition française d'avoir affaibli "le caractère initiatique du conte"<sup>45</sup>. Elle considère l'initiation

---

41. loc. cit.

42. loc. cit.

43. Joseph Campbell, The Hero with a Thousand Faces, Princeton, Princeton University Press, 1968, p. 30.

44. Mircea Eliade, Initiation, rites, sociétés secrètes, Paris, Gallimard, 1959, p. 266-267.

45. Marthe Robert, "Préface" dans Grimm. Contes, Paris, Gallimard, Folio n° 840, 1976, p. 13.

comme une expérience générale à tous les hommes et "que le conte [...] est chargé [...] de voiler et de transmettre"<sup>46</sup>. C'est donc le récit d'un itinéraire qui correspond à la nécessité pour tout homme de passer d'un état à un autre et de se former à travers des métamorphoses parfois douloureuses.

Si, comme l'a fait Luc Lacourcière en 1978, les folkloristes disent encore: "La question de l'origine et de la diffusion des contes [...] mérite donc d'être reprise de nouveau"<sup>47</sup>, c'est peut-être parce qu'on ignore la position d'un grand chercheur qui a tranché cette question. Il s'agit de Vladimir Propp, auteur de la Morphologie du conte<sup>48</sup>.

L'oeuvre de Propp est une étude remarquable dans le domaine des contes. C. Lévi-Strauss, comme tant d'autres érudits, a salué "l'immense mérite de Propp" et la valeur de "ses découvertes"<sup>49</sup>. La Morphologie du conte a inspiré de nombreuses réflexions, théories et

---

46. Ibid., p. 12.

47. Luc Lacourcière, "Les contes d'animaux de tradition orale au Canada français et le 'Roman de Renart'" dans Liberté, no. 115, vol. 20, jan.-fév. 1978, p. 55.

48. Vladimir Propp, Morphologie du conte, Traductions de M. Derrida, T. Todorov et C. Kahn, Paris, Seuil, 1970, 254 p.

49. C. Lévi-Strauss, "La structure et la forme", dans Cahiers de l'Institut de Science Économique Appliquée, n° 99, mars 1960, p. 16.

recherches, aussi bien dans les études littéraires que linguistiques. Mais on peut constater que ce qui intéresse les admirateurs de Propp, c'est surtout la méthode d'analyse adoptée dans son oeuvre et que Propp lui-même précise comme "une description des contes selon leurs parties constitutives et des rapports de ces parties entre elles et avec l'ensemble"<sup>50</sup>. Or, cette démarche repose sur une vision intime qui semble avoir été négligée par les continuateurs de Propp et qu'il importe de saisir afin de mieux comprendre les intentions de Propp dans la Morphologie du conte.

Propp, lui aussi, a été intrigué par le caractère singulier du conte; il s'interroge sur "la similitude des contes du monde entier"<sup>51</sup>, sur "sa structure absolument particulière, que l'on sent aussitôt et qui définit cette catégorie, même si nous n'en avons pas conscience"<sup>52</sup>. Simultanément, il est retenu par le rapprochement entre la nature du conte et le problème de son origine. En effet, l'étude de la "morphologie" du conte n'était pas, pour lui, la solution, mais le moyen qui lui permettrait de pénétrer un mystère moins abordable, celui de l'origine des contes. Propp représente la Morphologie du conte comme une étape importante, inévitable dans une

---

50. Propp, op. cit., p. 28.

51. Ibid., p. 27.

52. Ibid., p. 13.

quête qui vise la source première des récits. Comme il le précise dans la "Préface", l'étude de la structure morphologique et logique des histoires avait pour but de jeter "les bases d'une étude historique du conte"<sup>53</sup>. A plusieurs reprises, il revient sur cette idée dans son oeuvre<sup>54</sup>.

Or, dans le chapitre sur "les transformations des contes merveilleux", Propp démontre combien les données durables des contes sont "liées directement aux cultes, aux rites"<sup>55</sup>. Et il déclare: "les formes définies pour telle ou telle raison comme fondamentales sont visiblement liées aux anciennes représentations religieuses"<sup>56</sup>. Les idées et la préoccupation de Propp représentent la Morphologie du conte comme servant d'introduction à la grande étude, Les Racines historiques du conte merveilleux<sup>57</sup> que Propp publie en 1946, dix-huit ans après la parution de la Morphologie.

Oeuvre d'une valeur incontestable, il a pourtant fallu attendre jusqu'en 1983 pour que Les Racines historiques soient traduites en

---

53. Ibid., p. 7.

54. Ibid., p. 11, 24, 25, 122, 123.

55. Ibid., p. 177.

56. Ibid., p. 176.

57. Vladimir Propp, Les Racines historiques du conte merveilleux, Traduit du russe par L. Gruel-Apert, Paris, Gallimard, 1983, xxii, 484 p.

langue française. Lise Gruel-Apert qui a traduit l'œuvre ne cache pas son étonnement: "jusqu'à ce jour, seule existait une traduction italienne des Racines historiques [...] oeuvre vieille déjà de plus de 35 ans"<sup>58</sup>. En ce qui concerne l'origine des récits, Gruel-Apert écrit: "L'idée centrale des Racines historiques est que le conte merveilleux [...] est [...] génétiquement lié aux rites et aux conceptions des sociétés primitives"<sup>59</sup>. Il est à noter que Propp n'applique pas à cette oeuvre la méthode formelle élaborée dans la Morphologie du conte, mais qu'il formule et amplifie sa thèse sur l'origine initiatique des contes.

Mais, entre les rites et le conte se trouve une phase intermédiaire, le mythe. Dans la mesure où les mythes procèdent directement des rites qu'ils racontent et souvent, accompagnent, il est évident que la disparition des rites transforme nécessairement, dans leur nature et dans leur vocation, les mythes qui faisaient corps avec l'acte rituel. On peut donc situer les débuts du conte, comme le font Propp<sup>60</sup>, Raglan<sup>61</sup> et d'autres chercheurs, à ce moment de rupture qui entraîne la profanation et la dégradation du mythe.

---

58. Lise Gruel-Apert, "Introduction" dans V. Propp, op. cit., p. 7.

59. Ibid., p. 5.

60. V. Propp. op. cit., p. 475-476.

61. F.R.S. Raglan, The Hero, Westport, Greenwood Press, 1975, p. 141-148.

Aussi, peut-on affirmer, à l'instar de Vladimir Propp: "Le mythe et le conte ne se distinguent pas par leur forme, mais par leur fonction sociale"<sup>62</sup>. D'où les coïncidences frappantes entre les rites de passage, les mythes et les contes.

Du même coup s'explique le phénomène de la propagation, dans l'espace, des récits archaïques, car l'initiation, expérience universelles dans les sociétés des époques révolues, incarnée par les contes, subsiste chez les peuples du monde entier. D'ailleurs, la vision du rite primordial se trouve conservée dans l'art même de conter, dans la mesure où, à travers les siècles, chaque conteur s'est efforcé, non pas de faire valoir son imagination, mais d'être fidèle au modèle hérité du passé.

Le conte se définit alors comme un genre qui s'enferme dans un temps et un contexte culturel disparus. Il demeure comme étranger à l'histoire avec laquelle il voyage. Par conséquent, sa genèse, que voulait surprendre Propp en 1928, échappe à la "morphologie" trop attachée aux éléments formels; et la méthode évolutionniste adoptée dans Les Racines historiques du conte merveilleux s'avère inadéquate dans un genre caractérisé par l'inertie. L'étude des contes semble donc poser un problème méthodologique particulier. Ce qui nous

---

62. V. Propp, op. cit., p. 27.

incite à définir la méthode dont nous nous sommes servi dans notre travail.

### iii) Hypothèse de travail

Comme nous l'avons déjà indiqué, nous sommes partis de la structure des contes -la fréquence du schéma: départ initial, épreuves, réintégration<sup>63</sup> pour aboutir aux rites initiatiques. L'analogie entre les contes et les rites, et partant, les anciennes cérémonies initiatiques, nous paraît incontestable. Ce fait nous permet de formuler une hypothèse de travail, à savoir que les personnages humains et animaux qui figurent dans les contes, renvoient aux rôles correspondants dans les rites initiatiques des sociétés primitives. Autrement dit, les rites anciens constituent un cadre de référence privilégié pour l'étude de la symbolique des animaux dans les contes ontariois.

Par symbolique, nous entendons un "système de symboles relatif à un domaine déterminé, un peuple, une époque"<sup>63</sup>. La symbolique des animaux dans les contes ontariois implique donc l'existence d'un système lié à un contexte culturel réel qui a structuré et qui explique les symboles. Par leur nature et leur comportement bizarre, les

---

63. Micro-Robert. Dictionnaire du français primordial, T. 2, Paris, Le Robert-S.N.L., 1981, p. 1038.

animaux qui font l'objet de notre étude sont des figurations symboliques. Leur rôle, dans les contes, mime la représentation des bêtes dans les cultes initiatiques anciens. Les initiations qui, jadis, réglaient le déroulement de la vie, du berceau à la tombe, étaient nombreuses. Les acteurs, les scénarios et d'autres éléments n'étaient donc pas toujours les mêmes d'un rite à l'autre. Par conséquent, la détermination des personnages de chaque conte se trouverait liée à la spécificité d'un rite qui a engendré le récit.

C'est ce qui explique le fait que le même animal peut changer de signification d'une histoire à l'autre. Par contre, différents animaux dans des contes divers, peuvent incarner la même image. L'oeuvre de J.G. Frazer nous transcrit ce phénomène où l'esprit de bête se trouve incarné dans plus de dix animaux: jars, chèvre, lièvre, chat, renard, loup, chien, coq, taureau, boeuf, vache, cheval, oiseau<sup>64</sup>. Le symbolisme de chaque animal dépend donc du récit qui l'a organisé. Du point de vue de la méthode de travail, la démarche que nous avons adoptée et qui nous paraît la plus propice à notre enquête, se décompose en trois étapes. Il s'agit, premièrement, de rejoindre la fonction sacrée bannie qui est la raison d'être de chaque conte, puis de regrouper tous les contes où

---

64. J.G. Frazer, Le Rameau d'or, T. 3, Traduction de P. Sayn, Paris, Robert Laffont, 1983, p. 178-200.

la même fonction rituelle est prédominante, et, en dernier lieu, d'étudier chaque symbole animal à travers ses manifestations dans les différents récits d'une même famille.

Cette méthode nous permet, plutôt que d'attribuer le rôle des bêtes à l'imaginaire enfantin ou à la morbidité mentale, de la rattacher à un contexte culturel réel qui le justifie. La métamorphose peut alors avoir "un caractère magique (héros métamorphosé en cocher, en mort) ou réaliste (héros déguisé en vieille; héros élevé secrètement depuis l'enfance)"<sup>65</sup>, elle constitue, dans les deux cas, un élément significatif dans la réalité culturelle d'un peuple. D'ailleurs, étudier la figuration d'un animal à travers plusieurs récits nous fournit un champ plus ample et plus varié pour une appréhension plus riche de la symbolique de la bête. Dès lors, on peut découvrir un rapport d'équivalence, d'opposition ou de tout autre ordre, dans la représentation de l'animal d'une série de contes à une autre.

Notre méthode résout un problème qu'a créé la répartition des animaux dans les contes. Certaines bêtes interviennent plus fréquemment que d'autres dans les récits, ce qui a pour résultat de

---

65. Guy Laflèche, Mallarmé: grammaire générative des contes indiens, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1975, p. 154.

gonfler les "dossiers" sur quelques animaux alors que d'autres n'ont qu'une très maigre présence. C'est le cas, par exemple, avec le cheval et la colombe<sup>66</sup> ou la biche<sup>67</sup> ou le jars<sup>68</sup> ou le lézard<sup>69</sup>. Ces quatre derniers ne figurent qu'une seule fois dans Les Vieux m'ont conté, par rapport à 180 figurations que nous avons comptées pour les chevaux. Un tel déséquilibre aurait été impossible à conjurer si nous avions voulu consacrer un chapitre à chaque animal, le genre d'étude menée dans Le Bestiaire divin ou la symbolique des animaux<sup>70</sup>. D'ailleurs Jacques Duchaussoy ne travaillait pas sur les contes ni sur un corpus précis; et il a opéré un choix dans le nombre et le genre d'animaux traités. Par contre, notre corpus comporte plus de 80 espèces de bêtes<sup>71</sup>. Notre approche nous permet d'étudier les animaux, dans le contexte littéraire qui leur est propre, en rapport avec d'autres bêtes du même univers quelle que soit la fréquence de leurs manifestations dans le corpus.

66. Le Corps-sans-âme, Tome 3, p. 148.

67. Le Bélier et la moutonne, Tome 8, p. 134.

68. Le Bon devineur, Tome 9, p. 224-225.

69. Ti-Noir ou les huit frères, Tome 13, p. 66-67.

70. Jacques Duchaussoy, Le Bestiaire divin ou la symbolique des animaux, Paris, Le Courrier du Livre, 1972, 219 p.

71. Voir l'annexe B.

iv) La présence des animaux

La nature des contes ontariois nous conduit à découvrir dans les récits deux dimensions: les éléments ressortissant à la culture immédiate et ceux qu'a légués la tradition ancienne. Le peuplement du monde des contes nous permettra de vérifier ce constat. Dans la première catégorie se trouvent des personnages dont le nom ou le comportement fait écho à la réalité culturelle canadienne-française. On représente même l'anglicisation des Ontariois, au niveau de l'appellation, comme c'est le cas dans un récit déclamé par Aldéric Perrault, où les deux personnages principaux s'appellent Tommy et Mary<sup>72</sup>. Relever tous les noms qui proviennent du milieu n'entre pas dans nos préoccupations. Signalons seulement le nom de Ti-Jean, si nombreux dans le répertoire et que Germain Lemieux s'efforce de rattacher, par "les exploits et les attitudes", aux "héros multimillénaires"<sup>73</sup>.

Par contre, il y a des personnages, issus d'une tradition antique, qu'on ne peut associer à aucun fait canadien. C'est ce qui

---

72. T. 1, p. 81-103

Pour nous référer aux indications tirées des divers volumes de l'oeuvre, Les vieux m'ont conté, nous utiliserons désormais le sigle T. ... p. ..(Tome, pages) suivi des chiffres correspondants.

73. Germain Lemieux, De Sumer au Canada Français: sur les ailes de la tradition, Sudbury, La Société Historique du Nouvel-Ontario, Coll. "Documents Historiques", nos 51-52, 1968, p. 5.

explique la présence d'un cyclope, "génie à l'oeil unique"<sup>74</sup> et de tant de géants, des "colosses d'hommes"<sup>75</sup> qui peuvent mesurer chacun "vingt pieds de longueur et trois pieds de largeur et de hauteur"<sup>76</sup> et avoir "plus de 150 ans"<sup>77</sup>. Certains personnages des récits se rangent dans la tradition des naissances miraculeuses, avec ou sans une marque extraordinaire, l'étoile ou le soleil, sur le front<sup>78</sup> alors que quelques-uns naissent d'un ménage où l'un des parents, en général l'être masculin, est un animal<sup>79</sup>. C'est ainsi que les contes ontariois s'installent dans un courant qui échappe à une appartenance spatiale et temporelle particulière.

Mais ce qu'il y a de plus spectaculaire, c'est le statut et le rôle accordés aux animaux dans le peuplement des pays des contes. Par animaux, ici, nous nous référons à toute bête terrestre, aérienne ou marine. L'aspect physique mis à part, les contes prêtent aux animaux la nature des hommes. Dans la mesure où la description du physique des personnages n'est pas fréquente, on

---

74. T. 13, p. 49

75. T. 1, p. 27

76. T. 4, p. 27.

77. T. 4, p. 71.

78. T. 1, p. 253-287; T. 10, p. 263.

79. T. 2, p. 207-219.

trouve que la ligne qui sépare les hommes des animaux n'est pas soulignée dans ces histoires. Il va de soi que le comportement des bêtes, dans les contes, se confond, très souvent, avec celui des hommes.

Il y a certes des cas, très nombreux, où aucune équivoque ne semble troubler la différence qui habituellement sépare l'homme de l'animal dans la vie réelle. Les animaux demeurent alors dans leur nature et dans leur rôle de bêtes: ce sont les chevaux tirant le carrosse monté par le roi, le troupeau de vaches que garde Ti-Jean, la basse-cour du curé, l'orignal et la perdrix que chasse le héros.

Mais voir dans cette figuration "réaliste" des bêtes, l'intention d'opposer ces créatures aux personnages humains n'est qu'une explication superficielle du fait. Car, très souvent, les contes s'appuient également sur les traits réalistes des êtres humains pour se développer. Alors, le jeune homme part, à vingt-et-un ans, en quête d'un emploi; une grave mésentente familiale éloigne le héros du foyer, ou bien sa vie et tous ses projets se trouvent assujettis au seul désir de conquérir une fille, la plus belle princesse de l'univers. Ainsi, le réalisme du monde humain répond-il au réalisme du monde animal. Les particularités humaine et animale s'inscrivent, non en termes d'opposition ou de hiérarchie, mais en tant que données co-existantes, soumises aux mêmes principes.

Cette observation mérite d'être vérifiée. Pour cela, nous allons nous situer au niveau qui n'est pas "réaliste"; le niveau du comportement supranormal. A cet égard, deux manifestations, la langue et la métamorphose, nous frappent d'emblée. On se rappelle que, de façon générale, l'homme ne parle ni ne comprend le langage des animaux. Le seul cas, dans Les Vieux m'ont conté, où le personnage humain comprend la langue des bêtes, c'est celui du héros dans un récit québécois<sup>80</sup>. Mais ici, "tout le monde, même sa femme, ignorait ce phénomène. Il ne pouvait rien révéler de son privilège sans s'exposer à en perdre la vie"<sup>81</sup>. Cette interdiction rigoureuse renvoie aux risques, au mystère et au privilège que représente le langage des animaux. Par contre, les bêtes parlent la langue des humains.

De même, tandis que les figurants humains se métamorphosent fréquemment en bêtes, le contraire ne se produit jamais dans le corpus qui fait l'objet de notre étude. On peut s'étonner que, malgré la liberté extrême qui caractérise l'univers des contes, un tel empêchement puisse demeurer pour la métamorphose des animaux en êtres humains. On assiste alors à une restriction réciproque portant sur deux phénomènes d'une importance capitale, la langue pour

---

80. T. 17, p. 142-159.

81. Ibid., p. 143.

les uns et la transformation radicale de l'être pour les autres. Ces restrictions équitables, au niveau du comportement merveilleux, correspondent un rapprochement où, comme c'était le cas dans la figuration réaliste des humains et des animaux, ces derniers ne sont ni inférieurs, ni désavantagés par rapport aux personnages humains.

Dans le peuplement du monde des contes, la présence des animaux, citoyens de ce pays au même titre que les humains, s'explique, comme celle des hommes, de deux manières: ou bien elle relève de la culture du pays, ou bien elle est héritée d'une tradition ancienne. Dans le premier groupe, se trouvent plusieurs bêtes: la vache qui donne du lait, le poisson que pêche le vieillard, le chat qu'un pauvre paysan donne à son fils, un chien qui fait sa crotte près d'une église. Mais il y a aussi des bêtes étranges, sans rapport avec la culture ontarioise: les bêtes-à-sept-têtes, les chevaux transporteurs aériens, les chevreuils aux cornes d'or, un âne qui donne, chaque matin, une pelletée d'or au lieu de fumier.

Le rapprochement entre les personnages humains et les animaux se découvre également dans le comportement de ces derniers. Un serpent monstrueux, croyant que lui et Ti-Jean étaient cousins, épargne le héros<sup>82</sup>; le roi des poissons, pris par le héros, se fait

---

82. T. 3, p. 125.

libérer au prix d'une grosse rançon<sup>83</sup>; un ours, un renard et un lièvre tiennent une conférence au pied d'un arbre<sup>84</sup>; un lézard retient une fille captive<sup>85</sup>. Le comportement des bêtes, le statut que leur accordent les récits, leur aptitude à l'usage de la parole, tout ceci représente, pour le rôle animal, une vision unique et bizarre.

La bizarrerie de cette figuration nous conduit à deux constatations. D'abord, par rapport à d'autres genres littéraires - roman, poésie, théâtre- et à la vie réelle surtout, le conte représente une rupture profonde avec les faits rationnels. Par conséquent, la logique qui, dans les récits, détermine la nature, le comportement et le statut assignés aux animaux, échappe à l'évidence. Or -c'est la deuxième constatation- le conte se refuse à proposer une explication quelconque pour le rôle que jouent les bêtes dans son univers. Le refus de justifier l'étrangeté de son monde s'accompagne d'un ton réaliste qui marque la vie du conte. Autrement dit, le conte prévient toute interrogation sur la vraisemblance des faits narrés.

---

83. T. 6, p. 152.

84. T. 11, p. 89.

85. T. 13, p. 66-67.

Non seulement la bête mais aussi le personnage humain qui se meut dans les contes est un être bizarre. Il n'a de vie que celle que lui donne l'action où il s'implique; sans visage et sans histoire, son existence véritable se résume dans le trajet qui le conduit du départ initial à la dernière aventure de la série. Fait à l'image de son univers, un univers qui privilégie le merveilleux, le héros incarne l'étrangeté de ce milieu. Il se transforme en pigeon, en lion, en fourmi, en aigle; il rapporte l'eau de jouvence qui permet au vieux roi débile de redevenir un adolescent; il joue des tours au diable, pénètre dans l'enfer et accoste Saint Pierre à la porte du ciel<sup>86</sup>. Personnage équivoque, enfant des contes, on a du mal à le définir.

Voici comment les conteurs ontariens, d'habitude, terminent leurs récits: "Je ne sais si le roi est tombé dans le parc des chevaux: il n'est jamais revenu me le dire"<sup>87</sup>; "Moi, de passage au château, ces jours-là, je reçus un coup de pied au derrière et l'on me conseilla de venir vous raconter ce récit"<sup>88</sup>; "Quant à moi, j'étais au nombre des invités. J'ai dirigé quelques danses après quoi on m'a expédié ici"<sup>89</sup>. Ces témoignages correspondent à une

---

86. T. 10, p. 156-157.

87. T. 1, p. 208.

88. T. 7, p. 265.

89. T. 13, p. 164.

participation dramatique qui sanctionne, comme vraisemblable, les faits racontés, et endosse le processus par lequel le conte se construit un monde, autonome et insolite, où se solidarisent les plantes, les hommes, les êtres fantastiques et les animaux.

v) Plan de la thèse

Que les contes se ressemblent n'est pas un mystère. Les thèmes, les aventures évoquées, les personnages, ce sont des éléments qui favorisent l'affinité entre divers récits. Dans notre recherche, le rapprochement des contes est déterminé par le facteur initiatique qui commande la vie de chaque histoire. Par facteur initiatique, nous nous référons, non seulement aux thèmes, mais aussi à d'autres éléments par lesquels le conte trahit son appartenance initiatique.

Aussi, dans un contexte où la véritable naissance de l'homme est d'ordre sacré, nous avons regroupé les contes qui se rapportent à cette naissance symbolique, "L'Initiation primordiale". Cette phase de l'existence qui ne coïncide pas avec l'enfantement physiologique de l'homme, renferme, dans notre étude, trois catégories de facteurs initiatiques. Chacune de ces catégories ou sous-divisions porte sur un aspect de la naissance symbolique et constitue un chapitre dont le titre annonce le facteur initiatique dominant.

Dans la deuxième partie de notre travail, il s'agit de contes évoquant les faits qui accompagnent le dépassement de l'enfance. Intitulée, "Les Initiations héroïques", cette partie comporte trois chapitres dont "La Bêtes-à-sept-têtes", "Initiations militaires" et "La descente aux enfers".

Puisque les contes ne figurent que très rarement la mort des héros, et que, dans les cultes initiatiques, la mort aboutit toujours à la résurrection, les contes représentent une vision de la vie où la mort, en tant que conclusion absolue, n'existe pas. Aussi, la dernière partie de notre étude s'intitule-t-elle "L'Initiation ultime". Les facteurs initiatiques qui commandent les trois chapitres nous ont permis de pénétrer le phénomène de l'immortalité dans les contes.

Signalons aussi que chacune des trois parties de notre travail comprend une introduction et une conclusion, et que l'étude se termine par une conclusion générale. Nous voulons surtout indiquer que, dans la mesure où l'analyse des histoires nécessite un classement préalable des contes, les neufs chapitres de notre travail constituent, pour nous, les critères pour la classification des récits. La justification de ces critères paraîtra dans l'introduction qui accompagne chaque partie de l'étude. Nous avons déjà montré pourquoi nous ne nous sommes pas servi de la classification habituelle en "types de contes". Notre classification nous permet

de percevoir chaque conte comme un système avec une organisation interne cohérente et logique, point de départ important dans l'analyse des récits; ce qui n'est pas possible dans le classement arbitraire des récits en "types".

En dépit des apparences, ce qui nous intéresse surtout, ce n'est pas les rites anciens, c'est plutôt les animaux tels qu'ils se manifestent dans les contes, dans un univers autonome et obscur. C'est cet univers que les indices empruntés aux rites archaïques nous aident à pénétrer. Alors, la vision religieuse, organisatrice des "passages" comme des contes, nous permet d'insérer chaque récit dans une intentionnalité intelligible. Dès lors, on peut étudier le rôle des animaux dans son rapport avec la valeur qui lie les contes dans chaque chapitre. Nous comptons revenir sur ce phénomène dans l'introduction qui accompagne les chapitres.

Les éléments rituels qui éclairent le sens des contes sont déjà dans les récits. C'est tantôt un personnage mythique, un animal maître d'initiation, tantôt un déplacement fatidique, la descente aux enfers, ou bien il s'agit d'un thème qui définit toute l'expérience vécue, comme l'initiation chamanique. Mais, sans référence aux rites initiatiques, l'accent dominant, qui éclaire le sens de l'histoire, demeure souvent voilé dans les récits. La conséquence en est que le conte apparaît comme une cascade d'épisodes disparates.

Mais notre approche nous ramène dans les contes et nous y installe. Nous y découvrons une cohérence inattendue, une logique qui régit l'articulation des divers éléments de l'oeuvre et l'importance relative de chaque élément dans son rapport avec l'ensemble. On se rend compte que dans l'univers des contes, le hasard a été banni et que le déroulement est soumis à un principe de cause à effet. Marie-Louise Tenèze a abouti à la même conclusion, lorsqu'elle écrit: "le conte merveilleux est une oeuvre qui élimine, qui nie le hasard"<sup>90</sup>. Par le caractère conventionnel de l'incipit et de la formule terminale, par le retour régulier des personnages déjà familiers, par la répétition des épisodes et des motifs, enfin par la permanence d'un cycle préétabli que constitue le trajet initiatique du héros, le conte proclame l'absence du hasard.

En effet, les gens des sociétés primitives vivaient, eux aussi, dans un monde soumis au principe de cause à effet. La vie et les activités des hommes étaient régies par une volonté suprême que les humains expliquaient à leur manière, et dont les manifestations les ébranlaient parfois, mais devant laquelle ils ne sont pas restés sans agir. Par l'intermédiaire des rois et des prêtres, des mesures furent mises en place permettant d'influencer le cours de la vie.

---

90. Marie-Louise Tenèze, "Du conte merveilleux comme genre", dans Approches de nos traditions orales, Paris, A.P. Maisonneuve et Larose, 1970, p. 24.

L'initiation fournissait à tous le moyen de transcender leur condition et, souvent, de se concilier les puissances surhumaines. On peut se référer à un exemple précis, celui des Dogon, pour apprécier la mentalité des sociétés archaïques.

Les-Dogon sont un groupe ethnique qui habite le pays du Mali, en Afrique de l'Ouest, et dont la culture a conservé certaines conceptions et certains comportements qui caractérisaient les sociétés des époques révolues. La tradition religieuse dogon accorde une place très importante au système de Sirius, "l'étoile la plus brillante du ciel"<sup>91</sup>. L'enquête menée par deux anthropologues français, Marcel Griaule et Germaine Dieterlen, entre 1946 et 1950<sup>92</sup>, a soustrait à quatre prêtres dogon, concernant la constellation, des informations si extraordinaires que Robert Temple ne put s'empêcher de s'adonner à des recherches approfondies sur le phénomène, comme le témoigne son livre, The Sirius Mystery<sup>93</sup>. La connaissance des Dogon sur la densité, la composition, les mouvements, les trajectoires, etc. du système Sirius, et qui date de plus de cinq mille

---

91. Dictionnaire Encyclopédique Universel, T. 9, 1968, Paris/Montréal, Librairie Aristide Quillet/Grollier Limitée, 1968, p. 5360.

92. Marcel Griaule et Germaine Dieterlen, "Un Système soudanais de Sirius", dans Journal de la Société des Africanistes, T. XX, Fascicule 1, 1950, p. 273-274.

93. Robert K. A. Temple, The Sirius Mystery, New York, St. Martin's Press, 1976, viii, 290 p.

ans, d'après Temple<sup>94</sup>, étonne par son originalité et par sa précision scientifique. Comme Griaule et Dieterlen, Robert Temple est émerveillé du fait que, sans instruments, le peuple dogon ait pu, depuis si longtemps, bâtir des théories astronomiques si exactes et si détaillées, à propos d'une étoile totalement invisible, sinon à l'aide d'un télescope puissant<sup>95</sup>.

Ce qui intéresse notre projet, ce n'est pas l'aptitude scientifique des Dogon, mais la façon dont le contact avec un corps céleste s'est traduit dans les pratiques culturelles du peuple. D'abord, les Dogon consacrent au système de Sirius l'un de leurs calendriers, qui sont: "a Solar calender, a Venus calender, and a Sirius calender. Their fourth is an agrarian one, and is lunar"<sup>96</sup>. Puis, le meurtre rituel des chefs dogon, un thème qu'on retrouve souvent dans les contes, est mis en rapport avec l'étoile vénérée. Liée à la création et au renouvellement du monde, la constellation est associée, chez les Dogon, aux rites comme l'excision et la circoncision, qui célèbrent la régénération de la vie et du cosmos. Enfin, les rites initiatiques sont accompagnés de mythes qui les

---

94. Ibid., p. 1.

95. Ibid., p. 20-21.

96. Ibid., p. 27.

justifient, comme on en trouve dans l'oeuvre de Marcel Griaule, Masques Dogons<sup>97</sup>.

Le cas des Dogon nous représente un mode de vie qui relève d'une réalité des temps anciens. A cet égard, une constatation s'impose: c'est que dans les sociétés primitives, il n'y a pas de séparation entre la science et la religion. En effet, les deux se confondent. C'est de cette mentalité et de ce contexte particuliers que sont nés les contes. Ceci pose, pour notre époque, un problème méthodologique dans l'étude des contes puisque la façon actuelle de concevoir la science s'écarte de l'attitude et des valeurs qui ont donné naissance aux récits. L'étude des contes se veut scientifique, alors on applique aux récits des hypothèses et des approches conditionnées par notre époque, étrangères à la genèse du genre. C'est une démarche qui renferme son obstacle dans la mesure où elle ne tient pas compte de l'authenticité de l'objet étudié. Nous avons pensé, pour nous servir des propos de Mircea Eliade, que "la méthode la plus sûre [...] reste toujours d'étudier un phénomène dans son

---

97. Marcel Griaule, Masques Dogons, Paris, Institut d'Ethnologie, 1963, p. 43-78.

propre plan de référence<sup>98</sup>. Par conséquent, la méthode qui, à notre avis, semble la plus favorable pour l'étude de la symbolique des animaux dans les contes ontariens et que nous avons utilisée, est celle qui tient compte de la singularité de l'origine des contes.

---

98. Mircea Eliade, Mythes, rêves et mystères. Paris, Gallimard, 1957, p. 11-12.

PREMIÈRE PARTIE

8

L'INITIATION PRIMORDIALE

## INTRODUCTION

L'initiation, dans son acception archaïque, se définit comme une cérémonie accompagnant l'admission d'un non-initié à la connaissance de certaines choses secrètes et à la participation à certains mystères d'ordre religieux. Comme nous l'avons déjà montré, un rapport étroit lie les contes populaires aux anciennes cérémonies initiatiques et aux mythes qui faisaient corps avec les rites archaïques. Par la dégradation des rites et des mythes en contes, ces derniers sont devenus les vestiges de la représentation des nombreuses cérémonies qui, jadis, réglaient les différents "passages" et marquaient le déroulement de la vie humaine. Les contes mettent en scène des enfants, des adultes, des vieillards, des hommes et des femmes parce que tous ces groupes ont dû subir une forme ou l'autre des rites qui punctuaient le cours de la vie. Dans chaque culture, les initiations étaient graduées de sorte que, parfois, à la vieillesse, quelques uns parmi le plus avancés aient subi environ trente rites. Parmi les premiers passages que vivait l'être primitif, le plus important était la "naissance". C'est une initiation qui se retrouve ailleurs que chez les peuples primitifs.

Par exemple, dans l'Évangile selon Saint-Jean, Jésus-Christ, lors de son entretien nocturne avec Nicodème, apprend au notable juif la nécessité absolue pour quiconque veut connaître le royaume

de Dieu de naître à nouveau<sup>99</sup>. Vu que cette re-naissance vise un être qui a déjà grandi et qu'elle se produit ici-bas, elle découvre une double transformation: d'abord, ontologique, car le nouveau-né, l'homme nouveau, provient de l'homme profane; puis, géographique, par le fait de quitter le monde profane pour le royaume recommandé, celui de Dieu. Aussi la tradition judéo-chrétienne et les sociétés primitives se rejoignent-elles dans la volonté d'accéder au sacré par le biais d'une nouvelle naissance. Lorsque Nicodème se demande si l'homme peut regagner le sein de sa mère pour naître, la réponse de Jésus-Christ lui fait comprendre qu'il s'agit d'un enfantement spirituel où la voie biologique de procréation est remplacée par des rites. Ces propos mettent en valeur les principaux éléments qui caractérisent la naissance symbolique dans toutes les religions, dans le monde actuel comme dans les sociétés des temps pré-historiques.

Une différence subsiste, néanmoins: de façon générale, le monde moderne, fortement sécularisé, se met sous l'empire du profane, alors que chez les primitifs, seul le sacré autorisait toute vie véritable. Cette inversion de rôles traduit une différence essentielle entre la civilisation contemporaine et les

---

99. Saint-Jean, "L'Évangile selon St-Jean", dans La Sainte Bible, Traduit en français sous la direction de l'École Biblique de Jérusalem, Paris, Les Éditions du CERF, 1956, p. 1397-1430, chapitre 3, versets 1-7.

traditions archaïques dans leur manière de vivre le spirituel. Il importe donc de nous référer, brièvement, aux valeurs qui, dans les sociétés pré-modernes, assignaient à la naissance symbolique sa place dans le système, telle que le suggèrent les contes, issus d'un comportement religieux ancien.

Dans Le Sacré et le profane, Mircea Eliade, commentant l'attitude de "l'homme religieux", écrit:

l'homme des sociétés primitives ne se considère pas "achevé" tel qu'il se trouve "donné" au niveau naturel de l'existence: pour devenir homme proprement dit, il doit mourir à cette vie première (naturelle) et renaître à une vie supérieure, qui est à la fois religieuse et culturelle<sup>100</sup>

Il s'agit donc d'une initiation car la nouvelle naissance oblige à traverser la mort, étape cruciale dans une démarche par laquelle le néophyte transcende sa condition d'être humain et d'être dans le monde. Il est significatif qu'elle soit commandée, non seulement par un comportement religieux, mais par une vision qui imprègne tous les aspects de la culture. Selon cette vision, seul est réel ce qui participe au sacré, qui se rattache à un modèle divin ou à une forme surnaturelle. Les activités des hommes - conflits, chasse, sexualité, agriculture, jeux- sont l'imitation des gestes des ancêtres

---

100. Mircea Eliade, Le Sacré et le profane, Paris, Gallimard, 1965, p. 158.

mythiques. La construction d'une demeure ou d'un temple répond à la création du Cosmos par les dieux, au commencement du monde. Les montagnes, les autels et les arbres assurent la communication entre la Terre et le Ciel. L'espace, le temps, les objets, tout dans le monde n'a de sens que par référence aux modèles célestes ou divins.

Cette conception du monde et le comportement des primitifs s'expliquent par la nostalgie du paradis perdu. Dans Le Mythe de l'éternel retour, Mircea Eliade résume les mythes qui racontent comment, dans un passé très lointain, les hommes menaient une existence idéale en compagnie des dieux<sup>101</sup>. Le Ciel était facilement accessible aux uns tandis que les autres descendaient sur la Terre pour se mêler aux humains. La nourriture était abondante; il n'y avait ni mort, ni travail, ni souffrance. Mais une faute rituelle entraîna la rupture de communications entre la Terre et le Ciel. Dès lors, l'homme devint mortel; en plus, il fut condamné à travailler pour se nourrir. D'où le comportement de l'homme primitif qui, sans cesse et partout, s'évertue à transcender sa condition "profane" de déchéance afin d'intégrer la béatitude et la plénitude spirituelle qui lui ont été retirées. On peut affirmer avec Eliade que "ce comportement correspond à un effort désespéré pour ne pas

---

101. Id., Le Mythe de l'éternel retour, Paris, Gallimard, 1969, p. 110.

perdre le contact avec l'être<sup>102</sup>. Les nombreux mythes et rites initiatiques répondent à la nécessité d'assurer avec le domaine céleste une communication permanente, indispensable à l'existence humaine.

Dans ce contexte, la naissance symbolique occupe une place privilégiée. Elle correspond à une version microcosmique du geste primordial par lequel l'homme fut créé; de ce fait, elle confère à l'homme sa perfection et son intégrité du commencement du monde. D'ailleurs, point de départ pour toute vie réelle, c'est-à-dire spirituelle, l'humanité entière doit passer par elle. Puis, l'expérience de la mort qu'elle enferme, suivie de la régénération de l'être, fait de la naissance symbolique le type même de tout rite de passage. Il s'agit donc d'une expérience fondamentale dans la religion et dans la culture de l'homme primitif. Toutes les initiations, quels que soient le statut, la condition ou l'état en cause, revêtent, d'une manière plus ou moins marquée, l'allure d'une naissance symbolique. Initiation primordiale, elle fonde toutes les autres. C'est dire que tous les chapitres du travail que nous présentons ici entretiennent des rapports, directs ou indirects, avec la première partie de l'étude.

---

102. Ibid., p. 111.

Mais les trois chapitres qui composent cette première partie se distinguent des autres parce qu'ils mettent l'accent sur le phénomène de la naissance symbolique comme tel. Alors, la question pour nous est celle de savoir à quoi correspond la figuration des animaux dans des aventures qui visent l'enfantement surnaturel d'un personnage humain. Or, il est évident que le rite de la naissance symbolique était conditionné par des facteurs variés. Par exemple, il est normal que, dans une société d'agriculteurs, le retour dans la matrice de la Terre-Mère joue un rôle très important, tandis que chez les chasseurs ou les pasteurs, l'animal occupe le premier plan dans les rites de passage. On est donc en présence de l'influence qu'exercent les facteurs géographiques et le système économique sur les pratiques religieuses.

Par conséquent, le symbolisme animal dans les rites des cultivateurs ne sera pas, en tous points, semblable à celui des animaux dans une société de chasseurs ou de pasteurs. Aussi, bien que la naissance symbolique soit un phénomène généralement répandu chez les primitifs, la façon dont elle se traduit dans les rituels, les types d'animaux qui y figurent et le rôle de ces bêtes, sont variés d'un milieu à l'autre. C'est-à-dire que d'un contexte culturel à un autre, le même thème n'évoque pas nécessairement les mêmes animaux. Inversement, le symbolisme d'un animal peut changer ou se modifier, dans les contes très apparentés, selon les plans des divers systèmes culturels qui la commandent. Il s'agit donc, pour nous, dans cette

première partie de notre étude, de saisir le symbolisme des animaux à travers les diverses pratiques culturelles liées à la naissance symbolique dans les milieux archaïques.

Dans le premier chapitre, nous étudierons le rôle des différents animaux liés à la quête de l'esprit tutélaire. Une autre dimension de la naissance symbolique consiste en le retour figuré du postulant dans la matrice de la Terre-Mère. Il s'agit d'un rite complexe où nous nous intéresserons aux fonctions variées qu'y remplissent les animaux. Dans le troisième chapitre, nous allons analyser le phénomène curieux où les contes représentent les bêtes dans le rôle de fondateurs de rites initiatiques et de maîtres d'initiation, c'est-à-dire que ces animaux révèlent aux hommes des connaissances secrètes et les initient aux mystères qui transforment leur mode d'existence.

CHAPITRE PREMIER  
LES ESPRITS TUTÉLAIRES

Dans le passé très reculé, l'une des pratiques culturelles aboutissant à la naissance symbolique était la quête et l'obtention d'un esprit tutélaire. Celui-ci pouvait être un personnage humain, un être surnaturel ou un personnage animal. Dans la plupart des cas, c'est un animal qui se manifestait en réponse aux efforts du novice pour renaître dans le sacré. D'après l'exemple des sociétés aborigènes de l'Amérique du nord, cité dans Initiation, rites, sociétés secrètes<sup>103</sup>, on peut dégager les éléments caractéristiques de cette initiation. L'initié, quittant sa famille et la communauté où il vivait, s'isole dans la forêt ou gagne les montagnes. Immergé dans la solitude, il se livre aux exercices ascétiques et à la prière afin d'acquérir un esprit tutélaire. Il s'agit donc d'une initiation individuelle.

C'est à la suite de ces efforts prolongés qu'il a la révélation de l'esprit. Généralement, celui-ci se présente sous forme animale, ce qui confirme la structure cosmique de l'expérience religieuse du novice. Plus rarement, l'esprit protecteur est anthropomorphe (lorsqu'il se trouve être l'âme d'un ancêtre)<sup>104</sup>

---

103. Mircea Eliade, op. cit., p. 143-146.

104. Ibid., p. 145.

On reconnaît ici l'importance de l'initiative et de l'effort ascétique du néophyte dans l'expérience religieuse qu'il fait. Autrement dit, le novice, sans le concours d'un initié, entreprend la transmutation de sa personnalité profane. Les rapports qu'il noue alors avec l'esprit protecteur lui assurent les ressources magiques, garantes de réussite dans d'autres rites de passage qui l'attendent.

Les démarches du néophyte nous intéressent à cause de l'analogie entre elles et la matière de certains contes. Dans le corpus des contes ontariens quelques récits sont axés sur l'acquisition individuelle d'un esprit protecteur grâce auquel le novice a la révélation du sacré et change de mode d'existence. Il s'agit d'une expérience qui se fait tôt dans la vie. Par conséquent, presque tous les héros qui figurent dans les histoires retenues sont très jeunes. Par exemple, dans Chie-l'Âne, l'enfant "lors de sa neuvième année", à la suite d'une "volée de coups de manche à balai reçue de sa mère, s'enfuit en pleurant et s'engagea sur la route"<sup>105</sup>. L'initiation débute ainsi assez tôt dans la vie du personnage. Mais il y a un cas où le héros est adulte: dans Les Trois chiennes<sup>106</sup>, le néophyte est marié au début du conte. Or, ce mariage est tout de

---

105. T. 4, p. 383.

106. T. 3, p. 85-92.

suite suivi d'un ordre, pour le personnage, de se rendre à un endroit où il serait dévoré par un monstre. Obligé de fuir le foyer, il entreprend l'initiation individuelle. Cette fuite précipitée, l'obligation de subir l'initiation en ce moment même, et le fait que le mariage se rompt après l'initiation du héros, tout présente comme anormal un mariage contracté avant la naissance symbolique du novice. Propp, dans Les Racines historiques du conte merveilleux, propose une explication historique du phénomène:

Avec la désagrégation de la coutume, le rite avait lieu de plus en plus rarement, parfois avec des intervalles de dix ans et plus [...] Entretiens, les gens devenaient adultes, se mariaient sans attendre l'initiation et subissaient celle-ci après coup, si bien qu'il existait des cas où des hommes de quarante ans la subissaient côte à côte avec des garçons à peine pubères<sup>107</sup>

Les deux cas, la naissance symbolique normale vécue pendant l'enfance et celle, tardive, qui témoigne de la "désagrégation de la coutume", se trouvent représentés dans le groupe de récits qui constituent ce chapitre et confirment la réalité d'un contexte culturel et historique qui explique les éléments des contes.

Non seulement l'âge des initiés mais d'autres éléments tirés des rites réapparaissent dans les contes. Par conséquent, les récits évoquent la rupture avec la famille naturelle ainsi que

---

107. Vladimir Propp, op. cit., p. 179.

l'éloignement du groupe communautaire et l'isolement du héros. De même, les deux formes, animale et anthropomorphe, que peut revêtir l'esprit tutélaire, apparaissent dans les histoires. Il est significatif que, dans presque tous les cas, l'animal, esprit protecteur, est fourni par un être "mythique", c'est-à-dire un personnage qui est familier avec le monde des morts et des mystères. Le problème de la provenance des animaux protecteurs sera abordé au cours de ce chapitre.

Nous n'avons pas l'intention de relever tous les cas où les éléments des contes répondent aux aspects des rites anciens. Cela nous éloignerait de notre sujet. D'ailleurs, en dépit des ressemblances entre les deux, les rites initiatiques et les contes sont deux réalités différentes l'une de l'autre. Par conséquent, à l'instar d'un conteur manitobain, on peut affirmer que "Les contes ne disent pas tout"<sup>108</sup> puisqu'ils écartent de leur univers nombre d'éléments utilisés dans les rites. De même, ils font preuve d'une grande liberté dans la modification et dans le déplacement des éléments hérités des cérémonies initiatiques. Aussi, les prières du novice, les exercices ascétiques qu'il s'impose, les interdits sexuels et alimentaires, les libations qu'il fait, les détails sur ses pérégrinations rituelles, tout ceci n'est pas mis en relief

---

108. T. 6, p. 326.

dans les contes que nous examinons, mais les uns ou les autres sont tantôt délaissés ou tantôt suggérés seulement par des indications minces et éparses que fournit le conte. Par conséquent, l'affaiblissement et, surtout, la disparition de ces éléments qui meublent chaque rite dans son déroulement motivé, selon un principe de cause à effet, justifient l'aspect, en apparence décousu, incohérent et fantaisiste qui caractérise l'enchaînement d'épisodes dans les contes. Ainsi s'explique non seulement la pérennité, mais aussi la bizarrerie des contes - contrairement aux thèses de cervelles en crise ou d'imagination enfantine féconde émises à leur sujet, de nos jours.

Dans la mesure où, comme l'a noté Propp, "le rite est sans conteste plus divers que le conte, qui n'en reflète pas tous les aspects"<sup>109</sup>, on comprend pourquoi nous nous sommes référé aux rites de passage pour éclairer certains éléments des contes, ce qui nous a permis de repérer et d'identifier dans Les Vieux m'ont conté, la présence et le comportement des animaux considérés comme des esprits tutélaires. Notre plan est d'étudier les animaux dans les rôles divers qui caractérisent la figuration des esprits tutélaires. Autrement dit, les animaux que nous analysons dans ce chapitre ont été choisis parce qu'ils représentent chacun un nouvel aspect du

---

109. Propp, op. cit., p. 88.

phénomène.<sup>109b</sup> Nous comptons, de cette manière, appréhender, dans sa variété et dans sa richesse, le symbolisme des animaux, esprits tutélaires.

a) Le chat

Dans le conte intitulé Le Chat botté<sup>110</sup>, on rencontre un animal curieux, le chat botté. On peut se demander si la popularité de ce récit, depuis l'époque de Charles Perrault jusqu'à nos jours, n'est pas due à la présence de ce chat étrange. Or, le véritable rôle du chat semble avoir été négligé ou méconnu, car il s'agit, à notre avis, d'un esprit tutélaire. Nous allons donc aborder le symbolisme de cet animal. Dans cette histoire le testament d'un père mourant donne une ferme au fils aîné et un moulin au second fils; mais, au troisième garçon, le plus jeune, il n'a laissé pour tout héritage qu'un chat. Or, c'est la présence, les initiatives et l'habileté de ce chat qui vont doter la vie de l'orphelin démuné et mal "parti" d'une dimension spirituelle à laquelle s'ajouteront des propriétés agricoles, un somptueux château et le mariage avec une princesse. C'est grâce au chat que se réalise la naissance spirituelle qui a pour conséquence l'ascension économique, politique et sociale du héros. Alors, à quoi renvoie ce personnage animal? Pour répondre à

---

<sup>109b</sup> Note L'ordre d'apparition des animaux ne renvoie pas nécessairement à la qualité plus ou moins grande de représentation du type même de l'esprit tutélaire mais correspond simplement à l'ordre d'apparition dans le corpus choisis.

<sup>110</sup>. T. 2, p. 127-130.

cette question, nous allons examiner la figure du chat sous les trois aspects qui définissent son rôle dans le conte, à savoir ses attributs de chat, son savoir-faire et ses pouvoirs magiques. Précisons que ces trois caractéristiques sont fournies par le conte; même si le chat ou d'autres animaux que nous étudions possèdent de nombreux attributs, ceux qui sont fonctionnels dans les récits qui nous intéressent seront privilégiés.

Outre ses vertus surnaturelles, le don de la parole et les exploits qu'il accomplit, le chat manifeste les qualités habituelles de son espèce. En effet, il s'appuie sur ses attributs de chat pour servir le héros. À cet égard, on le voit, au début du conte, s'adonner à la chasse pour assurer la nourriture, la sienne ainsi que celle du héros. Plus tard, il recourt aux miaulements dans l'immense champ d'avoine; intimidés, les fermiers répètent au roi une déclaration formulée par le chat selon laquelle le champ appartenait au héros. Arrivé à un château somptueux, il incite le propriétaire, un géant, à se transformer en petite souris. On reconnaît là le penchant du chat. Et le texte ajoute, "Le chat se tenait prêt à agir"<sup>111</sup>. Il "fait un saut adroit et croque la tête du minuscule rongeur"<sup>112</sup>. Le château, d'immenses plaines de blé, un

---

111. Ibid., p. 128.

112. loc. cit.

champ d'avoine et une princesse désormais appartiennent au garçon, devenu depuis peu le marquis de Carabas, grâce au chat.

Mais les traits évoqués - la chasse, les miaulements, une particularité de son appétit- plutôt que de vouloir le cerner dans sa nature de chat, servent à créer une distance entre ce personnage et l'espèce à laquelle il est associé. C'est que les attributs du chat ici sont liés à un comportement qui dépasse le cadre du réel. Le personnage animal nous étonne par son savoir-faire: protecteur et guide du héros, il fait agir les fermiers par contrainte; son habileté conduit le jugement du roi et les sentiments de la princesse; par la ruse, il s'empare d'un château. Il est évident qu'on a affaire à un chat symbolique. Ce qui pousse Charles Perrault, dans la première "moralité" qui accompagne sa version du même conte, à nous proposer la signification du "chat botté":

Quelque grand que soit l'avantage  
De jouir d'un riche héritage  
Venant à nous de père en fils,  
Aux jeunes gens pour l'ordinaire,  
L'industrie et le savoir-faire  
Valent mieux que des biens acquis<sup>113</sup>

Le chat apparaîtrait donc l'incarnation des qualités humaines, "l'industrie et le savoir-faire", dont dépendent le progrès et la réussite du mal "nanti". Cette façon d'envisager le symbolisme du

---

113. Charles Perrault, Contes, Paris, Gallimard, 1981, p. 161.

personnage animal nous paraît limitée parce qu'elle ne tient pas compte d'un fait que souligne le conte, c'est-à-dire la passivité du héros. Autrement dit, pour une meilleure compréhension du rôle du chat, il est nécessaire d'examiner la dimension spirituelle dans le conte.

Ce qui frappe surtout au début du récit, ce sont les qualités magiques du chat. Il se met à parler tout d'un coup; il prédit l'avenir du garçon. Mais pourquoi a-t-il choisi ce moment pour révéler des capacités jusqu'alors inconnues? Le conte nous aide à répondre à cette question puisqu'il nous présente le comportement du chat comme la réponse aux gestes du fils du paysan: la rupture avec le foyer paternel, l'isolement et la solitude du garçon, les expériences qui lui arrachent la plainte, "Que vais-je faire de ce chat?"<sup>114</sup>. Ces trois éléments indiquent les mobiles du nouveau rapport entre le chat et le héros; c'est-à-dire qu'à la suite d'une initiation individuelle, le jeune homme vient d'avoir la révélation de son esprit tutélaire. La naissance symbolique du héros correspond à la transformation d'un mode de vie profane en une existence surnaturelle. Dès lors, le chat se met à chasser. On sait que dans les sociétés primitives, la chasse était une activité magique. C'est-à-dire que cet univers merveilleux est désormais accessible au

---

114. T. 2, p. 127.

jeune initié. Mais, arrêtons nous, très brièvement, à un élément dont la signification n'est pas tout de suite évidente: la botte.

Pour Marc Soriano, "le trait le plus singulier des Contes, c'est évidemment cette paire de bottes"<sup>115</sup>. Les expressions comme "une invention burlesque", "effets réellement comiques", "ces bottes absurdes", "invention gratuite"<sup>116</sup>, renvoient aux réactions que suscitent chez les lecteurs les bottes du chat. D'ailleurs ne sont-elles pas un empêchement dans la chasse? Il semble que ces considérations sont à l'origine d'une tentative, chez Marie-Louise Tenèze, de limiter l'application de ces traits curieux lorsqu'elle écrit:

Si le conte-type porte, en raison de la célébrité de la version de Perrault, le titre de Chat Botté, il n'en est que plus important de noter que l'animal ne semble porter des bottes que dans la version de l'Académicien et dans celles qu'elle a influencées<sup>117</sup>.

Ces diverses réactions, plutôt que d'infirmer, accentuent l'intérêt que représentent les bottes dans le conte. L'importance de leur figuration dans le titre du récit ne s'accorde pas avec une expli-

---

115. Mark Soriano, Les Contes de Perrault: culture savante et traditions populaires, Paris, Col. Tel., Gallimard, 1977, p. 178.

116. Ibid., p. 179.

117. Paul Delarue et Marie-Louise Tenèze, Le Conte populaire français, T. 11, Paris. G.P. Maisonneuve et Larose, 1964, p. 346.

cation qui leur assigne un rôle, purement comique ou spéculatif. D'ailleurs, c'est le chat lui-même qui réclame cet instrument lorsqu'au début du conte, il dit au jeune orphelin: "[...] tu vas devenir beaucoup plus riche que tes frères. Je te demande de m'acheter une paire de bottes"<sup>118</sup>. Et, Soriano observe, "à partir du moment où le chat s'est botté bravement, il est assez généralement appelé Le Maître Chat ou le Chat, avec une majuscule"<sup>119</sup>. Or, ce statut, comme la chasse ou le don de la parole, ne se déclare que pour se consacrer au destin du héros. Dans Les Racines historiques du conte merveilleux, Propp a démontré comment les chaussures faisaient partie des "objets dont on munissait les morts en vue de leur pérégrinations vers l'autre monde. Plus tard, ils sont devenus en fer, le fer symbolisant la longueur du trajet"<sup>120</sup>.

La paire de bottes atteste donc les rapports entre le chat et le monde des morts. On se rappelle que l'animal provient d'un mort, le père du héros: ce n'est pas une créature ordinaire, mais un personnage merveilleux donné par un mort dont il incarne les pouvoirs et les intentions. Par conséquent, non seulement la chasse, mais toutes les manoeuvres du chat, "l'industrie et le savoir-faire",

---

118. T. 2, p. 127.

119. M. Soriano, op. cit., p. 179.

120. Propp, op. cit., p. 59.

sont des opérations magiques. C'est ce qui explique l'étrange efficacité des miaulements de la bête et la capitulation des fermiers ainsi que la victoire du chat sur un géant qui venait de se métamorphoser en lion. D'ailleurs, à partir du moment où l'animal se met à s'exprimer en langue humaine, le geste et l'intention du père mourant, incarnés dès le début du conte par ce don merveilleux, trouvent leur expression dans une chaîne dramatique et magique de cadeaux qui transforme l'existence spirituelle et le statut socio-économique et politique du héros. Ni le comportement ni les traits de l'animal ne sont donc burlesques ou absurdes. Le symbolisme du personnage animal, telle que nous l'envisageons, trahit les rapports qui existent entre les divers éléments du récit: le donateur, le don, le héros, les épisodes et la spécificité culturelle qui les a organisés.

b) Le chien

La tradition judéo-chrétienne peut également nous fournir un exemple d'esprit tutélaire animal. C'est le cas dans le conte Saint Roch et son chien<sup>121</sup> où il s'agit d'un chien et de deux garçons. Ce qui est significatif, c'est la conclusion des deux jeunes gens à la fin du récit: "Ils venaient de tirer la conclusion de leur

---

121. T. 2, p. 149-153.

aventure: ils avaient été sauvés par Saint Roch et son chien"<sup>122</sup>. Or, cette affirmation n'est autre chose que l'aboutissement d'un comportement qui correspond à la quête soutenue de rapports avec le surnaturel. Non seulement les deux héros quittent la demeure familiale, mais ils s'appliquent à suivre la recommandation de leur mère qui leur avait dit: "En revenant, arrêtez à chaque église que vous rencontrerez et faites-y dire une messe en l'honneur de Saint Roch"<sup>123</sup>. Ils portent dans leur bagage leur chapelet et leur livre de messe, et consacrent six mois, une période déterminée, à un travail de bûcherons. On peut se demander si ce dernier détail n'est pas une déformation ou l'écho d'un motif ancien, celui des exercices ascétiques qui figuraient dans les initiations individuelles. Quoi qu'il en soit, les activités rituelles des héros alternent avec les moments de solitude, "en forêt, dans de profondes ténèbres"<sup>124</sup>. Leur expérience correspond au schéma traditionnel qui conduit à la révélation de l'esprit tutélaire.

Alors, ils reconnaissent le caractère symbolique du chien lorsqu'il se manifeste. Le personnage animal frappe leur imagination sous trois aspects: comme esprit protecteur, il détruit les

---

122. Ibid., p. 151.

123. Ibid., p. 149.

124. loc. cit.

assassins survenus la nuit pour les tuer; compagnon et guide, il les accompagne pendant un moment sur la route ténébreuse; puis, la disparition du chien comme celle de son maître, confirme ses qualités merveilleuses. Ainsi s'établit une équivalence entre la quête spirituelle des deux garçons et la forme que revêt l'irruption du sacré dans leur vie: Saint Roch et son chien sont la réponse à une attente active. Comme dans les sociétés primitives, le contexte historique où se trouvent les deux jeunes gens -les "mythes" de Saint Roch, la foi en ses vertus- les ont prédisposés, dans leur attitude et dans les démarches qu'ils adoptent, à cette expérience avec l'être surnaturel. Puisque Saint Roch demeure au Paradis, son chien fidèle lui aussi a été gratifié d'une niche auprès du bon Dieu: "il faut que le bon Dieu porte une affection particulière à Saint Roch, pour lui avoir, par une faveur unique, permis d'amener son chien en Paradis"<sup>125</sup>, observait Eugène Mouton en 1881. La bête provient donc de l'au-delà, un chien-dieu, la forme animale qu'assument, pour se déclarer, les pouvoirs surnaturels et les intentions de Saint Roch.

Dans un autre récit, Les Trois chiennes,<sup>126</sup>, trois vieilles femmes donnent chacune une chienne au personnage, un jeune homme

---

125. Eugène Mouton, Zoologie morale, Paris, A. Charpentier, Editeur, 1881, p. 183.

126. T. 3, p. 85-92.

qui, menacé de mort par la bête-à-sept-têtes, a dû prendre la fuite, abandonnant sa femme. En effet, les trois vieilles soeurs, comme les trois chiennes qu'elles donnent, sont les trois aspects d'un même personnage. Comme c'était le cas pour le chien, la chienne ici est liée à "une vieille toute menue"<sup>127</sup>, divinité à forme humaine. Les obligations que remplit le jeune homme pour avoir les trois chiennes renvoient aux composantes de l'initiation individuelle que subit le héros. On peut noter, à cet égard, que les trois chiennes une fois acquises, le héros n'hésite pas à rentrer chez lui. Lorsque tout d'un coup, la troisième chienne se met à parler, le jeune homme s'exclame: "Comment, tu parles à présent?"<sup>128</sup>. C'est la manifestation du sacré dans la vie du héros et la mise en rapport avec l'esprit tutélaire. D'où la fonction de conseillères et de protectrices qu'exercent les chiennes auprès du héros.

À ce rôle bien connu s'ajoute un motif nouveau: les trois chiennes, à la fin du conte, sont "démorphosées" en trois princesses. "Tes trois chiennes, c'est nous autres", disent-elles au héros, éclatant de rire. "Tu vivras avec nous, tu choisiras l'une d'entre nous pour épouse"<sup>129</sup>. La transformation du régime existentiel qui accompagne la révélation de l'esprit tutélaire se présente

---

127. Ibid., p. 85.

128. Ibid., p. 86.

129. Ibid., p. 88.

ici sous forme d'un mariage avec une princesse. Mais, par la façon dont le mariage a été préparé dans le récit, ce dénouement comporte des éléments nouveaux qu'il importe de dégager parce qu'ils enrichissent l'image de la chienne.

D'abord, lorsque les trois chiennes, "détransformées", éclatent de rire, c'est qu'elles n'étaient pas dupes du rôle qu'elles avaient joué auprès du héros. Mais la métamorphose en chiennes avait pour fonction de faciliter leur mission d'esprits tutélaires qui accompagnaient le héros, lui révélaient des secrets, vivaient chez lui, le protégeaient contre sa femme et le ressuscitaient de la mort. Mais les trois esprits tutélaires sont tous femelles, l'accent est mis sur le sexe des animaux. En plus, lorsque la femme du héros "commence à être jalouse et à haïr son mari pour l'attention qu'il témoigne à ses chiennes"<sup>130</sup>, cette jalousie représente les chiennes comme les rivales de la femme. Le mariage avec le héros se prépare.

Dans leur rapport avec le héros, l'aspect de chienne correspond alors, pour les trois personnages, à un obstacle et à une dégradation de l'être. Il s'agit, en effet, de la mort des trois princesses. Les chiennes sont donc les doubles féminins du héros, le non-initié, être profane, image de la mort.

---

130. Ibid., p. 86.

A ce titre, les aventures des princesses ressemblent étroitement à celles du héros. Autrement dit, elles subissent aussi un rite de passage: elles sont arrachées à leur milieu habituel; elles vivent des épreuves; enfin, elles sont "démorphosées". Elles se racontent au héros: "Nous avons été emmorphosées par une fée. Pour être délivrées, il nous fallait accomplir ce que nous avons réalisé"<sup>131</sup>. Leur sort est lié à celui du héros par une sorte de prédestination. Ce récit nous présente donc un cas où les filles subissaient les initiations semblables à celles des garçons pour la naissance symbolique. Le mariage du héros avec l'une des princesses correspond alors à l'aboutissement logique d'une succession d'expériences qui les a réunis: une phase de vie profane, les initiations vécues ensemble, la participation au sacré et la transformation du mode de vie.

L'image de la chienne comme le double féminin du héros éclaire le comportement étrange de la femme du héros. Après la fuite du jeune homme, la mariée accueille chez elle la bête-à-sept-têtes, c'est-à-dire, l'être même qui devait tuer le jeune marié fuyard. Simultanément, ce dernier, dans la forêt où il s'est engagé, se met à s'entourer des trois chiennes. De retour au village, l'une des chiennes avertit le mari: "fais attention, ne touche point ta

---

131. Ibid., p. 88.

femme. La bête-à-sept-têtes est passée chez toi et elle y a couché"<sup>132</sup>. Ainsi se constitue deux couples: bête-à-sept-têtes /femme, mari/trois chiennes. Leur rapport est caractérisé par la jalousie, la haine et l'hostilité. En effet, la femme monstre devient l'incarnation de l'agresseur, c'est-à-dire de la mort. Ses vêtements où restent accrochés des poils de la bête-à-sept-têtes représentent la présence physique du monstre. La chienne met le mari en garde contre tout contact avec les vêtements de la mariée. "C'est assez pour causer ta mort", dit la chienne qui continue ainsi: "Fais-lui enlever son linge! Qu'elle le roule en tas, et toi enterre ses vêtements dehors"<sup>133</sup>. Non seulement les vêtements, mais aussi le corps de la femme est la résidence du monstre. "Veille également à ce qu'elle se lave soigneusement", ajoute la chienne. Ces mesures ne changent rien à la disposition des deux camps, mais nous font assister au processus où l'épouse devient l'incarnation du personnage de la bête-à-sept-têtes. Ainsi s'explique le comportement meurtrier de la femme: "Finalement, sa femme décide de l'empoisonner"<sup>134</sup>. Empêchée par la surveillance des chiennes, elle amène le mari chez ses parents, après avoir enfermé les trois bêtes dans une chambre. "Pendant la nuit, elle ne trouva

---

132. Ibid., p. 86.

133. loc. cit.

134. loc. cit.

pas d'autre moyen que d'enfoncer une épingle à chapeau dans la tête de son époux: la mort s'ensuivit"<sup>135</sup>.

Ce personnage correspond donc à un monstre dans le corps d'une femme. Par contre, les trois chiennes représentent les êtres humains dans le corps d'une bête. Ce que confirme leur histoire: "Nous avons été emmorphosées par une fée"<sup>136</sup>. Finette, Passe-Partout, Guérit-Tout, les trois chiennes, s'échappant de leur prison, ont pu ressusciter le mort. Leur délivrance, comme leurs aventures et leur destin, est liée à celle du héros. Autrement dit, l'intervention des trois chiennes est une illustration d'un fait qui revient sans cesse dans les contes, à savoir, l'importance de l'initiation dans la préparation au mariage. En plus, le drame où s'implique le héros nous fournit l'occasion d'assister aux conséquences d'une expérience, dans les sociétés archaïques, où un mariage fut contracté avant la naissance symbolique du néophyte.

---

135. Ibid., p. 87.

136. Ibid., p. 88.

c) La vache

Le conte Fesse, bâton!<sup>137</sup> évoque un nouvel aspect de l'animal qui incarne l'esprit tutélaire. Dans ce récit, les vaches symboliques ne sont pas données directement par un être anthropomorphe, dès le départ, mais sont élevées par l'enfant lui-même. Il s'agit d'un petit garçon, "orphelin de père dès son enfance"<sup>138</sup>. Il était fils unique et vivait avec sa mère. "Le petit garçon avait réussi à élever trois petites vaches noires"<sup>139</sup>. Les trois quarts du récit environ porte sur les déplacements successifs de l'enfant pour apporter ses vaches, l'une après l'autre, au roi, son parrain, malgré les objections de sa mère. Le conte met donc en relief, l'initiative et les efforts individuels de l'orphelin ainsi que les sacrifices qu'il fait. Il s'agit donc, pour l'enfant, d'une initiation individuelle.

Le premier cadeau du roi au petit garçon est une nappe magique, source intarissable de mets et de nourriture. Mais son cousin, plus âgé que lui et déloyal, à qui le garçon dévoile les vertus de l'objet magique "se mit à déployer une foule de nappes qu'il entremêlait avec celle de son cousin, jusqu'à ce qu'il réussisse à lui

---

137. J. 4, p. 217-226.

138. Ibid., p. 217.

139. loc. cit.

voler la sienne<sup>140</sup>. Grâce à cette supercherie, la nappe que l'enfant, rentré chez lui, étale devant sa mère "ne produit aucun effet"<sup>141</sup>. Aussi, cette expérience initiale avec le surnaturel s'accompagne-t-elle d'une déception. La naissance symbolique du personnage paraît inachevée. Ce qui justifie les pérégrinations et l'échange des deux autres vaches auprès du roi pour l'obtention de nouveaux objets magiques.

On peut expliquer le tour joué à l'enfant par la jeunesse ou la gaucherie du héros. L'important dans ce conte c'est que la trahison du héros fait partie d'un processus qui rend inéluctable l'échange non seulement de la première vache, mais aussi des deux autres contre les dons du parrain. Autrement dit, l'initiation du novice exige le sacrifice des trois vaches. On a constaté que l'animal tutélaire est toujours lié à un être anthropomorphe. Or, le conte nous apprend que le "garçon avait réussi à élever trois petites vaches noires". Ce sont donc des vaches ordinaires; elles n'ont pas une origine surnaturelle. On comprend alors la nécessité pour le garçon de les échanger contre des auxiliaires merveilleux. Signalons en passant le rapprochement voilé entre le parrain, doué de pouvoirs magiques et le père mort, dans la fonction

---

140. Ibid., p. 218.

141. loc. cit.

de donateur. La nature profane du novice renvoie à la nature profane des trois vaches auxiliaires. La couleur des animaux exprime l'absence de vie, le caractère amorphe qui, dans la pensée primitive, définit une existence profane.

Aussi, la naissance symbolique du personnage implique-t-elle la transformation correspondante des trois vaches. Par conséquent, le sacrifice de la première vache et la perte temporaire de la nappe ne font qu'annoncer la reprise de la démarche, l'engagement successif des deux autres vaches dans le rite de passage. C'est ce qui s'est produit dans l'histoire, et le héros acquiert deux bâtons magiques, le bâton étant considéré comme symbolisant "le tuteur, le maître indispensable en initiation"<sup>142</sup>. Effectivement, le héros ne perd pas ces objets qui vont si bien le servir. Une correspondance s'établit donc entre les trois vaches et les trois dons: la nappe et les deux petits bâtons. Cette correspondance entraîne une interrogation sur la signification des trois objets magiques assimilés aux vaches. On peut remarquer que le garçon sera le successeur du roi. À cet égard, les objets préparent et préfigurent le rôle futur du héros.

---

142. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Dictionnaire des symboles, Paris, Robert Laffont/Jupiter, coll. "Bouquins", 1982, p. 111.

La nappe symbolise donc non seulement la transmutation actuelle du statut et de la condition du personnage, mais aussi ses fonctions futures de roi magicien qui assure à ses sujets, l'abondance et la prospérité. Le premier bâton qui lui permet de punir le cousin mal-honnête et de récupérer la nappe renvoie à l'autorité qu'exerce le héros ainsi qu'à sa capacité de faire régner la justice. Puis, les deux bâtons, ensemble, attaquent le géant "doué d'une force étonnante"<sup>143</sup> et dont le héros hérite les biens. Les bâtons, dans ce dernier cas, semblent rattacher l'immense richesse du personnage à ses fonctions guerrières. Quoi qu'il en soit, les trois vaches symbolisent, d'une part, les aspects que revêt l'expérience spirituelle du héros: une existence profane et la transmutation de cette existence par l'accession au sacré, et d'autre part, les attributs qui caractérisent la souveraineté prévue. Dans les deux cas, le conte fait ressortir la présence et l'influence impériales des puissances surnaturelles. D'où la passivité du héros qui, la formule magique une fois prononcée n'a plus à s'exercer mais se fie aux vertus surnaturelles des bâtons pour corriger le cousin et assommer le géant.

---

143. T. 4, p. 220.

d) L'âne

Fesse, bâton!, dont les trois vaches sont transformées en objets magiques, entretient des rapports étroits avec un autre conte, Chie-L'Âne<sup>144</sup>. C'est l'histoire d'un petit garçon, âgé de neuf ans, éloigné du foyer par la cruauté de sa mère et qui s'engage à travailler chez un couple, "les gros fermiers"<sup>145</sup>. A la fin de chacune des trois années où il travaille, ces derniers lui donnent respectivement un âne, une nappe et une canne magiques. Un vieux couple, qui hébergeait le garçon lors de ses voyages chez les fermiers, réussit à deux reprises, à substituer à l'âne aurifère et à la nappe authentique, un âne qui ne donnait que du fumier et une serviette sans valeur. Grâce à la canne, l'enfant rentre en possession des objets volés.

On retrouve, dans le récit, les éléments que nous avons déjà analysés dans le conte précédent: les efforts individuels accomplis par l'enfant, le caractère inéluctable et la signification des trois retours chez le donateur, le rôle de la trahison et le symbolisme des trois objets magiques. Évidemment, il est question aussi dans Chie-L'Âne de la naissance symbolique du garçon: l'âne, comme la vache, correspond à un esprit tutélaire. Cependant, en dépit des

---

144. T. 4, p. 383-399.

145. Ibid., p. 383.

ressemblances qui les caractérisent, les trois auxiliaires dans Fesse, bâton! ne recourent pas entièrement les trois objets magiques de Chie-L'Âne. En effet, l'âne recouvre un aspect de la naissance symbolique que nous n'avons pas encore signalé dans notre étude, la conséquence, pour le cosmos, de l'initiation individuelle que subit le héros.

Dans cette histoire, il n'y a ni fille ni mariage. Le récit débute par une description du portrait de la mère et se termine par la réintégration du garçon dans le milieu familial. Or, la mère du garçon "avait un tempérament bourru"<sup>146</sup>. Les "coups de manches à balai, et autres mauvais traitements"<sup>147</sup> qui avaient provoqué le départ de l'enfant sont remplacés par des "coups de pieds et de tisonnier"<sup>148</sup> chaque année quand, à la fin de son contrat, le garçon revenait à la maison. "Incapable de rester chez lui, le petit part à nouveau"<sup>149</sup>. Ainsi, trois fois de suite, un drame familial répercute chacune des épreuves du héros, à tel point que, même après la victoire finale du héros et malgré l'attitude "conciliante"<sup>150</sup> de la

---

146. loc. cit.

147. loc. cit.

148. Ibid., p. 387,

149. loc. cit.

150. Ibid., p. 389.

mère devant une démonstration heureuse des pouvoirs de l'âne et de la nappe magiques, le garçon se sent obligé de faire endurer à sa mère la furie de la canne. C'est le conte qui met en relief la demeure familiale et le caractère de la mère ainsi que ceux du vieux couple perfide dans leur correspondance avec les trois étapes et la manifestation des trois objets que recouvrent les aventures du héros.

La mise en valeur du foyer de la mère et de celui des vieillards qui accueillent le jeune voyageur est liée aux indices significatifs qui définissent l'existence de la femme et celle des vieillards. Les deux foyers, demeure intime et monde "externe", par la méchanceté et la cruauté de la femme, et par la perfidie du vieux couple, représentent un univers immonde et barbare, l'absence du sacré, une existence profane. Autrement dit, le héros, dans sa nature profane, est l'image du "cosmos". Aussi revient-il chacune des trois années, avec chacun des trois dons, chez les vieillards comme chez sa mère. Et à chaque instant, il faisait subir au couple, comme à sa mère, les pouvoirs de l'un ou l'autre des objets magiques.

Il s'agit d'un phénomène où les cycles et les expériences conduisant à la naissance symbolique du héros se répercutent dans le monde. Comme son héros, le monde est candidat à une re-naissance

spirituelle, le néophyte et le "Cosmos" sont "sujets au renouvellement"<sup>151</sup>.

Chie-L'Âne! laisse donc saisir l'une des fonctions de toute initiation dans les sociétés archaïques qui est celle de la régénération du cosmos. Par conséquent, la naissance symbolique de l'enfant, "cette mort [...] à la condition profane, est l'occasion d'une régénération totale du Cosmos et de la collectivité"<sup>152</sup>. L'âne figure ainsi dans un conte qui représente l'initiation individuelle comme une condition essentielle pour la survie du monde.

Dans ce contexte, l'âne ne peut pas être "une figure populaire de la bêtise et de l'obstination têtue"<sup>153</sup>, comme on se plaît souvent à le considérer. Il serait plutôt lié à la transformation d'une vie individuelle et à la renaissance du monde. Au moment où l'enfant reçoit l'animal, les fermiers, donateurs, lui disent: "Ne t'assois pas sur ce petit animal"<sup>154</sup>. L'interdiction de monter sur l'animal supprime la signification politique de la bête qui,

---

151. Camila Morcos, "Les Contes folkloriques" dans Fabula, vol. 19, nos 1-2, 1978, p. 7.

152. Eliade, Initiation, rites, sociétés secrètes, p. 56.

153. Jean-Paul Clébert, Bestiaire fabuleux, Paris, Éditions Albin Michel, 1971, p. 35.

154. T. 4, p. 384.

autrement, aurait représenté la monture d'un héros messianique. Par conséquent, il n'y a ni mariage avec une princesse ni victoire sur un adversaire externe à ce monde. Par contre, le faux âne, substitué par le couple, renvoie à la contamination qui caractérise l'univers du héros. D'où la nécessité d'appliquer, même à la mère, la canne magique, élément indispensable à la régénération totale. L'âne, auxiliaire merveilleux, par la richesse inépuisable qu'il fait pleuvoir, et détaché comme il est de connotations politiques, fait ressortir l'aspect spirituel, la conséquence pour le cosmos de la manifestation du sacré.

e) Le cheval

Les contes, en tant que résidus des rites portant sur la naissance symbolique, peuvent donc mettre en valeur l'une ou l'autre des dimensions que renfermaient les cérémonies archaïques. Dans le conte, Les Marchandises merveilleuses de la ville d'Orléans<sup>155</sup>, l'accent est mis sur l'importance de l'aspect culturel dans le drame que constitue la naissance spirituelle des héros. Nous allons donc essayer d'appréhender la signification de la figuration animale dans cette histoire.

---

155. T. 13, p. 173-191.

Ce conte est le récit des aventures de trois garçons qui quittent leur pauvre vieille mère. Parvenus à "un carrefour où aboutissaient trois routes"<sup>156</sup>, ils s'y donnent rendez-vous dans un an et un jour; Jean, l'aîné, prend le chemin de gauche, Pierre celui du milieu et Jacques celui de droite. Chez les cultivateurs où ils travaillent, ils s'intéressent à "la mystérieuse ville d'Orléans" dont ils entendent parler. Trois chevaux merveilleux que leur donnent leurs employés les transportent à Orléans d'où ils rentrent chacun avec une marchandise merveilleuse, donc trois objets, une bouteille, une valise et un miroir magiques.

Dans cette histoire les expériences individuelles des héros s'inscrivent dans les démarches qui visent l'obtention d'un esprit tutélaire. La mystérieuse ville d'Orléans correspond à la réalité à laquelle ils aspirent. Les trois chevaux sont des esprits tutélaires, marquant l'accession à une existence surnaturelle. Ils connaissent l'itinéraire qui conduit à Orléans. En plus, ils fournissent un mode de déplacement fantastique puisque "Voiture, cheval et cocher volent dans les airs à toute vitesse"<sup>157</sup> de sorte que, malgré la distance qui les séparaient de la ville mystérieuse, les garçons arrivent à

---

156. Ibid., p. 173.

157. Ibid., p. 176.

Orléans en moins de dix minutes. C'est-à-dire que la manifestation du personnage animal coïncide presque avec l'expérience de la réalité merveilleuse recherchée.

La présence des chevaux auprès des garçons est provisoire; rentrés de la ville mystérieuse, les voyageurs se séparent des auxiliaires. Cependant, la manifestation des trois animaux a pour résultat l'acquisition des trois objets magiques. Ces derniers sont des marchandises sans autre trait commun que leur qualité magique. De même, bien que les trois bêtes se ressemblent étroitement dans leur nature, par la façon dont elles interviennent dans l'histoire ainsi que dans le rôle qu'elles jouent auprès des garçons, chacune d'entre elles se distingue des autres par sa couleur. Cette particularité, soulignée en rapport avec le départ de chacun des trois héros vers le territoire mystérieux, instaure une analogie entre les couleurs des chevaux et la mission des personnages. Autrement dit, les trois couleurs -alezane, blanche et grise- sont liées aux trois articles rapportés.

Le petit cheval alezan est lié à la bouteille magique de Jean. Or, la valeur du flacon dépend de son contenu. C'est ce qu'indique le récit: "C'est une bouteille magique. Tu pourras en retirer ce que tu voudras. Tu pourras guérir tous les maux.. Tu pourras trouver toutes les solutions à tes problèmes"<sup>158</sup>. Les trois vertus

---

158. Ibid., p. 175.

assignées par le conteur à la bouteille semblent superflues, d'abord parce que les objets magiques des contes sont, de façon générale, limités à une seule fonction, ensuite parce que les deux autres articles, la malle et le miroir, sont des objets à fonction unique, et enfin parce que, lors de la démonstration des pouvoirs de la bouteille -source inépuisable de "gin", de "brandy" et de "bière"<sup>159</sup> et instrument de guérison des maladies<sup>160</sup> le flacon se définit comme le moyen de la régénération périodique de la vie. Dans ce cas, il est lié au cheval, couleur alezane, par l'image du feu régénérateur.

De même, la robe blanche du cheval de Pierre n'est pas indifférente à l'objet qu'acquiert le garçon. Au début du conte, Pierre prend le chemin du milieu: intermédiaire entre les frères dans le rang familial, intermédiaire aussi dans les démarches culturelles, il sert aussi d'intermédiaire entre les deux mondes, le monde des humains et celui des dieux. Ce rôle nous renvoie au cheval donné au personnage. Dans Les Racines historiques du conte merveilleux, les commentaires de Propp sur la robe blanche du cheval s'appliquent à l'expérience de Pierre.

---

159. Ibid., p. 180.

160. Ibid., p. 181.

Le blanc est la couleur des êtres qui ont perdu leurs attaches corporelles. C'est pourquoi les apparitions, les fantômes sont blancs. Et ce n'est pas un hasard si le cheval blanc est parfois appelé invisible [...] Partout où le cheval joue un rôle culturel, il est blanc<sup>161</sup>

La blancheur du cheval désigne donc le mode que recouvre la liaison des deux mondes. De son côté, la valise magique a pour fonction d'assurer le rapprochement, temporel et spatial, entre les deux domaines, terrestre et céleste. La malle ramène même le cheval magique de la ville mystérieuse chez le cultivateur; elle transporte les trois garçons ainsi que le flacon et le miroir lors du retour. On comprend alors pourquoi, une fois rentrés de la ville mystérieuse où les héros avaient acquis la valise et les deux autres objets magiques, le cheval blanc, comme les autres chevaux d'ailleurs, n'accompagnent plus les héros: dans leur fonction de transporteur merveilleux, les trois animaux auxiliaires cèdent leur place à la valise magique qui désormais assurent, pour les trois garçons, les déplacements fantastiques.

Il y a aussi une correspondance entre la couleur grise du troisième cheval et le miroir rapporté par Jacques. Si l'on admet que "le nouveau-né vit dans le gris [...] (qu')il s'identifie au gris [...] (que) son gris devient le centre du monde de la couleur,

---

<sup>161</sup>. Propp. op. cit., p. 228.

son terme de référence<sup>162</sup> la couleur grise du cheval renverrait à une double expérience: d'abord, à la naissance d'une vie, puis à une prise de conscience de soi et du monde chez le nouveau-né. Cette interprétation se trouve confirmée lorsque, depuis la ville enchantée, le héros regarde dans le miroir:

Jacques prend le miroir dans sa main; à la place de sa propre image, il voit respectivement celle de Pierre et de Jean [...] Il continue à regarder le miroir magique. Il aperçoit sa vieille mère bêchant le jardin de sa demeure pourtant si éloignée<sup>163</sup>

Le miroir reflète ainsi une vérité d'ordre supérieur, aboutissement de l'expérience initiatique. Jacques ne se voit pas dans la surface réfléchissante. C'est une prise de conscience extraordinaire de l'identité et de la différence: identité parce qu'il s'agit toujours de Jacques, qu'il tient "consciemment" le miroir, et qu'il s'attend à se voir refléter; différence, car Jacques est un nouveau-né spirituel et que ses anciens traits ne correspondent plus à la réalité, à la vérité que reflète le miroir magique. Il se voit dans une succession de formes, proches et lointaines; il se perd dans une existence "cosmique", identique et changeante. Le miroir a donc pour signification, l'actualisation du rôle du cheval gris.

---

162. J. Chevalier et A. Gheerbrant, op. cit., p. 487.

163. T. 13, p. 179.

Les trois chevaux représentent donc les résultats, pour le héros, des aventures évoquées, et les répercussions de celles-ci sur leur univers. La note spécifique de ce conte, c'est l'harmonie des éléments pourtant variés: trois garçons, des lieux de travail différents, trois chevaux étrangers l'un à l'autre, des objets magiques "spécialisés" dans leur fonction. L'orchestration de ces figurants, dans le récit atteste l'efficacité d'une tradition organisatrice d'initiations.

f) Beau Sauvage

Tous les animaux conçus comme des esprits tutélaires, que nous avons présentés, ont été liés à des donateurs anthropomorphes. Les contes que nous avons examinés jusqu'à présent n'accordent à ces derniers qu'une attention faible et passagère. Leur rôle est borné aux gestes qui préparent la mise en scène des dons magiques. Mais nous avons rencontré deux cas, dans les contes intitulés Beau Sauvage<sup>164</sup>, où le donateur, divinité à forme humaine, se signale par une présence dramatique soutenue, ce qui modifie la fonction habituelle des animaux, esprits tutélaires. Il importe donc de s'interroger sur la signification, dans le destin du héros, de la figuration de "Beau Sauvage".

---

164. T. 11, p. 163-181; T. 15, p. 275-287.

Ce personnage est un génie des bois, capturé sous les ordres du roi et emprisonné dans le château du souverain. Grâce à ses leçons, l'enfant du roi, fils adoptif ou prince, réussit dans ses jeux et lui apporte, sous ses conseils, les clefs de la prison. Libéré, le sylvain emportant l'enfant, regagne la forêt. Dans le deuxième conte<sup>165</sup>, Beau Sauvage s'enfuit, mais à la suite d'une "immense solitude" provoquée chez l'enfant par ce départ et craignant la colère du roi, le garçon rejoint Beau Sauvage. Dans la forêt, l'expérience des garçons des deux contes est la même: le génie leur plonge la tête dans une source d'eau et leurs cheveux sont transformés en or. Beau Sauvage joue donc un rôle direct dans toutes les étapes conduisant à la manifestation du sacré dans la vie des enfants.

Même après la transfiguration des héros, leur commerce avec Beau Sauvage se prolonge. Dans le premier cas, le génie couvre la tête dorée du garçon avec une chevelure fabriquée d'une peau de mouton. Cette peau est significative parce qu'elle symbolise le changement de nature et s'accorde ainsi avec la transfiguration de l'enfant. Le cheval que monte ensuite le garçon ne provient pas du personnage sylvestre, mais d'un roi voisin qui a embauché le petit. Par contre, le sylvain du deuxième conte couvre la tête de son protégé avec une chevelure d'écorce et fournit les chevaux que

---

165. T. 15, p. 276-277.

conduit le héros lors du combat. Dans les deux cas, on voit que les animaux ne jouent qu'un rôle tardif et accessoire dans le devenir spirituel des enfants. C'est-à-dire que le génie des bois incarne deux rôles, ceux du donateur et de l'animal tutélaire.

Les contes évoquent le caractère anthropomorphe des génies. Dans le premier récit, on lit: "Dans ces forêts, vivait un sauvage: on l'appelait Beau Sauvage. C'était un homme fort"<sup>166</sup>. Dans le deuxième conte Beau Sauvage est un géant, "le plus gros de tous" et "le plus dangereux"<sup>167</sup>. Ils aiment à s'enivrer, alors le vin pour l'un et une jolie fille pour l'autre facilite la capture des génies. Cependant, les deux contes renferment également des indications qui signalent l'aspect zoomorphe de Beau Sauvage. En effet, il "sautait d'un arbre à l'autre"<sup>168</sup> ou venait "dévaster les champs et fermes"<sup>169</sup>. La permanence de la demeure forestière, l'importance de l'épithète, "Sauvage" dans la caractérisation du personnage, ainsi que l'expérience de sa mise en "cage", tous ces traits font ressortir la nature animale du figurant sylvestre. En tant que donateur, Beau Sauvage est lié à la famille du garçon, soit comme un esprit ancestral, soit comme une divinité représentant

---

166. T. 11, p. 163.

167. T. 15, p. 275.

168. T. 11, p. 163.

169. T. 15, p. 275.

l'au-delà. D'où le séjour dramatique chez le roi, sans modifier l'appartenance forestière du personnage. On comprend alors pourquoi il n'est nullement question de le tuer. En tant qu'esprit tutélaire, il est lié au départ du novice, à ses efforts individuels et à l'expérience de la manifestation du sacré. Symbiose de deux personnages mythiques, donateur anthropomorphe et esprit tutélaire, Beau Sauvage correspond à une représentation particulière de l'esprit tutélaire animal.

Cette interprétation s'accorde avec la position exprimée dans Les Racines historiques du conte merveilleux, où Propp affirme:

Le génie des bois, ou sylvain, est, lui aussi, un animal anthropomorphisé, et que le pouvoir sur lui donne le pouvoir sur les animaux. Nous savons que l'animal totémique est souvent "gardé et entretenu dans un emplacement réservé"<sup>170</sup>

La mise en rapport du personnage totémique avec la chasse éclaircit la signification de la transformation en or de la chevelure du garçon. Il s'agit d'une expérience magico-religieuse dans la culture des chasseurs d'autrefois, associée à la transformation alchimique des métaux. La chevelure dorée, dans ce cas, renvoie au métal précieux, et surtout à une couleur qui semble définir le métier de forgeron, celle du feu de la forge. Comment alors expliquer

---

170. Propp. op. cit., p. 205.

l'importance des fermes et des champs, c'est-à-dire, de la culture agraire dans les contes? L'étude de Propp nous apprend comment l'apparition des champs cultivés constitue une menace aux génies des bois et comment ils réagissent à la destruction et à la désacralisation de leur demeure:

A l'époque de l'agriculture, la forêt mystérieuse conserve encore son lien avec le monde des morts et des ancêtres [...] Avec l'apparition des champs ensemencés, ces êtres deviennent dangereux, ils gâchent et détruisent la récolte, et l'on s'efforce de les maîtriser et de les rendre inoffensifs<sup>171</sup>

Et dans les contes, il est dit que Beau Sauvage "renversait tout"<sup>172</sup>, ou qu'il venait "dévaster les champs et les fermes"<sup>173</sup>. La figuration de Beau Sauvage dans ces récits semble donc fondé sur des croyances et des pratiques qui ont eu cours dans les époques reculées de l'histoire.

Tous les animaux symboles des esprits tutélaires, que nous avons étudiés traduisent à l'aboutissement de l'effort individuel en vue d'une naissance à l'existence spirituelle. Dans tous les cas, la naissance symbolique entraîne la révélation du sacré qui

---

171. *Ibid.*, p. 212.

172. T. 11, p. 163.

173. T. 15, p. 275.

transforme le régime existentiel du héros. À côté de ces significations générales attribuables à l'ensemble des animaux étudiés, nous avons signalé les particularités de la figuration de chaque esprit tutélaire. Le rôle du chat, dans Le Chat botté, représente, non seulement la re-naissance spirituelle, mais aussi la transformation de la vie sociale, économique et politique du héros. Dans Saint Roch et son chien, la manifestation du sacré s'enrichit d'une rencontre avec la divinité, Saint Roch, lui-même.

Dans Les Trois chiennes, le rôle de la chienne représente l'initiation des filles et les problèmes qui autrefois, accompagnaient un mariage contracté avant d'avoir subi le rite de passage. Les trois vaches qui figurent dans Fesse, bâton incarnent les attributs qui assurent à l'initié la souveraineté prévue. Le symbolisme de l'âne dans Chie-L'Âne est lié à l'initiation individuelle perçue comme la condition de la régénération du cosmos. Le récit, Les Marchandises merveilleuses de la ville d'Orléans, met en valeur l'harmonie qui caractérise la tradition des rites dans les sociétés primitives. Enfin, Beau Sauvage par son caractère à la fois anthropomorphe et zoomorphe, nous fait assister à l'affaiblissement du rôle des animaux en tant qu'esprits tutélaire.

Le symbolisme des animaux dans cette partie de notre étude nous fait découvrir la variété et la richesse que renferment les contes où le rôle d'esprits tutélaire dans la naissance symbolique est

assumé par les bêtes. Dans le deuxième chapitre, la naissance spirituelle du héros adopte un processus qui ressemble à celui de la naissance physiologique de l'homme. Le comportement du héros et la figuration des animaux, conditionnés par les modalités propres à cette forme d'initiation, représentent un intérêt nouveau qui va nous retenir dans le deuxième chapitre.

## CHAPITRE II

### LE RETOUR DANS LA MATRICE DE LA TERRE-MÈRE

Le symbolisme des animaux, esprits tutélaires, n'est que l'un des modes que, dans les sociétés anciennes, adopte, pour s'exprimer, la naissance spirituelle. Lorsque le notable juif se demande si l'homme pourrait rentrer dans le sein de sa mère pour naître, on assiste à une transposition dans un processus spirituel, de la voie biologique de la naissance. À cet égard, la pensée de Nicodème n'est nullement exclusive. Car, dans le baptême des chrétiens, l'immersion dans l'eau du néophyte, suivie de sa sortie équivaut à une nouvelle naissance. Aussi, le fond de l'eau où est plongé le néophyte s'assimile-t-il au ventre maternel. Dans les sociétés primitives où la nouvelle naissance jouait un rôle déterminant dans la vie et, très souvent, empruntait des moyens dramatiques pour se réaliser, on peut s'attendre à une prolifération d'images d'ordre gynécologique et obstétrique dans des rituels portant sur l'enfantement spirituel. Effectivement, il y avait, parmi les rites de passage, de nombreux cérémoniaux ayant pour vision centrale le regressus ad uterum. Une allusion rapide à quelques aspects de ces rituels permettra d'en discerner les reflets dans les contes ontariens qui constituent ce chapitre.

Les rites mettant l'accent sur le retour dans le sein de la mère miment le drame de la naissance physiologique de l'homme. Mais

s'agissant d'un être déjà "né", l'enfantement surnaturel est nécessairement précédé d'une abolition, l'abolition du déjà vécu profane par un retour en arrière qui fait recouvrer à l'homme l'innocence et la pureté des commencements, ce qu'Eliade, dans Initiation, rites, sociétés secrètes, appelle une existence "à la fois embryonnaire et primordiale"<sup>174</sup> et qui favorise une re-naissance parmi les immortels. On assiste donc, avec ces rites, à l'importance qu'attache l'homme des sociétés disparues à l'intégration symbolique de l'état foetal. "Les initiations par regressus ad uterum visent avant tout à faire recouvrer aux néophytes la situation de l'embryon"<sup>175</sup>.

Le rapprochement entre la naissance biologique et sa représentation symbolique dans les rites découvrent non seulement l'image du fœtus, mais aussi celle de la matrice. Dans les rites de passage, la Mère symbolise la Terre, c'est-à-dire "la Nature à l'état primordial, la prima materia des alchimistes"<sup>176</sup>. Il s'agit donc, pour les rites comme dans les contes, de la matrice de la Terre-Mère et des diverses variations de celle-ci. C'est pourquoi il est fréquemment question dans les contes d'une pénétration symbolique soit dans

174. Eliade, op. cit., p. 122.

175. Ibid., p. 128.

176. Ibid., p. 127.

une hutte initiatique, dans une grotte ou une cabane, dans les crevasses d'une montagne, soit dans le corps d'un monstre marin, d'une vache ou d'un serpent. C'est également le héros abandonné dans une île désertique ou dans une forêt comme dans une galerie souterraine ou labyrinthique.

Une distinction nous paraît nécessaire ici entre le retour symbolique dans la matrice de la Terre-Mère et un autre rite qui souvent emploie les mêmes images, celui de la descente aux enfers. Puisque ce dernier retiendra longuement notre attention plus loin dans cette étude, nous allons, pour le moment, nous borner à signaler le domaine où la descente aux enfers s'écarte du regressus ad uterum. Tandis que la descente aux enfers met l'accent sur la mort ou sur les risques et les dangers que représente un affrontement avec la mort, le retour dans la matrice de la Terre-Mère insiste sur le mystère que représente l'enfantement initiatique. Le mystère, dans le regressus ad uterum, provient du fait que ce rite transforme le processus de la naissance biologique en une expérience surnaturelle, soumise, dans toutes ses phases, à la volonté et à la puissance des divinités. Ainsi que dans toute initiation, l'expérience de la mort est présente dans le regressus ad uterum car la régression à l'état d'embryon comporte nécessairement l'idée de la mort. Mais dans cette régression, "il s'agit moins d'une mort rituelle suivie d'une résurrection, que d'une régénération totale de l'initié moyennant sa gestation et son enfantement par la Grande

Mère"<sup>177</sup>. Des deux rites du retour dans le sein de la mère, le regressus ad uterum, à la différence de la descente aux enfers, met en relief, non pas les dangers et la mort qui accompagnent la résurrection, mais les mystères de la gestation et de l'enfantement spirituels d'une vie.

Nous allons profiter de l'étude du symbolisme de la morue pour montrer comment les rituels de l'enfantement par le regressus ad uterum, dans leur caractère gynécologique et obstétrique, se trouvent reflétés dans les contes. Mais nous ne pourrions pas nous engager dans une telle démonstration pour tous les récits ou à propos de tous les animaux que nous étudions. D'ailleurs, de façon générale, les phases qui caractérisent les expériences du héros se ressemblent dans la plupart des contes. Par conséquent, après l'exemple de la morue, nous pouvons nous intéresser davantage aux personnages animaux eux-mêmes.

a) La morue

Le rapprochement entre les rites de passage et les contes n'intéresse notre projet que pour les aperçus qu'il fournit sur le rôle des animaux dans les histoires. À cet égard, nous allons étudier le symbolisme de la morue, un animal qui ne figure que deux

---

177. Ibid., p. 115.

fois dans le corpus des contes ontariens<sup>178</sup> et dont la deuxième intervention n'a qu'une fonction accessoire. Nous nous intéresserons donc surtout à la morue dans Ti-Jean Peau-de-Morue à cause de sa valeur symbolique car l'analogie entre la naissance physiologique et l'enfantement rituel dans le conte fait ressortir la signification du rôle animal.

Ti-Jean, l'actant principal du récit, est un jeune homme que tout le monde considère comme le fils du roi mais dont le statut chez le monarque recouvre une ambiguïté. Il est à la fois "jeune serviteur", "proche parent" et "fils" du roi<sup>179</sup>; les deux fils aînés sont "ses frères"<sup>180</sup>, mais il n'hésite pas, devant le souverain, à souligner la différence entre lui et "vos garçons"<sup>181</sup>; ceux-ci sont bien instruits alors que Ti-Jean est "illettré"<sup>182</sup>; lui et la plus jeune des filles du roi sont "frère et soeur"<sup>183</sup>, mais bientôt, ils deviennent mari et femme<sup>184</sup>. Insignifiant dans les affaires de la

178. T. 1, p. 21-55; T. 5, p. 300.

179. Ibid. p. 23.

180. Ibid., p. 28.

181. Ibid., p. 23.

182. loc. cit.

183. Ibid., p. 27.

184. Ibid., p. 35-40.

famille royale, il n'apparaît que tardivement dans le récit. Son entrée en scène coïncide justement avec le départ brutal qui l'entraîne dans la quête de l'eau de jouvence pour guérir le roi devenu aveugle, aventure où depuis deux ans, ont échoué les fils aînés. Mais ce départ marque l'engagement de Ti-Jean dans un processus par lequel il accède au statut de prince et devient héritier du roi. Il s'agit donc d'un trajet qui définit et légitime le statut royal du héros. Or, par les phases et les éléments que renferme ce parcours, on est fondé à l'assimiler au regressus ad uterum. À cet égard, trois moments se dessinent: le retour en arrière symbolique, la période de gestation et la naissance nouvelle. De cette conjecture dépend la signification du rôle de la morue ainsi que celui du cheval dans le récit.

La mission de Ti-Jean correspond à l'abolition de son existence historique. C'est ce que traduit la trahison des deux frères jaloux qu'il vient de délivrer lors du voyage de retour, ayant libéré et ramené la princesse ravie et rapporté l'eau de jouvence. Ses frères agresseurs le jettent à la mer où "notre malheureux aventurier, grâce à une planche arrachée à l'embarcation, réussit de peine et de misère à gagner une île"<sup>185</sup>. A cette annulation de son existence historique s'ajoute celle de son existence spirituelle car, geste

---

185. Ibid., p. 30.

symbolique, il enterre les objets magiques qu'il avait pu apporter jusqu'à l'île, "sa serviette, sa corne et son sabre", sous un arrachis, de peur de les perdre. Mais, en abandonnant ces compagnons précieux, il en perdit même le souvenir<sup>186</sup>. Ces objets font comprendre qu'il s'agit d'un personnage qui a déjà subi une forme d'initiation, un déjà "né" qui postule un état spirituel supérieur; le regressus ad uterum, pour l'initié, correspond à l'échelon supérieur de la hiérarchie initiatique qui, dans la tradition que représente Ti-Jean Peau-de-Morue, accompagne et légitime l'accession au trône.

Le retour en arrière frappe tous les aspects que comporte son existence: aspect spirituel, du fait d'avoir tout enterré et tout oublié bien que déjà initié au sacré par "une vieille dame"<sup>187</sup>, aspect historique par la disparition de tout ce qui le liait à la famille royale et à la communauté des vivants. Sur l'île désertique, "il ne rencontra partout que sauvagerie inhabitée"<sup>188</sup>. Mais il y a aussi un troisième aspect qui est physiologique. Le conte l'évoque en ces termes:

Ses habits tombèrent peu à peu en lambeaux; alors, il s'appliqua à la pêche de la morue. Il fit sécher les peaux des plus grosses, et avec le

186. loc. cit.

187. Ibid., p. 24.

188. Ibid., p. 31.

temps, s'en fit un habit complet, depuis le casque jusqu'aux chaussures<sup>189</sup>

Avec cette régression au niveau physiologique de l'être, la totalité de son existence passée, spirituelle, historique et physiologique, se trouve abolie.

Aussi la situation de Ti-Jean Peau-de-Morue confirme-t-elle ce que nous avons déjà remarqué dans les rites, à savoir que le regressus ad uterum vise la réintégration de l'état "embryonnaire et primordial". L'image de Ti-Jean, sur une île, entièrement enveloppé dans les peaux desséchées, correspond à cette existence d'embryon dans la matrice de la mère. Les peaux de morues symbolisent ainsi l'amnios. Elles protègent une vie en état de gestation; elles sont l'aboutissement d'une démarche, l'abolition spatiale et temporelle d'une existence pour en créer une autre, elles sont surtout l'enveloppe d'une vie qui se développe, la promesse de la naissance.

La figuration de la morue instaure ainsi la deuxième phase de l'existence, celle de la gestation dans la matrice de la Terre-Mère, l'île désertique. Ce qui rend compréhensible un phénomène autrement difficile à expliquer: le fait que le héros oublie ses objets magiques, "sa serviette, sa corne et son sabre" et qu'il "en perdit même

---

189. loc. cit.

le souvenir". D'où l'étonnement du "premier humain qu'il voyait depuis sept ans"<sup>190</sup>, un vieil insulaire qui se présente tout d'un coup et qui dit au héros: "Tu ne te rappelles donc plus ta ser-viette... ton sabre... ta corne? Tu aurais pu te construire un bâtiment, retourner au château et même faire périr les deux prin-cés"<sup>191</sup>. Oubli étrange qui dure sept ans, il renvoie à une sorte de passivité et de torpeur qui accompagnent l'existence embryonnaire. De même, on comprend pourquoi le vieillard invisible, qui habite l'île depuis quinze ans, a attendu tant d'années avant de se mani-fester au héros. Le conte souligne ainsi les éléments, spatial et temporel, qui déterminent la gestation: la matrice de la Terre-Mère qu'est l'île, et un cycle temporel de sept ans. Ces deux aspects du regressus ad uterum concourent à mettre en valeur les peaux de morues données comme l'image d'une vie à l'état embryonnaire.

La dernière étape, celle qui suit la gestation, conduit à la re-naissance du personnage. C'est la phase ascensionnelle où le héros, grâce au vieillard, récupère les objets enterrés et, quittant l'île, se rend au château du roi. Son existence spirituelle, histo-rique et physiologique qui avait été abolie puis recréée sur l'île, surgit pour intégrer un statut spirituel et culturel supérieurs.

---

190. loc. cit.

191. loc. cit.

Mais, dans le château du roi, les deux princes qui l'avaient trahi sont puissants, la princesse qu'il avait libérée se marie "dans trois jours"<sup>192</sup>, le roi le croyait mort. Pour régler les problèmes et se faire reconnaître, Ti-Jean embrasse une nouvelle série d'aventures dans le domaine royal. Les peaux de morues qu'il porte toujours changent de signification. La gestation achevée et l'enfantement accompli, il s'agit d'un nouveau-né. Mais la mise au monde n'est pas une rupture totale et brutale avec la matrice maternelle. La survivance provisoire des peaux de morues symbolise l'oeuvre à accomplir et le temps qui s'écoule dans le "passage" où le nouveau-né intègre son statut et ses responsabilités nouveaux.

Dans cette phase, les peaux de morues se présentent comme l'image de ce qui voile le véritable souverain, qui freine son accession au trône et diffère l'avènement d'une ère nouvelle. Mais la figuration du cheval dont l'intervention dans cette partie du récit prime le rôle des peaux de morues, annonce la victoire définitive du héros. La rencontre entre la morue et le cheval nous aide à voir comment les rôles de deux animaux d'espèces différentes, intervenus à des moments différents dans le récit, répondent pourtant à une même vision, en l'occurrence le regressus ad uterum. Nous allons donc nous intéresser au cheval.

---

192. Ibid., p. 33.

b) Le cheval

Le cheval joue un rôle important dans Ti-Jean Peau-de-Morue. On se rappelle que l'expérience du héros sur l'île désertique correspond au retour du personnage dans le sein maternel où s'accomplit l'oeuvre de gestation. Cette phase de l'existence de Ti-Jean est dominée par l'image des peaux desséchées. Comme on peut le remarquer, le héros quitte l'île isolée toujours vêtu de peaux de morue, c'est-à-dire que ce vêtement l'accompagne dans la phase ascensionnelle du trajet. Mais, dans cette phase, les peaux n'ont plus pour fonction que de voiler, jusqu'à la transfiguration ultime, l'identité véritable du héros. C'est une phase caractérisée par l'attente, l'angoisse et beaucoup de déplacements. On comprend qu'il s'agit ici du processus conduisant à la révélation de l'élus. C'est ce qui explique l'intervention des chevaux dans cette partie du récit.

A la double tentative où le personnage s'efforce de rompre avec le corps de la Terre-Mère chthonienne et d'assumer un destin "solaire", correspond la figuration des chevaux sous un aspect double: "la vieille jument blanche"<sup>193</sup>, et les "chevaux supérieurs"<sup>194</sup>.

---

193. Ibid., p. 35.

194. loc. cit.

La princesse qu'avait délivrée Ti-Jean choisit pour mari un "personnage étrange"<sup>195</sup>, un homme "tout habillé de peaux de morue"<sup>196</sup> que le roi désignait comme "cette bête-là"<sup>197</sup>. Indigné, le monarque chasse l'inconnu et la princesse. "Qu'ils s'en aillent où ils voudront [...] surtout je ne veux plus les revoir", déclare le roi<sup>198</sup>. Le souverain ne donne au couple qu'une "vieille charrette à deux roues et la vieille jument blanche"<sup>199</sup>. Le don de ce cheval décrépît est donc lié au fait que le héros ne s'est pas dépouillé des peaux de morue, images d'une régression par rapport à son état de nouveau-né symbolique. Le roi n'arrive donc pas à reconnaître en "Peau-de-morue"<sup>200</sup>, l'identité de l'héritier. Aussi, malgré son nouveau statut, Ti-Jean ne peut-il monter tout de suite sur le trône.

La vieille jument correspond donc, d'une part, à l'image d'un passé révolu qui demande à être conjuré, d'autre part, à une monture dégradée qui ne peut conduire au trône mais ailleurs, "où ils

---

195. Ibid., p. 32.

196. loc. cit.

197. Ibid., p. 33.

198. Ibid., p. 35.

199. loc. cit.

200. loc. cit.

voudront". Puisqu'il faisait partie de l'écurie royale, ce cheval renvoie donc à une situation déplorable, chez le roi, qui empêche le héros d'accéder au trône. A cet égard, la présence, au château des deux princes traitres constitue une "vieille" injustice et un empêchement quant à la succession qui attend Ti-Jean. La blancheur du cheval renvoie à l'explication mensongère répandue par les deux princes au sujet de la disparition de Ti-Jean qu'ils avaient jeté dans la mer, à cette semblance d'innocence et d'intégrité chez les deux frères qui, en fait, "méritent la mort"<sup>201</sup>. La vieille jument blanche, comme les deux princes, représente le mal que doit corriger le héros.

La jument est incompatible avec la nouvelle existence et l'avenir du héros. Celui-ci ne tarde pas à l'abandonner dans un bois où il monte dans un carrosse d'or tiré par "des chevaux supérieurs en beauté à celui du roi"<sup>202</sup>. Plus tard, Ti-Jean monte "un cheval dont la beauté égalait la rapidité"<sup>203</sup>. Bientôt, il devient le "cavalier fabuleux"<sup>204</sup>. A la différence de la jument, l'image des chevaux merveilleux s'accorde avec le nouveau statut de Ti-Jean.

---

201. Ibid., p. 39.

202. Ibid., p. 35-36.

203. Ibid., p. 37.

204. Ibid., p. 38.

On peut remarquer que les chevaux supérieurs proviennent, non pas du roi, mais du héros lui-même. Les ressources surnaturelles dont il dispose lui fournissent des chevaux merveilleux, images de l'éclat et de la puissance qui caractérisent son existence nouvelle. La disparition de la vieille jument blanche et les exploits que, monté sur un cheval merveilleux, accomplit le héros, présentent, comme imminentes, la déchéance des deux princes et l'accession au trône de Ti-Jean. Aussi, le roi désabusé assiste-t-il à la scène où le héros prononce l'exil des deux princes. L'image du cheval, que ce soit la vieille jument blanche ou le cheval merveilleux, est étroitement liée aux expériences du héros. Dans le regressus ad uterum, la dernière phase de la naissance symbolique emploie le symbolisme du cheval pour représenter l'intervalle entre la transfiguration du héros et l'accession au trône du nouveau-né, intervalle où l'éclat d'une ère nouvelle dissipe l'ombre du passé.

Ti-Jean Peau-de-morue nous a permis de démontrer comment sont reflétées dans le conte, les étapes essentielles du regressus ad uterum: la régression de Ti-Jean à l'état embryonnaire, la phase de la gestation et celle de la régénération du héros. Comme nous l'avons indiqué plus tôt, nous ne comptons pas entreprendre une telle démonstration pour tous les autres contes du regressus ad uterum car, les critères que nous venons de dégager dans Ti-Jean Peau-de-morue caractérisent tous les récits que nous étudions dans

ce chapitre. Aussi, dans Les Trois poils au nez du serpent<sup>205</sup>, les aventures du héros sont-elles conformes aux trois phases qui définissent le regressus ad uterum. De même, l'image du cheval dans ce récit est liée à la naissance symbolique du héros. Nous allons saisir l'intérêt de cet animal dans l'expérience du héros.

Dans Les Trois poils au nez du serpent, il s'agit de "deux chevaux épuisés dont on ne pouvait rien tirer"<sup>206</sup>. Le héros est un garçon est dépouillé de son identité et de son statut de filleul du roi, par un boiteux. Lorsqu'il se présente devant son parrain, le souverain ne reconnaît plus son filleul, transformé en serviteur de l'agresseur. Le boiteux qui, par la menace et la terreur, avait contraint le héros à devenir son serviteur, et cherchant, maintenant à faire mourir le jeune homme, dit au monarque:

Sire mon roi [...] mon serviteur s'est vanté qu'il soignerait, cet été, vos deux vieux chevaux rejetés par la cavalerie et qu'il gagnerait deux premiers prix à l'exposition, un pour la beauté, l'autre pour la rapidité<sup>207</sup>

Grâce à sa marraine fée, le héros réussit ces exploits.

205. T. 3, p. 123-132.

206. Ibid., p. 125.

207. loc. cit.

Les chevaux participent donc au stade où, abolie par une régression achevée, l'existence du filleul du roi se recrée et se transforme - la gestation. Le moyen? C'est ce que représente le rôle de la marraine fée qui, donnant une brosse magique au garçon lui dit: "Si tu en frottes un animal il revient à l'âge de cinq ans [...] Occupe-toi des chevaux; chaque jour, soigne-les et brosse-les"<sup>208</sup>. L'existence des chevaux délabrés, images de la régression qui frappe le filleul du roi, se voit transformée par une oeuvre surnaturelle, lente et progressive. "Tous les soirs, il frotte ses chevaux avec la brosse magique. Il s'aperçoit qu'ils embellissent"<sup>209</sup>. En plus, "celui que l'on destinait au concours de rapidité montrait [...] les caractéristiques d'un trotteur de qualité"<sup>210</sup>.

La transfiguration du héros, c'est-à-dire, sa victoire aux deux concours, est fonction de la régénération des chevaux. Ce qu'il importe de souligner, c'est la façon dont les mystères de l'enfantement initiatique sont représentés dans le récit: les moyens biologiques qui déterminent la gestation et l'enfantement physiologiques d'une vie sont remplacés par un objet merveilleux, la brosse

---

208. Ibid., p. 126.

209. loc. cit.

210. loc. cit.

magique, la présence et la participation des puissances surnaturelles sont assurées par la marraine fée. Le symbolisme du cheval met donc en évidence l'importance des forces spirituelles dans le regressus ad uterum.

Un autre conte, Le Prince Arthur<sup>211</sup> comporte un élément nouveau: bien que la re-naissance semble avoir été accomplie, le héros ne quitte l'île symbolique, c'est-à-dire la matrice de la Terre-Mère, qu'à condition d'y revenir dans un an. Nous allons nous arrêter sur le rôle du cheval dans ce drame. Il s'agit de deux naufragés, le Prince Arthur et son ami dévoué, Gros-Pierre, qui parviennent à une île. Un vieil insulaire leur donne un cheval et un sabre magiques qui leur permettent de quitter le lieu. On peut s'interroger sur le rôle de ce cheval qui apparaît au moment de "l'accouchement" du héros.

Il s'agit d'un "cheval merveilleux, un cheval qui vole comme un oiseau en plus de se déplacer sur la terre"<sup>212</sup>. Le cheval est donc lié à la dernière phase du regressus ad uterum où le nouveau né, transfiguré, quitte la matrice maternelle. Or, il s'agit d'un récit où l'exigence temporelle du regressus ad uterum n'a pas été

211. T. 8, p. 75-102.

212. Ibid., p. 77.

appliquée car, en générale, il faut à "l'embryon" un cycle temporel défini pour se développer, comme c'était le cas pour Ti-Jean Peau-de-Morue. Le Prince Arthur et son ami n'ont passé qu'une nuit sur l'île; ils rencontrent l'insulaire le lendemain.

Lorsque le vieillard donne le cheval merveilleux, on peut considérer l'expérience du héros comme une re-naissance impossible car le personnage n'est pas passé par l'étape cruciale, celle de la gestation qui normalement précède et prépare la naissance. L'insulaire semble avoir été conscient du problème que constitue le fait de livrer des mystères et des connaissances secrètes à celui qui n'a pas vécu l'initiation nécessaire. D'où l'inquiétude du vieillard qui, avant de donner les animaux aux naufragés, leur pose la question, "Êtes-vous honnêtes, vous deux?"<sup>213</sup>, et qui se demande, "Quant au Prince Arthur, je ne sais si je pourrais me fier à lui"<sup>214</sup>. L'honnêteté ici, renvoie à l'évolution spirituelle que l'initiation est censée opérer dans la vie des postulants. Le rôle du cheval est donc ambivalent: image d'un statut spirituel nouveau, d'un "passage" ascensionnel d'un nouveau-né, l'animal transporte pourtant un héros qui n'est pas "honnête", Prince Arthur qui n'a pas subi une initiation appropriée.

---

213. loc. cit.

214. loc. cit.

L'hésitation et l'inquiétude de l'insulaire au moment où il livre l'animal, et son consentement au départ prématuré du prince, représentent le cheval dans une mission qui a pour but d'éloigner le Prince Arthur de l'île. Autrement dit, le symbolisme du cheval est lié au refus d'admettre le héros au rite du regressus ad uterum, au processus par lequel la matrice maternelle se fait le foyer où s'opère la transformation et l'accroissement d'une vie. Comment expliquer ce refus?

Le début du conte nous rapporte l'injonction du vieux roi mourant, à son fils, le Prince Arthur: "Mon fils [...] suis toujours les conseils de Gros-Pierre! Ne contredis aucune de ses décisions"<sup>215</sup>. Le prince promet à son père "de toujours respecter l'opinion du dévoué serviteur"<sup>216</sup>. Mais, quelques années après la mort de son père, Arthur propose à Gros-Pierre de procurer "un bâtiment pour naviguer et connaître d'autres contrées"<sup>217</sup>. La décision de Gros-Pierre est que "cela sera totalement inutile!"<sup>218</sup>. Contredisant la position du fidèle serviteur, le prince se lance dans son projet. Le voyage qu'il oblige Gros-Pierre à entreprendre

215. Ibid., p. 75.

216. loc. cit.

217. loc. cit.

218. loc. cit.

avec lui est une infraction à l'ordre du père défunt. En effet, le conte nous dit que le naufrage a été causé "par une force invisible"<sup>219</sup>. Le voyage, c'est-à-dire la "régression" du prince, et son arrivée à l'île symbolique constituent ainsi un projet d'initiation qui contredit l'intention du père et le testament fait à un mort. Dans ce contexte, la re-naissance spirituelle envisagée par le prince s'avère irrégulière. D'où l'impossibilité pour l'île symbolique de participer à cet enfantement "profane".

Le cheval intervient donc pour précipiter le départ du héros. Image d'un regressus ad uterum qui n'a pas eu lieu, il présage, non pas la transcendance, mais la mort du héros. Lorsqu'il ramène le prince à l'île, au bout d'un an, il se sépare définitivement du héros. L'insulaire qui enlève le cheval au prince dit alors à Arthur: "Si ton ami Gros-Pierre [...] refuse de t'amener, tu vas mourir ici en langueur"<sup>220</sup>. Grâce à Gros-Pierre, Arthur échappe à la mort sur l'île mais connaît, par la suite, des malheurs atroces. Le rôle du cheval dans Le Prince Arthur ne représente donc pas la marche triomphale d'un héros transfiguré mais nous renvoie aux propos de Jean-Paul Clébert: "Le rôle du cheval est ambivalent [...] solaire et funéraire, ouranien et chthonien, présage de bonheur

---

219. Ibid., p. 76.

220. Ibid., p. 81.

et porteur de mort<sup>221</sup>. L'image du cheval dans Le Prince Arthur correspond à cet aspect "funéraire" dans une expérience où le rôle de l'animal est, le plus souvent, "solaire".

La gestation constitue une phase déterminante dans l'histoire de Paquenade<sup>222</sup>, un récit dominé par le thème de la transformation physiologique du héros. Pour notre analyse, il suffit de signaler que la gestation, en ce qui concerne Paquenade, correspond à ce moment que le garçon passe dans la chambre interdite. Il y fait deux expériences: d'abord le diable dévoile le secret qui permettrait à l'enfant de se libérer, vivant, de son maître; puis Paquenade se met à "lire le livre de magie" et à en apprendre par coeur "toutes les recettes"<sup>223</sup>. Alors, il quitte la demeure interdite en murmurant, "Je suis prêt, maintenant"<sup>224</sup>. Autrement dit, la gestation, et, partant, la naissance ainsi que la vie dans le grand monde, sont mises sous le signe de la sorcellerie. D'ailleurs, le Seigneur qui retient Paquenade et qui s'est chargé d'instruire l'enfant est un maître sorcier.

221. Jean-Paul Clébert, op. cit., p. 101

222. T. 10, p. 83-101.

223. Ibid., p. 86.

224. loc. cit.

Grâce aux leçons du diable, ami intime du seigneur, Paquenade quitte le sorcier, c'est-à-dire qu'il termine l'initiation menée auprès du maître sorcier. La naissance symbolique mise à part, l'expérience de la chambre interdite aura une conséquence plus dramatique, au niveau physiologique, car Paquenade va se métamorphoser jour après jour, en cheval qu'il vend, par l'entremise d'un "Français" associé au commerce. Le héros avertit son partenaire: "Prends le cheval, amène-le au marché et vends-le cent dollars, par un sou de plus, pas un sou de moins. Cent dollars exactement."<sup>225</sup> Autre mise en garde: "Tu vendras le cheval sans la bride ni la selle. N'oublie pas de les rapporter, ces deux pièces de l'attelage, si tu ne veux pas mettre fin à notre association et à notre vie"<sup>226</sup>. Ces formules nous renvoient aux recettes apprises dans la chambre interdite.

Mais le maître sorcier ne se trompe pas sur l'identité des marchandises:

Parmi les gens qui voulaient acheter le cheval, s'était glissé le grand seigneur. Il avait appris que Paquenade se transformait en cheval et qu'il recueillait les dollars comme si c'était de l'eau<sup>227</sup>

225. Ibid., p. 87.

226. loc. cit.

227. Ibid., p. 88.

Le grand seigneur qui s'arrange pour acheter le cheval, "changea la selle et la bride"<sup>228</sup>, ce qui empêche à la bête de se démorphoser en Paquenade. Le cheval signifie donc la manifestation physique d'une force surnaturelle néfaste. Par le trajet qui le crée, depuis la chambre interdite, le cheval se confond avec l'existence, dès l'état embryonnaire, du personnage. Pour la première fois, nous assistons, avec Paquenade-cheval, à la figuration de la sorcellerie dans la naissance symbolique. Le regressus ad uterum qui met au monde des nouveaux-nés, esprits du bien, est aussi la voie qu'adoptent pour se former, des esprits malins, les sorciers.

c) L'oiseau

Bien qu'il soit éloigné des images généralement associées à la Terre-Mère, l'oiseau peut jouer un rôle dans un conte qui représente le regressus ad uterum. Alors on est curieux de découvrir la signification de la présence des messagers ailés dans l'expérience du héros. C'est le cas dans Ti-Jean et le lion<sup>229</sup> où le héros, un prince, chevauchant à l'étranger, est contraint de devenir palefrenier chez un roi. Dans cette existence embryonnaire, une nouvelle situation se prépare pour le prince "aboli".

228. loc. cit.

229. T. 10, p. 125-151.

A cet égard, l'une des épreuves qu'il affronte consiste à rapporter au roi, on ne sait d'où, un bel oiseau chantant. Ce qui se réalise grâce à un auxiliaire merveilleux. Or, le volatile qu'il ramène, au départ, n'est qu'un "vieil oiseau noir, tout couvert de fumier et à l'air minable"<sup>230</sup>. Mais, le lendemain, au lever du soleil, les servantes lavent la bête: "Plus elles en lavaient, plus l'oiseau embellissait, un vrai satin"<sup>231</sup>. Puis le héros expose l'oiseau aux rayons du soleil: "Ti-Jean s'empara du volatile et le percha sur le balcon. Au lever du soleil l'oiseau se met à chanter avec des accents très doux à l'oreille"<sup>232</sup>. Il existe une analogie entre le destin du héros et le symbolisme de l'oiseau car la transfiguration du héros est préfigurée par celle du volatile. Mais c'est surtout le devenir céleste et solaire du héros que symbolise la figuration de l'oiseau. Le processus de la transformation du "vieil oiseau noir, tout couvert de fumier et à l'air minable" en "un vrai satin", oiseau solaire, répond au regressus ad uterum par lequel s'accomplit la transfiguration du héros en un nouveau-né, un demi-dieu, être céleste et solaire.

---

230. Ibid., p. 129.

231. Ibid., p. 130.

232. loc. cit.

Dans un autre conte La Princesse amorphosée en pommier<sup>233</sup>, il s'agit d'une héroïne que déteste le roi, son beau-père, à cause de son origine paysanne. En l'absence du prince, une sorcière, conseillée par le vieux roi, "amorphose" la princesse en pommier et ses deux jeunes fils "en pommes attachées aux branches du pommier"<sup>234</sup>. C'est alors qu'intervient l'image du volatile, car la sorcière "donna la parole à un oiseau qui volait sur les branches du pommier et charmait tout le monde par sa conversation"<sup>235</sup>. Le trait le plus marquant de l'oiseau, c'est sa loquacité. C'est ce qui attire le prince malheureux, qui cherche sa femme, vers l'arbre macabre, et qui finit par l'agacer:

Fou de douleur et de colère, le prince cria à l'oiseau: "J'en ai assez; tu vas mettre fin à ces stupidités!" Il casse une branche du pommier et en frappa l'oiseau bavard<sup>236</sup>

Sur le coup, la princesse et les jumeaux sont "démorphosés". Il n'est plus question de la bête dans le récit.

---

233. T. 11, p. 203-210.

234. Ibid., p. 205.

235. loc. cit.

236. Ibid., p. 206.

Aussi le rôle du volatile est-il lié au sens de cette transfiguration. Or, selon Chevalier et Gheerbrant, l'une des significations que renferme le pommier est celle de la "fécondité du Verbe divin"<sup>237</sup>. Un rapprochement se découvre entre l'arbre et l'oiseau bavard. Mais cette constatation ne nous intéresse que dans la mesure où les éléments du récit corroborent la correspondance qu'elle propose. Par exemple, le décor où se trouvait l'arbre était "un endroit très fertile, où poussaient des arbres chargés de fruits délicieux. Tout près, une jolie rivière fournissait de l'eau en abondance"<sup>238</sup>. Cette image paradisiaque a pour notes particulières la fertilité et l'abondance et nous oriente vers le thème central, la fécondité de la parole divine. A cet égard, le symbolisme de l'oiseau bavard renvoie aux nombreuses lettres que la princesse envoyait au prince éloigné, depuis la grossesse jusqu'à la naissance des fils, paroles écrites que la sorcière interceptait et faussait, comme, plus tard, elle va intercepter et fausser -amorphoser- l'existence de la princesse et de ses bébés.

Aussi, quand la princesse met au monde des jumeaux, "elle écrivit à son mari pour lui annoncer la bonne nouvelle"<sup>239</sup>. Mais

237. Chevalier et Gheerbrant, op. cit., p. 776.

238. Ibid., p. 205.

239. Ibid., p. 204.

"la sorcière intercepta la lettre et en changea le message"<sup>240</sup>. La lettre "amorposée" annonçait au prince que "la princesse avait donné naissance à deux petits monstres, horribles à voir"<sup>241</sup>. Le prince "écrivit donc au roi pour lui annoncer qu'il voulait se débarrasser de son épouse et qu'il ne désirait plus jamais la revoir"<sup>242</sup>. C'est ainsi que "bientôt dans une forêt très éloignée du château"<sup>243</sup>, la sorcière, sous l'ordre du vieux roi, "amorphosa la jeune princesse en pommier"<sup>244</sup> et transforma les deux fils en pommes. L'oiseau crie donc la réalité de trois vies que proclamaient les lettres authentiques. De même, il incarne la partie de ces vies, l'aspect spirituel, qui a échappé à l'art de la sorcière. Enfin, verbe devenu chair, il symbolise l'attente du mari abusé, le dévoilement au prince rentré du contenu des lettres disparues dont il n'a reçu que des versions "amorposées", comme sa femme et ses fils, pommier devant lui sans rapport reconnaissable avec les êtres remplacés. Superposé ainsi au symbolisme des lettres et à la figure de la princesse, l'oiseau annonce, avec force, la régénération prochaine des êtres.

---

240. loc. cit.

241. loc. cit.

242. loc. cit.

243. Ibid., p. 205.

244. loc. cit.

d) Le serpent

Les deux fois où le serpent figure dans les contes du regressus ad uterum, le titre des récits affiche l'importance de la bête dans l'aventure narrée: Les Trois poils d'or au nez du serpent<sup>245</sup> et Le Serpent vert<sup>246</sup>. Pour faire ressortir la signification de l'image du reptile, nous allons aborder successivement les deux récits. Dans Les Trois poils au nez du serpent, le héros est obligé d'aller rechercher les trois poils d'or au nez du serpent. Il s'agit d'une situation où, dépouillé de tout ce qu'il a acquis dans la vie -statut, biens, identité- Ti-Jean doit recréer toute son existence depuis l'état embryonnaire. Alors apparaît le symbolisme du serpent qui nous apporte des renseignements sur les particularités de cette existence en gestation.

Pour prévenir l'agressivité du monstre, Ti-Jean crie: "Arrête, serpent, tu ignores que nous sommes parents: ton père et mon père ce sont deux pères; ta mère et ma mère, ce sont deux mères. Nous sommes donc cousins"<sup>247</sup>. Le fait d'invoquer une parenté animale et l'acquiescement du reptile renvoient à une croyance dans certaines sociétés des époques archaïques: la croyance en un ancêtre mythique

---

245. T. 3, p. 123-132.

246. T. 9, p. 94-113.

247. T. 3, p. 125.

anima]. L'ancienneté de cette mentalité est mieux démontrée dans Le Serpent Vert, comme cela se voit dans ce dialogue entre le héros et le serpent:

Ti-Jean lui crie: "Arrête, arrête, ne t'emporte pas! Tu es mon oncle!

- Ton oncle? Tu es trop chétif pour être mon neveu, toi!

- Ah! de famille en famille, de génération en génération, la race dépérit<sup>248</sup>.

Dans Initiation, rites, sociétés secrètes, Mircea Eliade indique la survivance d'un thème mythique analogue chez "divers peuples indo-européens et asiatiques"<sup>249</sup>. Frazer cite aussi des "légendes qui expliquent la parenté des hommes avec les animaux"<sup>250</sup>. Les indices que fournissent les deux contes représentent donc un serpent ancêtre mythique du héros.

Dès lors, l'aventure du héros prend l'allure de la quête de l'origine. La situation du personnage répond au symbolisme du serpent comme "une indémembrable chose primordiale, qui ne cesse de se détortiller, de disparaître et de renaître [...] la vie dans sa

247. T. 3, p. 125.

248. T. 9, p. 98-99.

249. Eliade, op. cit., p. 187-188.

250. Frazer, Le Rameau d'or, (T. II), p. 95-96.

latence"<sup>251</sup>. Effectivement, l'expérience de Ti-Jean est homologuée à la phase latente dans un drame primordial de renouvellement cyclique de la vie. Par conséquent, l'être mythique se trouve dans une forêt, en train de dormir "dans la cour d'un grand château"<sup>252</sup> -image de la matrice de la Terre-Mère. Le château précise la fonction terrestre du symbole, ce qui élimine toute référence aux origines aquatiques souvent attribuées au serpent, mais auxquelles on ne peut rattacher la re-naissance du héros. Le sommeil, qui implique le réveil du reptile, répond à cette vie "qui ne cesse de disparaître et de renaître", et représente le serpent que rencontre Ti-Jean comme l'animal de la mutation. Aussi, lors de la dernière épreuve où le personnage est plongé dans une batteuse mécanique, sa marraine, "décédée depuis plusieurs années"<sup>253</sup>, revient sur la terre et se place à l'autre bout de la machine où elle recueille les morceaux du corps qu'elle "enduit de graisse, et lorsque le dernier en sort, Ti-Jean se tient droit, cent fois plus beau qu'il ne l'était auparavant"<sup>254</sup>. Le symbolisme du serpent met donc la présence sur terre de l'être mythique image de la mutation, en relation avec la transfiguration du personnage.

---

251. Chevalier et Gheerbrant, op. cit., p. 868.

252. T. 3, p. 125.

253. Ibid., p. 127.

254. loc. cit.

Mais la manifestation de la marraine disparue ne s'est produite que par l'intervention du vieux roi qui joue le rôle d'intermédiaire entre le monde des humains et l'univers des dieux. La fonction magico-religieuse qui assure le renouvellement périodique de la vie se trouve confirmée dans ce conte. L'apparition de la marraine est attribuée à l'exercice, par le roi, "de ses pouvoirs de fée"<sup>255</sup>. Or, c'est le même roi qui a fourni les rubans, les biscuits secs et le chargement de whisky blanc qui ont permis au héros de se mettre en contact avec le monstre, de le réveiller du sommeil symbolique -la Vie latente- et d'en rapporter les dons. On peut donc attribuer une valeur sacrificielle aux objets offerts au serpent. Aussi, avec le reptile assiste-t-on aux pratiques rituelles qui favorisent l'intervention de l'être mythique dans l'oeuvre d'enfantement.

Dans Le Serpent vert, le héros apporte aussi une cargaison de vin au serpent. Les autres figurants auxquels Ti-Jean présente également des offrandes accomplissent les quatre tâches imposées au héros: les fourmis, les aigles et les géants, ces derniers assumant deux épreuves. Bien qu'il s'allie à l'équipe auxiliaire, le reptile ne se livre à aucune des tâches. Par contre, on le voit après les épreuves, châtier tout ce qui empêche le héros d'accéder à la gloire méritée: il tue la vieille gardienne du château où était enfermée,

---

255. loc. cit.

"amorphosée", la princesse qui venait d'être délivrée; il démasque et punit l'imposteur et traître qui avait usurpé le statut de Ti-Jean, filleul légitime, auprès du roi, le parrain; il juge le roi qui se préparait à épouser la belle princesse, donnant celle-ci en mariage à Ti-Jean "qui l'a gagnée"<sup>256</sup>. Dans tout ceci, le héros demeure passif. Autrement dit, la gestation une fois menée à bien, l'ancêtre mythique représente, pour le personnage, la garantie d'une manifestation intégrale.

Or, l'initiation du héros implique l'acquisition du pouvoir magique sur les éléments que représentent les personnages auxiliaires: géants, aigles, fourmis, serpent vert, c'est-à-dire la maîtrise des forces de la terre, de l'air, du monde souterrain et des eaux puisque le serpent, cette fois, habite "sur le bord de la mer"<sup>257</sup>. Dans les sociétés anciennes, cette maîtrise des forces cosmiques était l'attribut des rois-magiciens. On comprend alors le rôle du serpent, être mythique chargé de hâter et d'assurer l'installation, sur le trône, du héros manifesté.

Mais, par des traits particuliers qui caractérisent le reptile et que le conte nous aide à apercevoir, le serpent est apte à

---

256. Ibid., p. 103.

257. T. 9, p. 98.

préfigurer le destin du héros de ce récit. Habitant sur le bord de la mer, le serpent est associé aux deux mondes, "l'abîme, des eaux abyssales"<sup>258</sup> d'où sortirent aux commencements la créature étrange, hostile aux hommes, et la terre où il intervient dans l'oeuvre de la création et du renouvellement perpétuel de la vie. Le caractère ambivalent du serpent ressort, dans le récit, du drame où il s'implique en justicier, dangereux même pour le héros, alors que les offrandes que lui fait Ti-Jean orientent les fonctions du monstre, devenues dès lors, entièrement bénéfiques à l'égard du personnage. Cette orientation implique à la fois les attributs aquatiques et terrestre du serpent primordial, menaçant et bienveillant à la fois. L'épithète, vert, a donc pour rôle de traduire la double participation du symbole dans le destin du héros. "Vert est l'éveil des eaux primordiales, vert est l'éveil de la vie"<sup>259</sup>. C'est aussi et surtout le printemps, la renaissance périodique du sein de la Terre-Mère, comme l'affirme Le Dictionnaire des symboles:

Essentiellement fils et amant, l'homme, au terme d'un galop furieux, revient à la Mère comme à une oasis; c'est le havre de paix, rafraichissant et reconstituant. Il existe de ce fait toute une thérapeutique du vert, basée, même quand elle l'ignore, sur le regressus ad uterum<sup>260</sup>

258. Clébert, op. cit., p. 357.

259. Chevalier et Gheerbrant, op. cit., p. 1002.

260. loc. cit.

Il existe donc une correspondance entre la naissance du héros, roi-prêtre, maître des éléments, et le symbolisme du serpent, ancêtre mythique, associé aux profondeurs, aux eaux et à la terre.

e) La vache

Le symbolisme du serpent dans ces deux derniers récits explicite la représentation sous une forme animale des ancêtres mythiques. Et nous avons montré combien les attributs du serpent sont expressifs quant au devenir du héros. A part quelques cas d'ambivalence sexuelle, tels les serpents qu'on vient d'étudier, les êtres mythiques sont soit masculins soit féminins, primant l'un ou l'autre des rôles paternel et maternel. Mais nous croyons avoir trouvé dans trois récits, une autre catégorie d'êtres mythiques, c'est-à-dire l'enfant mythique. C'est ce qu'évoquent, à notre avis, les trois contes du Petit Poucet<sup>261</sup>. Alors, qu'elle forme la figuration de l'enfant symbolique va-t-elle assumer?

Il importe de signaler que ces trois récits se distinguent de la version très célèbre du Petit Poucet de Charles Perrault. Selon les propos de Marie-Louise Tenèze, "l'Académicien a combiné le nom du héros à taille minuscule avec le thème des enfants abandonnés

261. T. 4, p. 329-332; T. 12, p. 39-42; T. 4, p. 293-296.

dans la forêt [...] La contamination entre les deux thèmes est rare dans la tradition orale<sup>262</sup>. Qu'il s'agisse ou non d'interférence thématique dans l'oeuvre de Perrault, cela n'entre pas dans nos préoccupations. Nous avons voulu simplement souligner que les trois contes que nous allons aborder ne comportent qu'un "poucet" chacun. Dans tous les cas, le personnage minuscule est avalé par une vache que l'on tue par la suite pour libérer l'enfant.

Le caractère initiatique de ces récits paraît incontestable. Ils se rapprochent de l'histoire du prophète Jonas dans la religion judéo-chrétienne, à la véracité de laquelle croient, même de nos jours, un grand nombre de pratiquants et que commentent Chevalier et Gheerbrant en ces termes: "Jonas dans le ventre de la baleine, c'est la mort initiatique. La sortie de Jonas c'est [...] la nouvelle naissance..."<sup>263</sup> Saintyves rapporte une cérémonie rituelle qu'on retrouve dans le sud-ouest de l'Inde et qui ressemble étroitement à l'aventure de Petit Poucet:

Avant leur intronisation, les maharajahs Travancore [...] devaient passer de la caste des soudras dans celle des brahmanes et, pour ce faire, renaître à travers la vache [...] Le passage à travers la vache constitue ici un véritable rite d'initiation<sup>264</sup>

---

262. De Larue - Teneze, op. cit., p. 615.

263. Chevalier et Gheerbrant, op. cit., p. 102.

264. Saintyves, op. cit., p. 339.

C'est donc en tant que récit issu des rites anciens que nous allons analyser Le Petit poucet. Cette approche nous écarte d'emblée d'une tendance, surtout psychanalytique, qui voit en Poucet, une image phallique. Mais nous ne pourrions pas nous arrêter longuement sur ce personnage curieux puisqu'il est question pour nous d'étudier le symbolisme des vaches qui figurent dans les récits. Nous allons donc nous limiter aux seules considérations où le rôle de Poucet facilite l'appréhension du symbolisme de la vache.

Au départ, Jung a raison lorsqu'il définit le petit poucet, "Tom Thumb"<sup>265</sup>, comme un enfant mythique, "mythological child"<sup>266</sup>. Poucet ne fait que compléter la famille de personnages mythiques dont nous avons déjà vu des représentations paternelle et maternelle. La figuration du petit poucet dans les rites initiatiques correspond à une représentation perceptible de l'être primordial enfant et rejoint nécessairement, par son aspect physiologique, une tradition de manifestations fantastiques, tant animale qu'anthropomorphique que revêtaient les figures paternelles et maternelles. C'est ce qu'affirme Jung lorsqu'il écrit:

---

265. C. A. Jung, The Archetypes and the collective unconscious, Traduction de R.F.C. Hull, Princeton, Princeton University Press, 1953, p. 158.

266. Ibid., p. 161.

The mythological idea of the child is emphatically not a copy of the empirical child but a symbol clearly recognizable as such: it is a wonderchild, a divine child, begotten, born and brought up in quite extraordinary circumstances, and not -this is the point- a human child. Its deeds are as miraculous or monstrous as its nature and physical constitution<sup>267</sup>

Le Petit Poucet est donc un enfant surnaturel, une divinité. D'où l'équivoque de sa naissance. Comme sa nature, l'aspect physique de l'enfant et son comportement sont extraordinaires.

Jung, dans le texte cité ci-dessus, a beaucoup insisté sur le fait que Poucet n'a rien d'humain; ce n'est ni un enfant ordinaire qui cherche à quitter sa condition d'être profane, ni un initié qui aspire à une naissance spirituelle supérieure. Il n'est pas non plus l'image de la virilité phallique, image partielle tout au plus, alors que la force de Poucet réside justement dans cette capacité étonnante d'exprimer la totalité de l'être. Le physique du petit poucet en frappant l'imagination, souligne le caractère non-humain et surnaturel de l'enfant.

Dès lors, la naissance symbolique n'est plus l'irruption du sacré dans une existence profane ni l'accession d'un nouveau-né à un

---

267. Loc. cit.

statut spirituel plus élevé. Elle devient l'affaire des dieux. Autrement dit, il y a une correspondance entre la nature et les attributs de Poucet et le symbolisme de la vache. La mise sur scène du personnage de l'enfant mythique implique, dans le regressus ad uterum, la représentation concrète de la mère mythique, mieux encore, de la matrice de celle-ci. L'avalément de Poucet par la vache a donc pour fonction d'occasionner la révélation de l'appareil enfanteur de la Mère primordiale. Gilbert Durand rattache l'histoire du petit poucet à "Ces figurines [...] qui accomplissent l'inversion requise nous permettant de pénétrer et d'entendre l'envers des choses"<sup>268</sup>. D'où le rôle que joue dans les récits de Poucet, la panse de la vache. Dans deux des trois récits, une femme jette la panse sur ses épaules et voyage ainsi pour se rendre au ruisseau ou pour rentrer chez elle<sup>269</sup>. Dans le troisième récit, la femme livre "la panse et les boyaux de la vache à une vieille pour qu'elle en retire la graisse"<sup>270</sup>. On assiste ici à une intention d'exhiber la panse de la vache. Aussi, dans les contes, comme dans les rituels, la matrice de la Mère primordiale, incarnée, prend-elle l'allure des diverses images, visibles et externes que nous avons déjà rencon-

---

268. Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, Bordas, 1982, p. 241.

269. T. 4, p. 330; T. 13, p. 40.

270. T. 14, p. 293.

trées, par lesquelles elle s'est propagée: la grotte, la hutte initiatique, la caverne, le lieu souterrain, la forêt, etc.

On assiste également à une mise en valeur de la gueule de la vache, une gueule qui ne paraît pas être dentée. L'avalement de Poucet, que déjà préparaient les avertissements de la "mère", sert à diriger l'attention vers les boyaux engloutisseurs. L'enfant sort indemne des viscères. En effet, avant d'être libéré, le petit poucet, dans la panse en promenade, faisait entendre des invectives contre la mère: "Ne cours pas si vite vieille femme"<sup>271</sup>; "Tu ne sais pas, vieille salope, ce que tu portes sur ton épaule"<sup>272</sup>; "Trotte, trotte, trotte, vieille salope, tu ne sais pas ce que tu portes"<sup>273</sup>. Sans même insister sur la distance que met Poucet entre lui et sa "mère", il est évident que l'hostilité du héros vis-à-vis du comportement de la femme nie les gestes et attitudes qui, d'habitude accompagnent la naissance d'un enfant. L'accent porte, non sur la résurrection devenue redondante, mais sur la demeure viscérale. Depuis la régression, c'est-à-dire l'avalement inoffensif, en passant par la gestation jusqu'à la sortie du ventre maternel, il n'y a pas de transmutation quant à l'existence du héros. Le

---

271. T. 4, p. 330.

272. T. 13, p. 40.

273. T. 14, p. 293.

"statisme" de Poucet accentue le caractère théâtral de l'expérience évoquée dans son intention de faire voir "l'envers des choses",

On peut se demander comment la vache, symbole de la Mère primordiale, pourrait intervenir dans les rituels initiatiques. Un exemple d'un tel événement est fourni par Saintyves, dans le texte cité plutôt. Il écrit :

On est fondu et travaillé en forme de vache, creuse à l'intérieur; on introduit le maharajah dans cette vache et on l'en fait sortir (peut-être par l'anus ainsi qu'il arrive souvent à Poucèt). Le maharajah est alors considéré comme né de nouveau, et comme né de la vache<sup>274</sup>

La représentation de la vache semble alors fréquente dans les rites initiatiques portant sur la naissance symbolique. Mais la signification de cette figuration n'est pas la même dans tous les cas. Si, dans l'histoire du maharajah, comme dans celle de Jonas, le rôle de la vache ou de la baleine est subordonné au phénomène de l'enfantement, dans les récits du petit poucet, la re-naissance d'une vie n'a qu'une fonction accessoire, étant un motif qui noue le drame permettant d'appréhender ce qui est toujours absent, l'enfant mythique et partant, de s'intéresser à la gynécologie et à l'obstétrique correspondantes:

---

274. Saintyves, op. cit., p. 339.

Les contes du petit poucet représentent un portrait extraordinaire d'un être mythique enfant. Bien que la figuration d'un enfant archétypal soit rare dans notre corpus, on ne s'étonnera pas de rencontrer Poucet dans un chapitre consacré à la naissance symbolique. Le trajet du héros est conforme au parcours caractéristique du regressus ad uterum: régression, gestation et naissance. Pourtant, l'existence de Poucet n'a été marquée par aucune des trois phases. Dans sa nature et par sa destinée, il se distingue de tous les nouveaux-nés que nous avons étudiés jusqu'à présent. Aussi, la singularité du héros se trouve-t-elle reflétée dans le symbolisme de la vache à laquelle il est associé.

Le retour dans la matrice de la Terre-Mère est un thème très fréquent dans les contes qui constituent Les Vieux m'ont conté. Aussi, les cinq espèces de bêtes que nous avons étudiées dans ce chapitre ne représentent-elles qu'une petite partie de la population animale que figure cet aspect de la naissance symbolique. Mais nous avons étudié ces quelques animaux parce que leur rôle, dans le regressus ad uterum, représente autant de dimensions nouvelles. Le symbolisme de la morue nous a permis de saisir le rapprochement étroit entre les contes et les rites de passage dans la représentation des phases essentielles du regressus ad uterum. D'ailleurs, dans le récit de Ti-Jean Peau-de-Morue, la morue est l'image de l'amnios. Le cheval qui figure dans Ti-Jean Peau-de-Morue symbolise,

dans l'étape ascensionnelle de la vie du héros, l'intervalle et l'oeuvre qui s'attachent à la victoire ultime du héros.

On assiste dans Le Prince Arthur, à un regressus ad uterum qui n'a pas eu lieu. Dans ce cas, le symbolisme du cheval, lié à la vie d'un personnage auquel l'initiation a été refusée, présage la mort du héros. Les métamorphoses journalières du héros en cheval, dans Paquenade, représentent le regressus ad uterum au service de la sorcellerie. Le symbolisme de l'oiseau dans Ti-Jean et le lion, indique le destin céleste et soldaire du héros transfiguré. Dans Les Trois Poils au nez du serpent, le reptile est à la fois l'ancêtre mythique du héros et le symbole de la mutation qui s'opère dans l'existence de Ti-Jean. Le serpent dans Le Serpent vert, est également l'ancêtre mythique du héros, mais est lié, dans ce récit, à l'acquisition du pouvoir magique sur les éléments. Enfin, la vache, dans les récits du Petit Poucet, nous révèle "l'envers des choses", l'appareil enfanteur de l'enfant mythique. Chacune de ces bêtes, par la dimension nouvelle qu'elle introduit dans les contes du regressus ad uterum, témoigne de la variété et de la richesse des symboles animaux dans cette famille de récits. Dans le chapitre suivant, nous allons analyser le phénomène curieux où l'initiation des hommes est assurée par les maîtres animaux.

### CHAPITRE III

#### LES MAÎTRES D'INITIATION

Le rôle des animaux dans les rites initiatiques ne se borne pas à celui de personnages tutélaires ou à une assignation dans l'une ou l'autre des phases que constitue l'enfantement spirituel. Les Vieux m'ont conté, comme les rites anciens, représentent les animaux dans le rôle de maîtres d'initiation. Il s'agit, dans ce cas, d'initiations effectuées par un être surnaturel qui se présente sous la forme d'une bête sauvage ou d'un animal domestique. Sans doute a-t-on affaire à des initiateurs humains déguisés en des bêtes qu'ils sont censés incarner, comme on peut le constater dans les cérémonies de circoncision africaines rapportées par Eliade dans Initiation, rites, sociétés secrètes: "ici aussi la circoncision équivaut à la mort, et les opérateurs sont vêtus de peaux de lions et de léopards"<sup>275</sup>. Ces initiateurs s'assimilent aux divinités à forme animale qui ont fondé le rite du "meurtre initiatique"<sup>276</sup>. La présence et le rôle des animaux renvoient donc au drame mythique fondateur du rite. La continuité que représentent les animaux avec les divinités qui ont inauguré l'initiation, oblige à se référer à l'événement mythique initial afin de pouvoir dégager les mobiles qui expliquent, dans les contes, le comportement des animaux.

---

275. Eliade, op. cit., p. 64.

276. loc. cit.

Selon le témoignage de George Bird Grinnel, dans Blackfoot Lodge Tales, la culture des "Blackfoot Indians" nous renseigne sur les mécanismes du rapport entre les sociétés archaïques et les animaux. Grinnel décrit comment, pendant la chasse où intervenaient les pratiques magiques qu'assurait le chef, et les stratagèmes adoptés par le groupe, les Indiens ont réussi à massacrer les buffles qu'ils avaient attirés vers un précipice.<sup>277</sup> Joseph Campbell, dans Primitive Mythology, montre que l'artifice employé par les chasseurs n'est pas limité aux Indiens du Montana ni à la deuxième moitié du 19e siècle. Il affirme: "This same device was used on the buffalo plains of Europe in the period of the great caves, c. 30,000 - 10,000 B.C."<sup>278</sup> L'expérience des Indiens est remarquable non seulement à cause de son extension spatiale aux époques révolues, mais aussi pour l'antiquité qu'elle découvre. De cette pratique chez les Indiens va naître un rite que décrit Grinnel dans son livre, et où l'initiation est effectuée par les animaux. Nous allons donc résumer ce mythe qui fournit un portrait privilégié de l'animal maître d'initiation, afin d'en étudier, par la suite, les manifestations dans Les Vieux m'ont conté.

---

277. George B. Grinnel, Blackfoot Lodge Tales: The Story of a Prairie People, London, David Nutt, 1893, p. 229-230.

278. Joseph Campbell, Primitive Mythology, New York, Penguin, 1969, p. 282.

a) Le buffle

L'origine de la société de buffles est liée, chez les Indiens, à la chasse. Par le nom qui la désigne, cette confrérie se réclame du buffle qui l'a fondée. Le rôle de l'animal déborde ainsi le domaine de la chasse et la dimension magico-religieuse pour présider à la vie d'une organisation sociale. En effet, des douze sociétés que regroupe le système social des Blackfoot au temps de la visite de Grinnel, dix portent le nom d'un animal ou d'une partie d'un corps animal: ce sont les oiseaux, les pigeons, les moustiques, les chiens fous, les corbeaux, les chiens, les queues, les cornes, le renard et le buffle<sup>279</sup>. Autrement dit, la note spécifique de chaque expérience initiatique menée dans chacune de ces sociétés est reflétée par les traits des animaux correspondants. Il s'agit donc de douze rites de passages où, avec la société de buffles, on assiste à un culte voué à la bête dont la confrérie porte le nom. Le témoignage de Grinnel nous rapporte les circonstances de la naissance de ce culte où le buffle se fit le maître d'initiation.

Les chasseurs "blackfoot" se sont tout d'un coup rendu compte que les buffles ne se laissaient plus précipiter dans l'abîme. Le peuple était ainsi privé de nourriture. Grinnel nous rapporte l'aventure d'une jeune fille qui, elle aussi, endurait la faim.

---

279. Grinnel, op. cit., p. 221.

Elle alla puiser l'eau lorsqu'elle vit un troupeau de buffles. "Oh!" she cried out, "if you will only jump off into the pis'kun, I will marry one of you"<sup>280</sup>. Le texte précise que croyant s'amuser, elle n'attacha aucune importance à ces propos. Mais, à son étonnement, les buffles, s'agitant et sautant se laissaient choir de la falaise. Puis, l'un des animaux, d'un seul bond, franchit la pente et se plaça à côté de la fille. Aussi, malgré la peur qu'elle ressentait et tandis que son peuple affamé massacrait les bêtes, la fille se trouva-t-elle obligée de suivre son mari, le chef des buffles.

Le père, muni d'un arc et d'un carquois, se met à la recherche de sa fille. Mais, à un signe de leur chef, les buffles tuent le chasseur, écrasant le corps jusqu'à ce qu'il n'en reste plus aucune trace. En réponse aux larmes de la fille devant cette tragédie, voici la réaction du mari:

Ah!" said her bull husband, "you mourn for your father. You see now how it is with us. We have seen our mothers, fathers, many of our relations, hurled over the rocky walls, and killed for food by your people"<sup>281</sup>

---

280. Ibid., p. 104.

281. Ibid., p. 106.

Cependant, le buffle a pitié de la jeune fille et accepte de la libérer à condition qu'elle fasse revenir son père à la vie. Celle-ci s'adresse à une pie; l'oiseau se rend sur la scène du meurtre et, après tant d'effort, découvre, dans la boue un morceau d'os du chasseur, qu'il rapporte à la mariée. A partir de l'os et au moyen de chants et de gestes rituels, la fille provoque la résurrection de son père.

C'est alors que les animaux, impressionnés, décident de communiquer à la fille et aux hommes, le rite qui leur permettait de ressusciter les buffles tués par les Indiens pendant les campagnes de chasse. L'initiation de la fille est accompagnée de cette injonction:

Go now to your home, and do not forget what you have seen. Teach it to the people. The medecin shall be a bull's head and a robe. All the persons who are to be 'Bulls' shall wear them when they dance<sup>282</sup>

Ainsi est née la confrérie des buffles dans la culture des Blackfoot. Ce mythe dégagé, dans l'espace comme dans le temps, de tout halo mythologique, semble nous introduire dans un monde très proche de nous. La genèse du culte initiatique évoquée nous parvient dans sa fraîcheur et renforce notre position sur l'origine

---

282. Ibid., p. 107.

rituelle du rôle animal dans les contes. A cet égard, le mythe indien renferme les éléments les plus significatifs pour la détermination, dans les contes populaires, du rôle de maître d'initiation sous la forme animale. Ces éléments sont au nombre de trois: l'aspect animal du maître, le rôle de la mort et le rapprochement entre le sort de l'initiateur et celui de l'initié.

D'abord l'initiateur est un personnage à forme animale. L'exemple du chef des buffles montre qu'il s'agit d'un être surnaturel. En revêtant la tête et la peau de la bête, lors des rites, les opérateurs se confondent avec le personnage archétypal. Il est donc question, chaque fois, d'une réactualisation de l'événement primordial. Puis, le thème de la mort et de la résurrection constitue un deuxième élément important dans ces récits qui présentent un initiateur animal. Cette catégorie de contes se distingue ainsi d'autres histoires concernant la naissance symbolique par la mise en valeur plus sensible qui est faite du motif de la mort et de la résurrection. C'est ce qu'ont vécu les buffles massacrés par les chasseurs indiens comme le chasseur indien, père de la fille qu'ont tué les buffles. Du caractère particulier de cet événement provient le troisième élément qu'on rencontre dans les récits où, à un certain moment, le sort de l'animal initiateur devient identique à celui du néophyte, car le maître, lui aussi, subit la mort. Ce meurtre réciproque, comme les deux autres facteurs, renvoie à l'expérience des buffles et des chasseurs indiens. C'est la convergence

de ces trois éléments, le physique de l'initiateur, la figuration de la mort, et le meurtre réciproque des personnages principaux qui définit l'animal maître d'initiation dans les contes.

b) La Belle et la bête

Le rôle de l'animal maître d'initiation se trouve répercuté par les contes populaires. Dans Les Vieux m'ont conté, on le rencontre sous des titres et dans des récits très variés. En dépit des modifications, déformantes ou restrictives, que les conteurs lui ont fait subir, ses traits essentiels se laissent saisir dans les histoires qui le figurent. C'est ce que confirme la série de contes portant sur La Belle et la bête et que nous allons interroger pour découvrir le symbolisme des animaux dans ce rôle illustre. Nous avons choisi ce groupe de récits, parce que les histoires de la belle et la bête sont très célèbres et méritent, de ce fait, qu'on s'intéresse aux éléments qui expliquent leur populaire destinée. Le corpus ontariois en fournit cinq.

Le titre de ces récits ne nous apprend rien sur la véritable fonction des figurants animaux. Si le boeuf se trouve désigné dans Le Boeu' rouge<sup>283</sup>, la bête garde l'anonymat dans les autres récits:

---

283. T. 2, p. 156-166.

La Belle et la bête<sup>284</sup>, Le Monstre<sup>285</sup>, Les abots de fer<sup>286</sup>, La Belle et la bête<sup>287</sup>. Cependant, en dépit des particularités de chacune de ces bêtes et malgré le fait que les contes proviennent de narrateurs différents, le rôle des animaux s'accorde avec les critères: l'animalité de l'initiateur, et les thèmes de la mort et du meurtre réciproque que nous avons dégagés à propos du buffle dans le mythe des Blackfoot. On se rappelle les conclusions de Joseph Campbell lorsqu'il met en parallèle la culture de chasse des Indiens avec celle de l'Europe d'antan. De même, dans le domaine des mythes, Grinnel, étonné, souligne les rapprochements entre les récits indiens et les mythes classiques<sup>288</sup>. On ne s'étonnera donc pas que les contes de la belle et la bête fassent écho à un récit du deuxième siècle après Jésus-Christ, plus précisément à l'histoire universellement connue de l'auteur latin Apulée, qui raconte les aventures de Cupidon et Psyché.

Psyché, la plus jeune des trois filles d'un roi, était d'une beauté si rare et si éclatante que les mortels, délaissant la déesse

---

284. T. 4, p. 151-169.

285. T. 9, p. 31-50.

286. T. 14, p. 67-70.

287. T. 15, p. 303-325.

288. Grinnel, op. cit., xv.

Vénus, en sont venus à prodiguer à la princesse les adorations, les prières et les offrandes dues à la divinité elle-même. Alors Venus, poussée par l'indignation, envoie son fils, Cupidon, auprès de Psyché pour châtier sans pitié la fille rebelle qui a osé usurper les honneurs célestes. Mais Cupidon s'éprend de la princesse et s'installe, avec elle, dans un château, au fond des bois. Lorsque Psyché succombe à l'envie de voir le visage de son époux, expérience que lui avait interdite le fils du ciel, cette infraction entraîne la rupture entre la "mortelle" et le demi-dieu. Mais Psyché et Cupidon finissent par se retrouver et leur mariage fut consommé au ciel.

Malgré son ampleur, l'histoire de Cupidon et Psyché n'intervient dans Les Métamorphoses d'Apulée, qu'en qualité de conte<sup>289</sup>. Par conséquent, elle se rapproche davantage des histoires de la Belle et la bête que du mythe des indiens nord-américains. Mais, moins décharnée et moins modifiée que les contes ontariens, elle représente, par rapport à ces derniers, une caractérisation plus riche et plus nuancée de la bête. Aussi, pour le symbolisme de l'animal maître d'initiation, allons-nous nous appuyer sur la figuration de la bête dans le conte d'Apulée, une démarche suscep-

---

289. Lucius Apulée, Les Métamorphoses, T. II, Traduit par P. Vallette, Paris, Société d'Édition "Les Belles Lettres", 1946, p. 32-93.

tible d'apporter d'importants éclaircissements à l'étude du bestiaire correspondant dans les récits canadiens-français. Signalons, au passage, comment se termine le conte latin: "C'est ainsi que Psyché passa selon les rites sous la puissance de Cupidon"<sup>290</sup>. Le récit nous renvoie ainsi aux rites de passage qu'il reflète.

Dans les récits ontariois comme dans le conte d'Apulée, le maître initiateur se présente sous la forme d'une bête. Puisque, à la fin de l'histoire, l'animal va se transformer en être humain ou anthropomorphe, pour ses noces avec la Belle, il s'ensuit que l'animalité temporaire du personnage est fonctionnelle. Ainsi, pour saisir le symbole de la bête, il est nécessaire de s'interroger sur les principes qui expliquent la nature et les attributs du figurant. A cet égard, les contes ontariois, dans leurs grandes lignes, ressemblent étroitement au récit d'Apulée. Dans les deux cas, la manifestation du maître animal est provoquée par un méfait. Pour Cupidon, c'est le transfert, par les hommes, des sacrifices et des hommages dus à la déesse Vénus, à une mortelle, Psyché, la plus jeune des trois princesses, tandis que dans les contes canadiens-français il s'agit du geste d'un père qui cueille, dans le jardin de la bête et sans autorisation, une fleur pour la cadette de ses trois filles. Un rapprochement s'établit entre le "jardin" de la bête,

---

290. Ibid., p. 93.

domaine qui offre à son propriétaire des fleurs et du "parfum", et la foule des mortels, adorateurs de Vénus, qui prodiguent à leur déesse, les offrandes et les hommages.

La Belle, comme Psyché, devient victime d'un comportement qui était destiné à la servir. L'une et l'autre sont condamnées à épouser la bête offensée par le geste du peuple ou du père. L'apparition de la bête est ainsi liée au thème de la vengeance. De même, c'est la vengeance qui incite le buffle, dans le mythe indien, à surgir tout d'un coup pour emmener la fille du chasseur de buffles. Dans Le Boeuf rouge, l'animal apostrophe le père de la fille en ces termes: "Qui vous a permis de casser cette branche? [...] Eh bien! pour réparer cette offense, il va falloir que votre fille vienne demeurer dans mon château"<sup>291</sup>. Dans un autre récit, le père, après s'être emparé de la rose, entend un cri derrière lui. En se tournant, il se trouve en face d'une grosse bête. "Mon vieux! lui dit alors la bête, pour avoir cassé les plus belles roses de mon jardin, tes peines ne font que commencer!" Puis, la bête ajoute: "Pour te punir, [...] tu vas emmener ta fille à mon château"<sup>292</sup>. Compte tenu du motif de la vengeance, le mariage de la fille avec l'animal est mis sous le signe d'une contradiction, celle de l'amour

---

291. T. 2, p. 156.

292. T. 14, p. 65.

et de la mort. La bête se présente alors non seulement comme l'auteur, mais aussi, du fait de le vivre lui-même, comme l'incarnation de ce paradoxe. Ce qui suscite de nouvelles interrogations sur ses intentions et sur sa mission.

Le texte d'Apulée fournit des précisions permettant de comprendre le rapport qui existe entre le comportement de Cupidon et sa forme animale. Le roi, père de Psyché, désolé de voir sa céleste fille délaissée, sans prétendants malgré sa beauté, consulta l'oracle qui lui dit: "Sur un roc escarpé, roi, expose ta fille, pour un hymen de mort pompeusement parée"<sup>293</sup>. On remarquera la ressemblance entre le "roc escarpé" où le roi expose sa fille et le lieu où s'est trouvée la fille indienne lors de l'apparition du buffle, dans le mythe des Blackfoot. Quant à Psyché, voici la description que donne l'oracle du mari redoutable: "n'attends pas un gendre issu d'un sang mortel, mais un monstre cruel, féroce et vipérin, qui vole par les airs"<sup>294</sup>. Or, ce monstre qui vole par les airs, c'est Cupidon, "l'enfant ailé"<sup>295</sup>, fils de Vénus. Il s'agit donc d'un dieu dans un corps de bête monstrueuse. De même, le buffle des indiens était une divinité. Cupidon se manifeste pour

---

293. Ibid., p. 37.

294. loc. cit.

295. Ibid., p. 35.

exécuter la vengeance que lui dicta sa mère: "Je t'en conjure [...] par les liens de l'amour maternel [...] venge celle qui t'a donné le jour, mais venge-la pleinement, et châtie sans pitié cette beauté rebelle"<sup>296</sup>. Le corps de bête n'est donc pas inhérent à la nature de Cupidon, mais correspond à l'aspect qu'assume le dieu pour sa mission auprès de Psyché.

Cependant, l'animalité du personnage n'est pas tout externe et superficielle, sans résonances internes. En effet, le conte nous renseigne sur le caractère de Cupidon par des expressions comme "ce mauvais garnement", "bravant par son inconduite la morale publique", "commet impunément les pires scandales", "ne fait jamais chose qui vaille"<sup>297</sup>. L'aspect extérieur de l'animal, le physique de Cupidon, ne sont qu'une forme tardive qui renvoie à la dégradation d'un dieu. C'est ce que laisse entendre, plus tard, le grand Jupiter lorsque, reprochant à Cupidon "la honte de faiblesses et d'aventures terrestres", il lui dit:

Tu compromets dans de bas adultères mon honneur  
et ma réputation, en donnant à mes traits  
augustes la forme avilissante d'un serpent, d'un  
feu, d'une bête sauvage, d'un oiseau, de quelque  
bétail<sup>298</sup>

---

296. loc. cit.

297. loc. cit.

298. Ibid., p. 91.

La forme de la bête, forme avilissante, se rattache aux aventures terrestres auxquelles se livre le dieu; elle trahit, au sein de l'être, une contradiction que représente l'alliance de la divinité et de l'avilissement. Cette contradiction essentielle prépare et légitime une série de rapports et de comportements antithétiques qui marque les différents niveaux du récit. Elle rend possible cet accouplement entre le fils du ciel et une fille terrestre.

De même, dans les rites indiens, l'initié revêt la tête et la peau du buffle. C'est la réactualisation du rôle de l'animal primordial, divinité ancestrale, mais aussi vengeur des siens tués par les chasseurs. Par conséquent, sous une forme de buffle, il surprend la fille-enneemie qu'il oblige à l'épouser, mais dont il ordonne le meurtre du père. Le mariage semble avoir servi l'intention vengeresse de l'animal bien que, par la suite, on assiste à la résurrection des morts. Dans le mythe indien, comme dans l'histoire de Cupidon et Psyché, l'animalité est liée, au départ, à un projet de vengeance, ayant pour victime une fille et, pour moyen, le mariage avec la condamnée. Aussi, le mythe des Blackfoot, comme le récit d'Apulée, renvoie-t-il au paradoxe que représente, dans les contes de La Belle et la bête, le comportement des animaux qui, comme nous l'avons montré, confond deux réalités, la punition d'une fille et le mariage avec la Belle.

Le double caractère de la bête s'assimile également au symbolisme du jour et de la nuit. Cupidon ne rencontre Psyché que la nuit. Dans Le Monstre, le rendez-vous nocturne connaît des débuts difficiles. "Le soir, vers neuf heures, La Belle [...] voit tout à coup la porte s'ouvrir et la bête entrer. À la vue de ce monstre, la jeune fille tombe par terre [...] sans aucune connaissance"<sup>299</sup>. Par contre, dans Les Sabots de fer et La Belle et la bête, le personnage garde la forme de bête de jour; la nuit, il devient anthropomorphe. L'une des filles expliquera à son maître: "je trouverais trop effrayant de te voir la nuit sous forme de bête [...] la nuit [...] tu apparaitras sous les dehors d'un homme. Tu vivras, le jour, sous les apparences d'une bête"<sup>300</sup>. C'est-à-dire que le personnage garde sa forme animale le jour. Dans cet état, il se cache ou s'enferme dans une chambre pour se dérober aux regards de la Belle. La forme de bête correspond ainsi à l'inversion de valeurs. "À partir de six heures du matin, c'était sa nuit, à elle"<sup>301</sup>. Existence contre nature, l'animalité certifie le renversement de l'ordre des choses: un dieu travesti en monstre, la vengeance se transformant en amour, le jour détourné et dont on fait la nuit, et la nuit elle-même qui devient le lieu d'expression de la vie pour ces deux figures ténébreuses.

---

299. T. 9, p. 35.

300. T. 15, p. 305.

301. loc. cit.

La symbolique de la bête, par l'incongruité de l'existence figurée, laisse voir la précarité de la situation où s'implique le couple. En effet, l'image de la bête comporte le germe de sa propre rupture. Elle préfigure alors une manifestation dramatique de ce que déjà, et de façon insidieuse, elle connaissait et vivait la mort. Le rôle de la fille, subordonnée et craintive, accentue l'importance du monstre dans cet "hymen de mort pompeusement parée". Par conséquent, les noces de Psyché sont assimilées aux obsèques de la princesse:

On achève donc, dans une profonde tristesse, les apprêts solennels de cet hymen de mort. Suivi de tout un peuple, le convoi se met en marche de ce cadavre vivant, et Psyché, en larmes, accompagne non sa noce, mais ses obsèques<sup>302</sup>

Même si, dans le mythe indien comme dans les récits ontariens, le départ de la fille au rendez-vous funeste avec le monstre n'est pas élaboré, la manière inattendue et définitive dont est intervenue la convocation tient à la mort. Toutes les filles, comme Psyché, s'engagent dans un mariage que Neumann qualifie de "marriage of death"<sup>303</sup>.

302. Ibid., p. 39.

303. Eric Neumann, Amor and Psyche: A commentary on the Tale by Apuleius, Traduit de l'Allemand par R. Manheim, New York, Harper and Rou, Publishers, 1962, p. 57.

D'ailleurs toutes les bêtes, comme toutes les belles, ont dû rompre avec leur milieu habituel. Le décor où se rencontrent le monstre et la fille n'est pas le foyer de la divinité animale. Si cela est clair pour toutes les filles comme pour le buffle du mythe indien et Cupidon, il ne l'est peut-être pas pour les cinq bêtes des contes ontariens. Dans ces derniers cas, la Belle et la bête séjournent provisoirement dans un château merveilleux. Le domaine habituel de l'animal, à notre avis, c'est le deuxième château, celui que le monstre, s'étant écarté de la Belle et transfiguré, réintègre et qu'atteint, au prix d'épreuves difficiles, la belle délaissée. C'est là qu'ont lieu les noces authentiques. À l'exemple de Cupidon et du buffle, les bêtes avaient quitté leur demeure pour corriger un mal sous forme de la "punition" d'une fille "agresseur". On reconnaîtra facilement dans ce comportement, l'engagement dans un trajet initiatique. À cet égard, l'animalité des maîtres renvoie à la régression que représente cette phase de l'initiation. L'itinéraire qui mène au château isolé s'accompagne d'une abolition de la personnalité des héros. Lieu de gestation spirituelle, le château symbolise la matrice de la Déesse-Mère. D'où le caractère merveilleux, plutôt qu'inférieur, de la demeure. Morts au monde et à leur vie passée, la belle et la bête ressemblent au soleil disparu, que remplace la nuit. Ce n'est pas par hasard si, dans tous les contes, la bête et la belle privilégient une existence nocturne.

En effet, l'apparence extérieure de la bête signifie, dans l'expérience de la Belle, la nuit et la mort. Cupidon interdit à Psyché de chercher à voir sa figure, car, dit-il, "ce visage, je t'en ai souvent prévenue, si tu le vois, tu ne le verras plus"<sup>304</sup>. Non sans angoisse, Psyché s'efforce de se résigner à la volonté du monstre. "De ton visage, désormais, je ne demande plus à rien savoir; Tes ténèbres même de la nuit n'ont plus d'ombre pour moi..."<sup>305</sup>. La formule de Neumann définit la situation de Psyché: "It is a state of not-knowing and not-seeing"<sup>306</sup>. Cet empêchement, pour Psyché, de contempler la figure de la bête, de connaître l'identité de son mari, rejoint l'image d'une nuit interminable. D'ailleurs, incapable de reconnaître et d'appréhender la seule réalité où se résume toute son existence, elle est devenue l'ombre de sa vie passée. Elle se rapproche de Cupidon car, privée d'identité familiale par l'arrachement à sa famille, et d'identité conjugale par la connaissance interdite, Psyché se présente, sur ce lieu neutre, comme étrangère à elle-même, digne complément du mari masqué. Aussi, l'itinéraire où s'engage le couple, le château qui les accueille, le physique du mari, la situation de la fille, tout est-il lié au symbolisme de la nuit, image de la mort.

---

304. Apulée, op. cit., p. 51.

305. Ibid., p. 53.

306. Neumann, op. cit., p. 70.

Dans les récits ontariens, l'interdiction ne porte pas directement sur la contemplation de la figure du monstre. Elle s'attache à régler le séjour que fait la fille dans sa famille. Dans un seul cas, les soeurs de la Belle se rendent au château; ce sont elles qui surprennent, délibérément, la nudité de la bête. Mais, dans tous les cas, et quelle que soit la forme qu'elle prend, l'interdiction vise aussi l'existence du mari. Du maintien de l'interdiction dépend le maintien de la forme animale du maître, condition de la survie du mariage. Autrement dit, l'interdiction a pour fonction de retenir la fille ainsi que son mari dans le lieu et dans l'état des morts.

Dès lors, le sort de cet "hymen de mort" échappe à la volonté et au contrôle du monstre. On assiste à une sorte d'inversion de rôles: tout dépend désormais du comportement de la fille, comportement accessible à l'erreur et au hasard. Victime du monstre, la Belle s'est soumise aux expériences prescrites par le mari. L'interdiction laisse apparaître la vulnérabilité de la personnalité animale. Alors, l'inquiétude de Cupidon se fait entendre: "Ah! quels désastres fondent sur nous ma douce Psyché. Aie pitié de toi et de nous"<sup>307</sup>. Bien que dans les contes ontariens, l'angoisse de la bête n'est pas thématifiée, il est évident que, dans ces histoires,

---

307. Apulée, *op. cit.*, p. 52.

L'interdiction suppose, pour l'aspect animal des maris, la susceptibilité d'effondrement; elle annonce l'événement qui ferait de la bête, à son tour, la victime de la belle. C'est ce qui s'est produit dans tous les contes, grâce à l'infraction commise par les filles ou à la trahison de ses soeurs aînées. La conséquence en est dramatique: la bête se sépare de la fille sur-le-champ et quitte le château.

Pour expliquer ce coup, il faut se rapporter aux mythes anciens dont la culture des Indiens du Montana a conservé un modèle. On se rappelle que, d'après ce mythe, la société archaïque des chasseurs massacraient les animaux, ravageaient le "jardin" des dieux. Pour se venger de l'affront et mettre un terme au méfait, la divinité survint sous la forme d'une bête et tua un homme. On assiste donc au meurtre réciproque entre la divinité et les hommes. Par l'intermédiaire d'une fille, la divinité animale apprend aux humains le rite par lequel on peut ressusciter les morts, animaux et humains. Autrement dit, et comme nous l'avons remarqué dans la société des Blackfoot, la divinité animale a fondé une confrérie dont les rites réactualisent le drame primordial. Dans ces rites, la présence de la bête mythique est incarnée par les initiateurs qui revêtent la peau et la tête de la divinité primordiale. On comprend alors pourquoi l'infraction commise par Psyché, comme par la Belle des contes ontariois, a eu des conséquences si brutales: elle entraîne la mort de la personnalité animale de la divinité.

La fille, en tant que femme du monstre, meurt du même coup. D'où l'intervention des "bottes d'acier"<sup>308</sup>, de "six paires de souliers d'acier"<sup>309</sup>, d'une "paire de sabots de fer"<sup>310</sup>, chaussures qui, d'après le texte de Propp cité plus tôt, sont liées aux pérégrinations des morts dans l'autre monde, "le fer symbolisant la longueur du trajet"<sup>311</sup>. A la suite du meurtre réciproque, le sort du monstre est identique à celui de la belle. Tous les deux sont condamnés à entreprendre, individuellement, la quête de la résurrection, dernière phase du parcours initiatique. Tandis que la fille use les bottes, le monstre se dépouille de ses vêtements de bête. Transfigurés enfin, ils se réunissent dans le château où sont fêtées les noces authentiques.

Le conte d'Apulée ainsi que les récits ontarois nous ont permis de vérifier l'hypothèse formulée à partir du mythe indien et qui détermine la figuration des animaux comme des maîtres d'initiation. Malgré les altérations et les entremêlements repérés dans La Belle et la bête<sup>312</sup>, la convergence, dans tous les contes, des trois

---

308. T. 2, p. 157.

309. T. 4, p. 155.

310. T. 14, p. 66.

311. Propp, op. cit., p. 59.

312. T. 4, p. 151-169.

facteurs-maitre animal, présence de la mort, meurtre réciproque- confirme l'origine rituelle des récits. Ce retour aux sources situe le personnage animal dans un cadre culturel qui le justifie dans son rôle, bizarre en apparence. Par conséquent, malgré les modifications et les rétrécissements qui sont le lot des contes populaires, il a été possible, en nous référant aux rites de passage, d'étudier dans sa cohérence le symbolisme du maître animal. Dans les récits de La Belle et la bête, le symbolisme du monstre découvre la vision intime relative au mariage, que, dans les sociétés primitives, les rites initiatiques permettaient de vivre. D'où l'aveuglement volontaire des belles qui se prêtaient aux rituels bien qu'elles aient su dès le début, comme les récits le laissent entendre, que leur mari n'était pas une bête.

La participation consciente de La Belle dans un drame préétabli et sa volonté de se conformer au rôle qui lui a été prescrit relèvent du théâtre. Indice significatif, le comportement de la Belle commande une interrogation sur l'origine et sur la fonction du phénomène. Ce qui oblige à s'attacher aux récits, à leur reconnaître une vie autonome dont la genèse ne peut être la fluctuation d'une cervelle déréglée comme le prétend la psychanalyse. A propos de La Belle, Jacques Barchilon écrit: "Psyche knew that her husband was not a monster, but a man who came to spend his nights with

her"<sup>313</sup>. Malgré cette constatation, Barchilon s'écarte aussitôt des données vérifiables que suggère le comportement théâtral de Psyché pour manier les thèses psychanalytiques. N'a-t-il pas affirmé: "For myths and fairy tales are the beautiful and symbolical expression of man's wisdom -and madness- in the form of 'childish' entertainment?"<sup>314</sup>. Le dérangement cérébral et l'imagination infantile reviennent, sous la plume de Barchilon, pour expliquer le conte d'Apulée. A cet égard, qu'en est-il du symbolisme de la bête? A propos de l'épisode où le monstre apostrophe le père qui vient de dérober une fleur pour sa fille, Barchilon écrit: "The Beast-terrifying as it is -speaks to the transgressor as a father to a child; for the Beast here symbolizes a father and acts sternly towards the transgressor son"<sup>315</sup>. Barchilon se trompe car rien ne justifie cette affirmation où il représente la bête, étrangère à la famille de l'héroïne et bientôt le mari de la Belle, comme le grand-père de la fille.

Deux lignes plus loin, Barchilon continue ainsi: "The Beast is here a son -in-law- since he will ask the merchant to give him his

---

313. Jacques Barchilon, "Beauty and the Beast: From Myth to Fairy Tale", dans Psychanalytic Review, vol. 46, 1960, p. 20.

314. Ibid., p. 19.

315. Ibid., p. 25.

daughter"<sup>316</sup>. Ce qui ressort ici, c'est la perplexité dans laquelle nous plonge la démarche psychanalytique de Barchillon qui plutôt que d'appréhender dans l'univers des contes la logique et l'organisation qui commandent les données des récits, se contente d'en arracher des éléments importants qu'elle s'efforce de plier aux postulats étrangers à la genèse des contes. Alors, la bête serait à la fois le père de son beau-père et le beau-fils de son fils, jouant, sans transition, les deux rôles dans la scène du jardin. Barchillon invoque les principes psychanalytiques pour justifier cette interprétation:

The duality of the beast which can pass from the image of the beast as son-in-law to the image of the beast as father [...] makes quite clear how symbols can have more than one meaning [...] This is borne out by psychoanalytic theory<sup>317</sup>

La démarche de Barchillon aboutit au règne de l'incohérence dans l'image de la bête. Or, c'était justement cette bizarrerie apparente qu'il s'était donné pour tâche d'éclairer.

Nous avons montré que la bête est un personnage que figuraient, autrefois, les rites de passage dans le rôle de maître d'initiation. Divinité dans le corps d'une bête, elle exprime l'alliance de la

---

316. Ibid., p. 26.

317. loc. cit.

divinité et de l'animalité, la contradiction au sein de l'être. La forme de bête, nature avilissante, justifie la nécessité, pour la bête, de se métamorphoser, de subir le rite initiatique. D'où la régression spatiale et temporelle qui, l'éloignant de la demeure "céleste", la laisse dans un château sur un lieu solitaire où s'opère la "gestation". Elle se rapproche de la Belle, non seulement par sa nature "profane" mais aussi par les expériences que le couple vit ensemble: le meurtre réciproque ainsi que la mort suivie de la résurrection. Notre interprétation est caractérisée par la cohérence dans l'image de la bête comme dans les rapports du maître d'initiation avec d'autres éléments des récits.

### c) Le cheval

Les contes de la Belle et la bête se terminent par le mariage. Cependant, il y a aussi des récits qui représentent l'animal comme maître d'initiation, mais où le mariage ne joue aucun rôle. En effet, l'animal initiateur figure également dans les rites de circoncision. Mais nous avons remarqué que quelle que soit sa nature ou la cérémonie où il se manifeste, le personnage animal se définit toujours par le concours des trois facteurs, l'animalité, la mort et le meurtre réciproque qui nous ont servi dans l'étude de la "Bête". C'est ce que nous allons démontrer, en abordant le symbolisme d'un animal d'un tout autre genre que le monstre, époux de Psyché, puisqu'il s'agit, cette fois, d'un animal domestique: le

cheval. Les deux contes qui vont nous servir dans cette analyse sont Le Petit cheval vert<sup>318</sup> et Code et le cheval ferré<sup>319</sup>. Afin de pouvoir mettre en valeur le trait distinctif de chacun des deux chevaux dans le rôle d'initiateur, nous préférons aborder les deux contes de façon successive.

Le Petit cheval vert<sup>320</sup> raconte l'aventure d'un jeune homme, Ti-Jean, qui se charge de prévenir le vol des pommes d'or dans le jardin du roi. Mais sa surveillance ayant été déjouée, Ti-Jean doit partir à la recherche des pommes dérobées et capturer l'oiseau merveilleux, ravisseur des fruits précieux.

Pour entreprendre ce voyage, une vieille dame lui procure un cheval. Voici comment se présente cette monture: "Ti-Jean [...] voit arriver un vieux cheval blanc, tout décrépité, tout boiteux. Il était tellement dénué de force qu'il trébuchait à chaque pas"<sup>321</sup>. Lorsque Ti-Jean grimpe sur le dos du cheval, "l'animal perd vite l'équilibre et tombe à terre. Ti-Jean fait relever sa bête et remonte en selle, avec l'intention de continuer à utiliser cette

---

318. T. 2, p. 221-227.

319. T. 7, p. 13-43.

320. T. 2, p. 221-227.

321. Ibid., p. 222.

rosse<sup>322</sup>. La description du cheval est significative: elle oriente le symbolisme de la bête. Alors, l'image de l'animal frappe par son ambivalence. À la fois moyen d'accès et obstacle à l'accès du fait d'être décrépite et boiteuse, la monture traduit la nécessité, pour le héros, de se détacher de la réalité perceptible, de mourir à son mode habituel de vivre le réel. Par conséquent, le cheval, vieux, "tout décrépit, tout boiteux" se signale par sa couleur blanché. Le physique du cheval nie toute participation à l'aventure, de ses forces naturelles, d'où l'importance de la blancheur de sa robe qui comme nous l'avons remarqué dans, Les Racines historiques du conte merveilleux <sup>323</sup>, signifie la perte des attaches corporelles. C'est un cheval surnaturel. Il s'agit donc pour Ti-Jean de quitter le monde réel pour entreprendre une chevauchée fantastique dans l'au-delà.

Le conte souligne le moment et l'endroit où le héros quitte l'univers habituel pour pénétrer dans la zone ténébreuse.

Après une distance d'environ un mille, Ti-Jean a la sensation d'être sur un coursier qui galope. Bien plus, il se sent mouvoir à la vitesse du vent! Un coup d'oeil attentif lui apprend qu'il est assis sur un beau petit cheval vert qui se déplace comme par enchantement<sup>324</sup>.

---

322. Ibid., p. 222-223.

324. Propp. op. cit., p. 228.

Le cheval représente une continuité et une rupture: continuité, dans la mesure où la "rosse" blanche implique et annonce le "beau petit cheval vert"; rupture, par la forme dramatique et hallucinatoire que prend, par rapport à sa débilité préalable, le déplacement de la bête. Ce double aspect ne fait que mettre en valeur la nature surhumaine de l'animal. En effet, on peut considérer le cheval comme une divinité à forme animale.

Car doué de l'usage de la parole, il avertit Ti-Jean des épreuves qui l'attendent. Son rôle ne se limite pas à celui de transporteur merveilleux; il est le maître dont l'appui et les instructions sont déterminants pour la mission du héros. La situation de Ti-Jean coïncide avec celle du personnage dont parlent Chevalier et Gheerbrant et qui,

tout héros qu'il soit, doit en quelque sorte abdiquer sa propre personnalité pour se fier aux pouvoirs supranormaux du cheval magique [...] qui lui permettra d'accéder au monde du dessous et d'en déjouer les embûches<sup>325</sup>

Au fur et à mesure que s'abolit le régime existentiel de Ti-Jean, s'accroît sa dépendance du pouvoir surnaturel de la bête. Six fois de suite, le héros échappe à la mort et triomphe des épreuves grâce

---

<sup>325</sup>. Chevalier et Gheerbrant, op. cit., p. 223.

à la clairvoyance du cheval ainsi qu'à sa connaissance des ténèbres. Les attributs et la fonction du figurant animal représentent l'expérience de Ti-Jean comme une aventure spirituelle.

Avant même de s'être hasardé dans l'autre monde, Ti-Jean était déjà candidat à la mort. Sa manifestation intervient après le ban royal "requérant un citoyen, capable de prendre soin de l'arbre aux pommes d'or, d'en surveiller les fruits"<sup>326</sup>. Or, la conséquence d'un échec, c'était la mort. La première année, Ti-Jean s'endort au moment où l'oiseau mystérieux s'empare du fruit. Ce sommeil et cet échec symbolisent la mort du héros. En effet, il doit sa vie à la grâce du roi. Il mène donc l'existence d'un mort-vivant, d'un être profane. Sa liaison avec le cheval a pour fonction d'achever sa transition vers la mort. "Si le grain ne meurt..." Cette expérience est l'affaire des forces spirituelles supérieures que représente le cheval. Par conséquent, les instructions de la bête accompagnent cette vie dans chacune des étapes, les six épreuves, que comporte sa gestation. D'ailleurs, Ti-Jean disparaît trois fois, dans les parties du corps de la divinité animale. Autrement dit, les dimensions spatiale et temporelle, c'est-à-dire la matrice de la Déesse-Mère et le rythme qui conditionne la gestation, sont soumises à une détermination surnaturelle. Alors survient la résurrection du héros.

---

326. T. 2, p. 221

A certains égards, le sort du cheval ressemble à celui de Ti-Jean. Par son voyage au royaume ténébreux et par le concours qu'il prête au héros, le cheval participe aux épreuves du jeune homme. En effet, il finit par être visé directement par le roi cruel. Ce dernier s'étant rendu compte que Ti-Jean se cachait dans le corps du cheval "laisse déborder sa colère" et dit au héros: "Demain matin, si je ne te trouve pas, je vais faire réduire ton cheval en chair à pâté: je vais le moude de tête à la queue!"<sup>327</sup>. Le récit évoque la destruction de la bête par les valets du roi qui, munis de grosses haches, "débitent l'animal en morceaux [...] ils broient tout ce qui appartenait au corps et aux membres du cheval"<sup>328</sup>. L'animal rejoint le héros dans l'expérience de la mort. Par ailleurs, Ti-Jean lui-même "tue" le cheval, car il oublie de répandre sur les restes de l'animal la sueur de celui-ci, recueillie la veille dans une bouteille. Cette "infraction" condamne le cheval à mourir pour toujours, victime du héros. Mais le hasard renverse ce meurtre lorsque, de la poche de Ti-Jean, penchée sur les morceaux de chair, tombe la bouteille dont une goutte de sueur touche aux débris. Revenu à la vie, le maître adresse des reproches au garçon: "Tu vois j'ai failli ne pas revenir à la vie par ta faute [...] l'eau sortie de la bouteille brisée a éclaboussé ma chair! Sans cela, j'étais mort pour toujours!"<sup>329</sup>. Au meurtre réciproque

327. Ibid., p. 225

328. loc. cit.

329. loc. cit.

correspond une résurrection réciproque. Triomphants, les deux reprennent le chemin du retour.

Le symbolisme du cheval, dans ce récit, est conforme aux critères qui définissent l'animal comme maître d'initiation: l'aspect de bête, le rôle de la mort et le meurtre réciproque. La figuration du cheval se rapproche donc de celle du buffle indien, de Cupidon dans le conte d'Apulée, et des cinq bêtes dans les récits de la Belle et la bête. Cependant, le petit cheval vert se distingue des autres maîtres animaux par l'importance que prend, dans sa mission, la quête des pommes d'or, symboles de connaissances ésotériques. C'est-à-dire qu'à la diversité d'animaux présentés comme maîtres d'initiation correspond la diversité des rites initiatiques. Par conséquent, dans le deuxième récit retenu, Code et le cheval ferré en or<sup>330</sup>, le thème dominant est celui de la naissance: la situation de Code préfigure et valorise la vraie naissance, la naissance à l'immortalité. C'est un drame insolite où le cheval joue un rôle très significatif.

L'histoire de Code commence avant sa naissance, phénomène qui est rare dans les contes. Le héros, le cheval et une princesse sont nés le même jour. Or, "leur naissance à tous trois avait été

---

330. T. 7. p. 13-43.

annoncée un an auparavant"<sup>331</sup>. Par conséquent, non seulement Code et Beau-Sang-de Varenne, mais aussi le cheval se présente comme un prédestiné. Aussi, le premier vieillard qu'il rencontre par "hasard" lors du voyage dit-il à Code: "Il y a bien longtemps que je te connais. Depuis le jour de ta naissance [...] Il y a de nombreuses années que je suis informé de tous ces événements"<sup>332</sup>. La vie et les expériences des personnages se trouvent ainsi soumises à un déterminisme absolu.

Les aventures de Code ne commencent que "vers l'âge de dix-sept ou dix-huit ans"<sup>333</sup>. Pourquoi alors le récit évoque-t-il la manifestation des bébés? La signification de ce phénomène renvoie au destin singulier qui préside à l'existence des personnages. Code est un prince, mais il est envoyé pour être élevé par un autre roi. Dans The Hero où il démontre les rapports entre les rites et les mythes, Raglan affirme, par exemple: "a myth is a story told in connection with a rite [...] it is the dramatic features of ritual which give rise to the myth"<sup>334</sup>. Après avoir analysé les récits de vingt-et-un héros de mythes, Raglan est amené à affirmer que presque

331. Ibid., p. 13.

332. Ibid., p. 16.

333. Ibid., p. 13.

334. Raglan, op. cit., p. 221.

tous ces personnages sont élevés ou formés par un roi étranger<sup>335</sup>.

Il explique ce fait de trois manières, dont deux nous paraissent valables:

It was actually the practice for kings to send their sons to be brought up by other kings [...]. The second [...] is that princes succeeded their fathers-in-law, but became their sons by formal adoption<sup>336</sup>.

La deuxième explication s'applique à la plupart des héros qui figurent dans Les Vieux m'ont conté car leur manifestation est souvent liée à un projet initiatique prévu par un roi. Mais l'exemple de Code nous fait assister aux dispositions en vigueur dès la naissance de l'enfant, bien des années avant les rites de passage proprement dits. Effectivement, la marraine ayant refusé de garder Code au château, le roi place le bébé en "pension chez un couple d'artisans, chez un forgeron"<sup>337</sup>. A dix-huit ans, Code lui-même

---

335. Ibid., p. 188.

336. Ibid., p. 188-189. Raglan continue ainsi: "The third [...] is that it was part of the ritual that the prince, though a native, should pretend to be a foreigner. The question needs much more investigation than I have been able to give it" (p. 189). Nous avons rejeté cette explication, d'abord parce qu'elle contredit la deuxième qui nous paraît valide, puis parce que Raglan n'a pas assez étudié la question, et, enfin, parce qu'il est invraisemblable qu'un prince puisse réussir, depuis son enfance, à passer pour un étranger, dans son milieu natal.

337. T. 7, p. 13.

dira "mon père est forgeron"<sup>338</sup>. Cependant, c'est le roi qui sanctionne l'aventure et met à la disposition de Code, les chevaux de l'écurie royale. Ainsi, l'histoire de Code nous renseigne-t-elle non seulement sur la situation du héros, mais aussi sur la partie de la vie des personnages que d'autres récits n'évoquent pas. En plus, elle nous fait apprécier l'empire des pratiques initiatiques qui, préexistantes à toute naissance, règlent, d'une manière absolue, le cours de chaque vie.

Le symbolisme du cheval précède donc la naissance de la bête. Par conséquent, la caractérisation, "un petit cheval merveilleux"<sup>339</sup>, qui introduit l'animal, renvoie aussi bien au passé qu'à l'avenir. On est donc fondé à considérer le cheval comme une divinité qui revêt la forme animale pour assumer son rôle auprès de Code. D'où le rapprochement entre le sort du cheval et celui du héros. Par exemple, le conte se tait sur le lieu où sont nés le héros et la bête, mais nous apprend que la princesse est "née dans la ville de Plaisir Tranquille"<sup>340</sup>. Tandis que Beau-Sang de Varenne regagne cette ville, Code et le cheval ont débarqué dans le domaine du roi. De même que le héros princier n'est pas logé dans le

---

338. Ibid., p. 13.

339. Ibid., p. 13.

340. Ibid., p. 18.

château du roi, le cheval non plus n'a pas de logement qui lui convient. Il est devenu une bête "qui court dans la plaine et que personne ne peut saisir"<sup>341</sup>. Pour le roi, c'est "un petit cheval d'un caractère impossible"<sup>342</sup>. Le monarque avait déjà versé des milliers de dollars pour qu'on lui attrape "ce cheval-là, mais personne n'a été capable de l'approcher"<sup>343</sup>. Mais le refus, par le héros, de toute autre monture et la facilité avec laquelle il se fait accompagner, dans son voyage, par le cheval inabordable, soulignent même au niveau de l'aventure, leur destin commun.

On aura remarqué que nous n'avons pas l'intention d'insister sur le fait que les critères que nous avons dégagés, l'animalité, la mort et le meurtre réciproque et qui définissent l'animal comme maître d'initiation, s'appliquent au cheval de Code. Nous allons plutôt nous en tenir à relever, brièvement, les traits distinctifs de la figuration du cheval. Revenons donc au bateau qui ramène le cheval et les bébés chez le souverain. L'exposition à l'eau, dans un bâtiment, des enfants "annoncés" et ayant pour cause - à peine voilée dans le récit - la tentative de prévenir l'accomplissement d'une prophétie relative à leur naissance, nous rappelle l'histoire

---

341. Ibid., p. 15.

342. loc. cit.

343. loc. cit.

de Moïse. James Georges Frazer<sup>344</sup>, Otto Rank<sup>345</sup> et tant d'autres chercheurs ont montré combien ce thème mythique est répandu. Le fait que, dans notre conte, le navire qui cache les enfants arrive sur un lac où "on n'avait jamais aperçu le moindre bateau"<sup>346</sup> et les prétextes qu'invente le roi pour éloigner sa femme du lac sont les signes du péril qui pèse sur la vie des fragiles passagers. Ainsi, la naissance de Code, du cheval et de la princesse, rejoint-elle la situation de tant de héros mythiques, prototypes divins. Elle confirme notre position, exprimée plus tôt, où nous avons considéré le cheval comme l'incarnation d'une divinité. Quant à Code, cette naissance renvoie au destin messianique du héros.

Essayons maintenant de cerner de plus près le symbolisme de la bête. Selon Otto Rank, on ne doit pas, à partir du thème mythique commun entre la légende de Moïse et "ses parallèles ethnographiques et folkloriques"<sup>347</sup> se laisser aller aux généralisations sur la vocation des récits. L'histoire de Moïse, comme celle d'autres héros, correspond également à une expérience singulière. Par

---

344. James G. Frazer, Folk-Lore in the Old Testament, vol. 11, London, MacMillan and Co., Limited, 1918, p. 437- 455.

345. Otto Rank, Le Mythe de la naissance du héros, Paris, Payot, 1983, p. 44-47.

346. T. 7, p. 13.

347. Ibid., p. 129.

exemple, "La légende de Moïse [...] est la seule parmi tous les récits mythiques transmis où l'exposition n'a lieu que pour l'apparence"<sup>348</sup>. De même, la naissance d'autres héros, bien que liée aux prototypes mythiques, comporte aussi des éléments distinctifs. C'est, par exemple le cas de Jésus-Christ qui, selon l'étude d'Alan Dundes, est conforme au modèle du héros mythique<sup>349</sup>. Or, l'une des particularités de la naissance de Jésus est la présence des animaux. De même, dans Code et le cheval ferré en or, l'image de la bête, à la naissance et dans les aventures de Code, nous paraît particulièrement significative.

Otto Rank considère l'allaitement par un animal comme l'un des "éléments de base caractéristiques" d'une "légende-type"<sup>350</sup>. De même, pour Alan Dundes, la présence et la fonction nourricière de l'animal font partie du "hero pattern"<sup>351</sup>. Et, il poursuit:

Although the cow was perhaps one of the most logical forms of the animal nurse motif, other animals apparently served equally well. Wolves, goats, and dogs on occasion provided the necessary source of milk<sup>352</sup>

---

348. T. 7, p. 13.

349. Alan Dundes, Interpreting Folklore, Bloomington, Indiana University Press, 1980, p. 237.

350. Otto Rank, op. cit., p. 89.

351. Dundes, op. cit., p. 236.

352. Ibid., p. 244.

La tradition mythologique semble ainsi légitimer la présence du cheval dans le navire où sont déposés Code et la princesse. Déjà, en 1908, dans une étude intitulée "Le Lait de la mère et le coffre flottant"<sup>353</sup>, titre significatif pour l'histoire de Code, Emmanuel Cosquin établit une correspondance entre le coffre flottant et l'allaitement du héros naissant. Il écrit, par exemple:

Dans les récits [...] il s'agit [...] de savoir comment les enfants exposés seront allaités, et, ici encore, intervient un prodige. Pour que les enfants soit allaités un dieu leur enverra son animal sacré<sup>354</sup>

C'est aussi le cas dans le bâtiment où se trouvent Code et Beau-Sang de Varenne exposés à la mer et où l'animal est "un petit cheval merveilleux", incarnation d'une divinité.

Le cheval symbolise donc la fonction nourricière assurée par les dieux. L'insistance sur l'allaitement, comme on peut le remarquer, précise le lien entre le bébé et l'animal; il s'agit d'un lien de filiation maternelle. Par conséquent, le symbolisme du coffre rejoint, en partie, celui du cheval. Par le symbolisme de l'arbre qui le constitue et par sa forme, image de la matrice maternelle, le navire ou le coffre symbolisent la Déesse-Mère. Aussi, le coffre,

---

353. E. Cosquin, "Le lait de la mère et le coffre flottant" dans Revue des Questions Historiques, avril 1908, p. 353-425.

354. Ibid., p. 419.

comme le cheval, est-il associé à la naissance du héros. On comprend alors pourquoi dans Code et le cheval ferré en or, les trois figures féminines qui interviennent dans l'aventure de Code - la marraine qui est hostile au bébé dès son débarquement, la deuxième femme du forgeron qui est sorcière et la terrible Reine de la Mer Rouge - essayent de tuer le héros. La négation prolongée de la fonction maternelle, dans le rôle de ces femmes, renforce le symbolisme du cheval. Ainsi, ce n'est qu'après la mort du cheval que la mère de Code fait son apparition dans le récit. Sur le champ de bataille où Code, blessé par la Reine de la Mer Rouge, "tombe dans un trou et perd toute connaissance"<sup>355</sup>, surgit une femme blanche. Être surnaturel, elle guérit son fils et lui donne le moyen de vaincre l'adversaire. Avant de disparaître, elle dévoile son secret. "C'est ta mère qui te parle; je vais te souhaiter le bonjour mais ne me réponds pas."<sup>356</sup> Ainsi, à l'image du cheval, divinité incarnée, correspond l'image de Code, dieu incarné, fils du mystère.

Le conte insiste sur le fait que le cheval est né le même jour que le prince et la princesse. C'est-à-dire que dans le cas de la bête, comme dans celui des deux enfants, le récit met l'accent sur l'avenir à faire; la naissance implique le dévoilement futur d'une

---

355. T. 7, p. 23.

356. Ibid., p. 24.

existence. A cet égard, le symbolisme du cheval, image de la mère, découvre une dimension nouvelle. Au dire de N.M. Holley, l'image du petit cheval dans le coffre laisse déjà entrevoir le devenir du héros. Holley écrit, dans "The Floating Chest",

The presence of the mother in the chest, a mythological doubling of the function of the chest itself, is due [...] to a tradition of ordeals undergone and rites performed in the consecration of a human representative of the mother-goddess<sup>357</sup>

La présence, dans le coffre, du représentant de la Déesse-Mère, préfigure les expériences qu'il va subir et les rites auxquels il va se soumettre. Et c'est justement ce qui se produit, dans l'histoire de Code, avec le cheval, bien que ce représentant de la Déesse-Mère garde une forme animale.

Par conséquent, il existe un rapprochement étroit entre la situation et les aventures du cheval et celles de Code. Même le meurtre du cheval reflète cette réciprocité:

Mon Code [...] prends ton sabre, tourne-toi la tête et donne-m'en un coup [...] Si tu ne m'obéis pas, c'est moi qui vas agir. Un des deux doit mourir. Veux-tu mourir ou me faire mourir?<sup>358</sup>

---

357. N.M. Holley, "The Floating Chest" dans Journal of Hellenic Studies, vol. 69, 1949, p. 45.

358. T. 7, p. 21.

En tuant son cheval, le Code qui s'était exclamé, "Non, j'en suis incapable"<sup>359</sup> meurt pour ressusciter dans les dents de la bête qu'il s'est arrachées.

Le sort du cheval représente un aspect que nous n'avons pas encore rencontré dans le symbolisme du maître animal, c'est-à-dire la situation où l'initiateur animal somme le héros de le tuer. Par ce phénomène et la singularité de son symbolisme, le cheval de Code se distingue d'autres bêtes, maîtres d'initiation. Bien qu'il soit conforme aux critères qui définissent cette catégorie d'animaux, le petit cheval merveilleux, dans son histoire et dans ses fonctions, est un personnage unique.

---

359, loc. cit.

## CONCLUSION

Dans la première partie de notre enquête on s'est intéressé au commencement de la vie dans les sociétés d'antan, un commencement qui ne correspond pas à la naissance de fait. Dans les milieux hautement sacralisés, où l'enfantement spirituel prime la naissance physiologique, on assiste aux nombreuses cérémonies religieuses ayant pour fonction de régler les divers plans de la naissance symbolique. Or, ce début de vie n'est pas une expérience qui se fait une fois pour toutes.

L'accès au sacré que donne la rupture avec la vie profane installe l'initié dans un univers où les confréries et sociétés secrètes représentent une vocation spirituelle hiérarchisée et déjà tracée. Un rite assure le passage d'un niveau à un autre. La naissance symbolique est donc une expérience qui se répète, de sorte que, selon Robert Hertz, elle s'annexe la mort, car "en rejoignant ses pères, le mort renaît transfiguré [...]; en d'autres termes, la mort, aux yeux des primitifs, est une initiation"<sup>360</sup>. D'où "l'étroite parenté qui existe entre les rites funéraires et les rites de naissance ou de mariage"<sup>361</sup>. De même, dans notre travail

---

360. Robert Hertz, Sociologie religieuse et folklore, Paris, Presses Universitaires de France, 1970, p. 73.

361. Ibid., p. 74.

et grâce à la fréquence de la naissance symbolique retracé dans les contes des Vieux m'ont conté, il n'y a pas de rupture entre cette partie de notre thèse et celles qui suivent.

Cependant, ces trois premiers chapitres ont été consacrés à la naissance symbolique comme telle, c'est-à-dire en tant que phénomène qui marque l'entrée dans la vie d'un être. De ce fait, ils se distinguent des autres sections de notre étude par la mise en rapport du symbolisme animal avec les mécanismes de l'enfantement spirituel. Une remarque s'impose ici: la naissance symbolique, en tant que telle, n'intéresse pas notre préoccupation actuelle. Si nous y avons porté attention, c'est dans la mesure où elle éclaire le comportement des bêtes ou les éléments des récits qui expliquent ce comportement. Il n'est donc pas question, pour notre recherche, d'une étude systématique ou approfondie du sujet, car cela nous éloignerait trop de notre projet.

Les trois chapitres renvoient donc aux différents récits regroupés en fonction des traits qui les réunissent. Autrement dit, ce sont les contes qui suggèrent de quels aspects de l'initiation primordiale ils sont marqués. Aussi, tandis que seul le deuxième chapitre valorise un thème, celui du regressus ad uterum, les deux autres privilégient la particularité des personnages animaux, telle qu'elle transparait dans les deux fonctions étudiées, celles de l'esprit tutélaire et de maître d'initiation.

Il va de soi que Les Vieux m'ont conté, et partant, la première partie de notre thèse, ne reflètent pas tous les aspects de la naissance symbolique. À cet égard, on songe à la double naissance symbolique où figure l'oeuf cosmique. René Guénon assimile "l'oeuf du monde" au coeur et à la caverne<sup>362</sup>, cette dernière étant l'équivalent de la matrice maternelle. Mais l'oeuf cosmique met l'accent sur le fait d'unir le symbolisme du temps avec celui de l'espace. Dans ce cas, "ce qui est contenu dans l'Oeuf du Monde est [...] identique à ce qui [...] est aussi contenu symboliquement dans le coeur, et dans la caverne [...] l'embryon d'or"<sup>363</sup>.

Mircea Eliade, citant Paul Mus, montre, dans l'initiation brahmanique, les étapes de l'enfantement du "deux fois né", titre que partage l'initié avec les serpents et les oiseaux

en tant que nés d'un oeuf. La ponte de celui-ci est assimilée à la "première naissance", c'est-à-dire à la naissance naturelle de l'homme. Son éclosion correspondait à la naissance surnaturelle de l'initiation<sup>364</sup>

---

362. René Guénon, Symboles fondamentaux de la Science sacrée, Paris, Gallimard, 1962, p. 226-230.

363. Ibid., p. 228.

364. Mircea Eliade, Images et Symboles, p. 101.

La rupture de l'oeuf constitue donc un élément essentiel de la double naissance symbolique. Mais ce motif n'est pas mis en valeur dans notre corpus. Cependant, bien que certains aspects de la naissance symbolique ne soient pas reflétés dans nos contes, on assiste, avec les animaux que nous venons d'étudier dans cette partie de notre travail, à une richesse et à une variété étonnantes d'images qui figurent dans l'enfantement spirituel.

DEUXIEME PARTIE

LES INITIATIONS HEROIQUES

## INTRODUCTION

La tradition orale, en tant que reflet des réalités du passé lointain, a été prise au sérieux par certains chercheurs à tel point que Jan Vansina a élaboré une méthode qui en tient compte dans l'enquête historique<sup>365</sup>. Il dénote dans les contes une perspective historique que représenterait la succession des événements narrés. Cependant, même si la confiance de Vansina en la valeur historique des événements racontés dans les récits est extrêmement réduite<sup>366</sup>, comme elle devait l'être, il est indéniable que ces textes parlés voilent et déforment des faits culturels caractéristiques des milieux archaïques. Par conséquent, la naissance physiologique et surnaturelle des personnages exemplaires n'est pas le seul phénomène qui rattache les contes à la réalité du passé. En effet, les récits traditionnels recouvrent, à leur manière, les aspirations et les projets qui accompagnaient les multiples phases de l'existence. Parmi ces derniers se trouvent des récits qui renvoient aux initiations héroïques. Nous allons consacrer la deuxième partie de notre étude à l'examen de la symbolique des animaux dans ces récits.

---

365. Jan Vansina, Oral Tradition: A Study in Historical Methodology, Traduit du français par H.M. Knight, London, Routledge and Kegan Paul, 1965, XIV, 226 p.

366. Ibid., p. 154.

Si, dans la partie précédente, nous avons assisté aux mystères de l'enfantement spirituel, l'accent, dans cette partie-ci, portera sur l'affrontement. Cheminant souvent à pied ou sur des véhicules magiques, le héros s'engage dans une lutte où, dans la plupart des cas, sa victoire est assurée. Cependant, plutôt que d'exploiter sa vision d'aigle, le conteur nous fait souvent progresser avec les personnages qui ne se dévoilent que dans l'action. D'où le suspense, l'angoisse et l'émerveillement qui caractérisent l'expérience du héros et dont dépend l'intérêt des récits.

Les affrontements sont variés et renvoient aux différents titres héroïques que confère la victoire. Aussi, de façon générale, la bataille contre la bête-à-sept-têtes a-t-elle pour enjeu la souveraineté du monde. Dans les initiations militaires, les adversaires sont aussi divers que les prix convoités. Mais, dans tous les cas, la tâche du héros consiste à abattre l'adversaire. Parfois, l'épreuve ressemble à un concours, avec une équipe de spécialistes, dont les figurants se relayent. Seulement, l'allure sportive de telles épreuves est tempérée par la présence plus ou moins grande de la mort et du surnaturel. Se heurter à un adversaire - que ce soit la bête-à-sept-têtes ou une sorcière au service du roi - ne va pas sans danger pour l'aventurier. La descente aux enfers représente une version particulière du danger qu'encourt le héros qui affronte les ténèbres.

Dans les initiations héroïques, la régression à l'état embryonnaire et l'accroissement foetal suivi de la re-naissance ne dominent plus le trajet du héros. La voie du combat rend accessoire le thème de l'enfantement alors que celui de la mort et la résurrection se trouve, par ailleurs, appuyé. Puisque l'adversaire que vainc le héros est toujours surhumain, la victoire, comme la résurrection du personnage, équivaut à la transcendance de sa condition d'être humain. Ce qui n'aurait pas été possible sans le concours des auxiliaires merveilleux. Par conséquent, tous les héros recourent aux moyens magico-religieux pour venir à bout des adversaires. De ce fait, les capacités physiques du personnage, son intelligence et les stratégies adoptées, ne sont plus des facteurs déterminants dans les conflits. On assiste alors à la passivité des héros dans plusieurs récits héroïques.

Les affrontements initiatiques valorisent donc, non pas les armes, la bravoure ou la prouesse militaire, mais la maîtrise du monde qui accompagne les divers modes d'accession au sacré. Divers modes car "les initiations se distribuent en profondeur, parfois en répétant leurs formes"<sup>367</sup>, aussi les contes reflètent-ils la hiérarchie et les nuances des rites, même lorsque les scénarios se ressemblent. Malheureusement, dans la mesure où "nulle part un

---

367. Georges Dumézil, Horace et les Curiares, Arno Press, New York, 1978, p. 28.

tableau complet des initiations ne nous a été transmis comme tel, avec sa hiérarchie<sup>368</sup>, il est impossible de reconnaître les différents niveaux de pratiques rituelles qui expliquent les récits. C'est-à-dire que deux récits ne sont jamais identiques, aussi rapprochés que puissent être les figurants, les éléments merveilleux, les scénarios etc. Cette constatation est frappante à la lecture des récits qui se rapportent aux initiations héroïques.

Mais, que les figurants des différents contes se ressemblent ou non, il est possible que l'orchestration des éléments des récits réponde à une vision unique. Aussi, les trois chapitres qui constituent cette partie de notre étude renvoient-ils aux intentions qui régissent, chacune, la vie de nombreux récits. Dans "La bête-à-sept-têtes", tous les contes portent sur une procédure, très particulière, de succession au trône. Le deuxième chapitre, intitulé, "Initiations militaires", représente des récits où la formation militaire des personnages est fondée sur l'acquisition du pouvoir surnaturel. Dans le troisième chapitre, "La descente aux enfers", les contes mettent l'accent sur les périls qui accompagnent une tentative d'atteindre la résurrection sans passer par le regressus ad uterum. Nous allons nous pencher sur le rôle des animaux dans ces trois familles de récits héroïques.

---

368. loc. cit.

## CHAPITRE I

### LA BÊTE-À-SEPT-TÊTES

Il est, dans le bestiaire que nous étudions, un figurant qui, plus que les autres animaux, ressemble à une création de l'imaginaire fiévreux: c'est la bête-à-sept-têtes. Si, dans son comportement, cette bête s'apparente à d'autres animaux ou créatures monstrueux qui peuplent l'univers des contes, par ses traits physiques distinctifs et la multiplicité de ses têtes, elle s'éloigne toutefois de toute forme animale reconnaissable dans la vie réelle. Cette rupture représente, pour notre préoccupation, un intérêt particulier dans la mesure où nous nous écartons des positions qui expliquent la genèse des contes par une cervelle morbide ou fertile. Dans ce cas, comment expliquer l'origine de la bête-à-sept-têtes? Car, comme nous l'avons souligné au début de notre travail<sup>369</sup>, la question de la naissance des contes, dont celle de ses éléments ainsi que l'appréhension de ses symboles, sont indissociables. Autrement dit, peut-on lier l'apparition de la bête-à-sept-têtes, animal fabuleux qui n'a pas de répondant dans la vie réelle, aux rites de passage?

---

369. p. 17-18, 19-20.

Cette question renvoie aux plans culturel et religieux dont dépend le symbolisme de la bête. Par exemple, on retrouve dans la Bible au douzième chapitre de l'Apocalypse de Jean, "un grand dragon roux, à sept têtes et dix cornes, et sur les sept têtes sept diadèmes". Malgré le rapprochement, sur le plan physique, établi entre ce monstre et les bêtes-à-sept-têtes de nos récits, les deux phénomènes répondent à des valeurs et à des contextes différents les uns des autres. On ne peut donc comprendre la symbolique du dragon du Nouveau Testament sans tenir compte de la vision apocalyptique johannique, d'une part, et, d'autre part, du rapport, dans le drame qui les rassemble, entre la bête et les autres figurants comme la "Dame enveloppée dans le soleil, la lune sous ses pieds, la tête couronnée de douze étoiles", l'enfant mâle qu'enfante cette Dame, l'Archange Michel qui combat et vainc le dragon à sept-têtes etc.

Dans la première partie de notre étude nous avons déjà rencontré une bête-à-sept-têtes, à propos des chiens, animaux esprits tutélaires<sup>370</sup>. Mais là, le rôle de la bête est assimilé à celui de l'agresseur, c'est-à-dire la première femme du héros, incarnation du monstre. Par conséquent, la forme extérieure de la bête n'apparaît pas dans le récit<sup>371</sup>. Or, la plupart des autres apparitions de la bête-

---

370. p. 68-72.

371. T. 3, p. 84-92.

à-sept-têtes se définissent par leur présence marquée et dramatique dans les contes. En plus, leur figuration s'accompagne du retour constant de certains éléments dont la fonction conditionne l'image des bêtes: le rôle d'un souverain, un cycle temporel régulier, des boucs émissaires humains, l'intervention du héros, et le combat final axé sur le retranchement des têtes du monstre. L'apparition régulière de ces données gravitant autour du symbole de la bête nous paraît significative compte tenu de la diversité de composants et de motifs que constitue le monde de chacun des contes. Nous allons donc nous appuyer sur ces éléments constants, tirés de l'ensemble des onze récits analysés, pour dégager le symbolisme de ce personnage cauchemardesque, la bête-à-sept-têtes<sup>372</sup>.

L'un des figurants associé au rôle de la bête-à-sept-têtes est le personnage du roi. Sur les onze récits étudiés, le roi intervient dans dix. Dans une seule histoire, Ti-Jean, le vacher du seigneur, le souverain est remplacé par un seigneur sans que cela modifie le déroulement habituel que représente ce récit. On peut

372. Les contes où figure la bête-à-sept-têtes et qui sont analysés dans ce chapitre sont: Le Fou de la poule caille (T. 2, p. 41-63), Le Petit poisson d'or (T. 3, p. 93-104), La Bête-à-sept-têtes (T. 4, p. 242-257), La Bête à sept-têtes (T. 5, p. 227-248), La Bête-à-sept-têtes (T. 6, p. 97-113), La Bête-à-sept-têtes (T. 6, p. 141-149), La Bête-à-sept-têtes (T. 6, p. 199-220), Ti-Jean, le vacher du seigneur (T. 11, p. 127-141), La Bête-à-sept-têtes (T. 12, p. 75-91), La Bête-à-sept-têtes (T. 14, p. 263-285), Le Pêcheur et le roi des poissons (T. 15, p. 199-212).

donc considérer la figuration du seigneur comme un écart infirme, s'il en est un, par rapport à la tendance générale. Aussi, le symbolisme des bêtes est-il lié au rôle des rois dans les drames évoqués. Or, il est toujours question d'un affrontement projeté entre le souverain et le dragon, un défi qui met à découvert l'impuissance du monarque. Ce qui laisse croire, non sans raison, à une relation oppositionnelle entre les deux personnages. Cependant, il y a lieu de voir dans le rôle du roi le représentant du monstre qui le menace. C'est à travers ces deux expériences, -celle de roi et celle de monstre- en apparence irréconciliables, que l'on peut dégager, dans sa richesse, les significations de la bête-à-sept-têtes. Nous allons partir de la première expérience, celle où le roi incarne la bête, pour saisir par la suite le symbolisme du personnage animal.

Les récits de la bête-à-sept-têtes mettent en relief la victoire du jeune héros sur le dragon, et ses noces avec la princesse. Le danger que représente le monstre pour le roi, l'immolation consentie de la princesse émissaire, l'avènement du héros, la mort du dragon, rien ne laisserait supposer une alliance entre le souverain et la bête. Cependant, en se reportant au récit, Ti-Noir ou les huit frères<sup>373</sup>, on constate qu'il existe, au contraire, une

---

373. T. 13, p. 49-100.

affinité entre le monstre que combat le héros et le père de la princesse en jeu. Le roi offre l'une de ses sept filles et "la moitié de son royaume à quiconque pourrait aller chercher des oeufs merveilleux sur la plus haute montagne de la région"<sup>374</sup>. Or, ce trésor est gardé par un cyclope qui dit au héros: "Oui, j'ai des oeufs merveilleux. Ils appartiennent au roi, mais c'est moi qui les garde [...] et moi je suis le génie du roi"<sup>375</sup>. Lorsque Ti-Noir parvient à tuer le monstre, il "aperçoit les deux oeufs dans ses mains et une belle princesse à ses côtés"<sup>376</sup>. Il y a plus: un lièvre apprend à Ti-Noir la mort du roi: "Inutile d'aller voir ton roi, reprend le lièvre; il est mort! Quand le génie a perdu la vie, le roi est mort, lui aussi!"<sup>377</sup>. L'une des analogies entre l'aventure de Ti-Noir et les histoires de la bête-à-sept-têtes apparaît dans le sort de la princesse que seule la prouesse du héros peut libérer. Aussi, la princesse dit-elle au héros: "Mon Ti-Noir, tu m'as tirée de l'emprise de ce vilain génie; j'en suis très heureuse! Je t'appartiens maintenant!"<sup>378</sup>. Mais ce qui mérite d'être relevé dans la perspective de notre enquête, c'est le rapport étroit

---

374. Ibid., p. 49.

375. Ibid., p. 54.

376. Ibid., p. 57.

377. Ibid., p. 58.

378. Ibid., p. 57.

établi entre le roi et le monstre. Cet exemple nous suggère, dans les contes de la bête-à-sept-têtes, l'existence d'une liaison directe entre le souverain et le dragon. La bête-à-sept-têtes symboliserait alors le pouvoir politique et religieux incarné par le roi.

Toujours dans Les Vieux m'ont conté, mais en dehors du corpus que nous avons retenu, un autre conte nous conduit à préciser davantage l'image de la bête. Le récit de Beau-Vert<sup>379</sup> n'explicité pas le rapport entre le monarque et la bête. Mais le château hanté qu'a dû abandonner le roi et dans lequel il envoie Jean renferme la princesse enlevée et le ravisseur, un monstre, que doit tuer le héros. Le scénario, les figurants, l'épreuve à laquelle Jean est destiné, tout semble avoir été organisé par le roi lui-même. Il est loin d'être étranger au rôle du monstre dans l'aventure du héros. Or, ce monstre est un génie et comporte deux aspects: une forme humaine et une nature animale, "une bête d'une laideur indescriptible et dont les hurlements agacent les tympans de l'oreille"<sup>380</sup>.

Le comportement du génie représente le rôle de la bête à un autre plan, qu'on pourrait décrire comme dramatique, car on assiste

---

379. T. 17, p. 259-290.

380. Ibid., p. 271.

à la possibilité qu'a la bête de se métamorphoser ou de se déguiser en être humain et vice-versa. Cette transformation coïncide avec le rôle des rois de Cnossos, Delphes et Thèbes, rapporté dans le deuxième tome du Rameau d'or:

Si les rois Cnossos se déguisaient en taureaux, nous ne voyons nulle objection à ce que les rois de Delphes et de Thèbes aient pu personnifier des dragons ou des serpents. Dans tous ces cas, l'animal, dont le roi revêtirait l'apparence, serait sacré pour la famille royale. D'abord, il aurait existé entre l'homme et la bête un lien simple et direct<sup>381</sup>

Les observations de Frazer s'appliquent également à la bête-à-sept-têtes: il existe un lien étroit entre les dragons et le rois. D'ailleurs, l'apparence physique de la bête, plutôt que de faire obstacle à ce rapport, fournit au souverain métamorphosé ou travesti le moyen de vivre et d'agir, au besoin, dans la forme qu'il personnifie. La bête-à-sept-têtes répond donc à la volonté du roi de mettre à l'épreuve, d'initier et de former son successeur, l' élu qui va épouser la princesse, hériter des biens et assumer les graves fonctions du souverain.

On comprend alors pourquoi, dans tous les récits de la bête-à-sept-têtes, le roi n'affronte jamais en personne le dragon. La position que nous avons signalée plus tôt, celle de l'antagonisme

---

381. Frazer, op. cit., p. 70.

apparent entre le souverain et le monstre, s'explique, car le défi et la terreur que répandait le dragon avait pour but d'entraîner le héros dans le combat rituel. Cependant, même si le roi n'est pas tué physiquement, la mort de la bête-à-sept-têtes préfigure, dans tous les cas, la fin du règne du souverain. La question qui se pose est celle de savoir pourquoi le roi chercherait à se faire remplacer. Pourquoi se prêterait-il aux gestes destinés à le priver du pouvoir? Autrement dit, quelles valeurs symboliques la mort du dragon s'attache-t-elle?

La réponse à cette question nécessite la prise en considération d'un autre élément qui revient constamment dans les contes de la bête-à-sept-têtes. Il s'agit du cycle temporel: le dragon réclame une victime suivant un cycle temporel régulier. Quelques-uns des récits que nous analysons ont omis ce détail, mais dans la plupart des contes, cette périodicité a été thématifiée. Aussi lit-on: "On avertit les gens qui voyagent dans ces parages du danger de rencontrer la bête-à-sept-têtes [...] Le roi est obligé de lui laisser dévorer une personne chaque année"<sup>382</sup>. "Chaque année, le roi doit livrer à cette bête une de ses princesses en pâture"<sup>383</sup>. "C'est la période du grand deuil. A tous les ans [...] la bête-à-sept-têtes

---

382. T. 6, p. 97.

383. T. 12, p. 78.

exige qu'on lui donne une personne en pâture"<sup>384</sup>. Mais, il n'y a pas que le cycle annuel. Dans Le Petit poisson d'or<sup>385</sup>, on lit: "Tous les sept ans, ce monstre apparaît pour se repaître de quel-  
qu'un." De même, "un dragon à sept têtes vit [...] au flanc d'une montagne; tous les sept ans, ce monstre exige qu'on lui donne un homme à dévorer"<sup>386</sup>. Le cycle temporel se divise donc en deux groupes: l'apparition annuelle du dragon et son irruption tous les sept ans. Le retour annuel comporte, à peu près, soixante-dix pour cent des cycles indiqués. Il constitue donc la catégorie la plus vaste. Signalons, en passant, que les deux cycles qu'ont enregistré les onze contes que nous examinons n'épuisent pas toutes les possibilités à cet égard.

La bête-à-sept-têtes, dans ces interventions cycliques, correspond donc à l'image de la mort. C'est une mort liée aux rythmes cosmiques. Dans la mesure où les deux rythmes sont différents l'un de l'autre, la mort, dans les deux cas, ne renvoie pas toujours à la même expérience. Le retour annuel du dragon et le cycle de sept ans découvrent donc toute une gamme de significations que comprend le symbolisme de la bête-à-sept-têtes. Nous allons nous pencher sur les deux cycles.

---

384. T. 15, p. 200.

385. T. 3, p. 94.

386. T. 5, p. 228.

A chaque manifestation du monstre, plusieurs personnages sont visés par la mort: le roi, la princesse, le dragon lui-même, le héros dans les cycles où il intervient et, souvent, un bouc émissaire dans les cycles annuels. Les contes ne s'intéressent qu'à l'avènement du héros qui règle, toujours de la même façon, le sort du roi, de la princesse et du dragon. Or, le plus souvent, le monstre n'est pas tué; tous les ans, il dévore une victime humaine. Cette mort périodique, qui n'a pas pour enjeu la succession royale, nous paraît significative pour l'appréhension du symbolisme de la bête-à-sept-têtes.

Condition de la survie de la souveraineté et du domaine pendant une année, cette mort nous renvoie, sans doute, aux pratiques rituelles observées à la fin et au début de chaque année dans les sociétés primitives, et qui assuraient la régénération du temps et de la vie. Dans ce cas, l'année trouve son incarnation dans la bête-à-sept-têtes. Nous n'acceptons pas la vue exprimée dans le troisième tome du Rameau d'or où Frazer écrit: "La personnification d'une période de temps est une notion trop abstraite pour être primitive"<sup>387</sup>. L'opinion de Frazer ne nous retiendra pas; signalons seulement que les cycles temporels, chez les primitifs, ne sont point abstraits, mais représente une réalité frappante qu'ils s'efforcent de traduire également dans des comportements frappants.

---

387. Frazer, op. cit., p. 560.

Selon la conception du primitif, la fin du cycle correspond à l'épuisement de l'année. C'est aussi le moment où l'homme doit se purifier des maux de toute l'année. Dans les deux cas, le bouc émissaire humain permet d'expulser les maux alors que son sang infuse dans la nature une nouvelle dose de vie. Par conséquent, on remarquera que, dans tous les récits, la bête ne s'aventure jamais ni dans la demeure du roi ni parmi la population pour réclamer la rançon. La victime humaine est toujours conduite hors de la ville à un lieu particulier, près de la mer ou au flanc d'une montagne où l'attend le monstre.

Dans ces contes, l'éloignement des lieux habités des figurants voués à la bête rejoint la pratique rapportée dans l'Ancien Testament lors de l'expiation des péchés par les enfants d'Israël<sup>388</sup>, pratique que résume ainsi J. Dheilly:

Au jour de l'expiation, Aaron, d'après le Lévitique, fera approcher un bouc. Il lui imposera les mains pour lui transférer les péchés du peuple choisi. L'animal sera ensuite chassé au désert, où Dieu n'habite pas, mais qui est le séjour du démon - Azazel<sup>389</sup>

---

388. Le Lévitique, 16: 20-22.

389. J. Dheilly, Dictionnaire biblique, Paris, Desclée, 1964, p. 154.

Comme le bouc émissaire biblique envoyé au "séjour du démon - Azazel", la victime humaine des contes est envoyée au repaire du dragon qui le dévore. Le symbolisme de la bête-à-sept-têtes, image de la mort et incarnation du temps, se trouve nuancée par le rôle du bouc émissaire humain: le dragon ici est associé à l'annulation du mal accumulé et du temps usé, geste préalable au renouvellement de la vie.

Comme l'indique le conte cité ci-dessous la responsabilité de fournir une victime à la bête relève du roi. Tantôt le bouc émissaire est choisi par tirage au sort<sup>390</sup>, tantôt le roi réussit à persuader l'un de ses sujets d'accepter ce sacrifice. A cet égard, on trouve un détail intéressant dans La Bête-à-sept-têtes:

Le roi ne peut forcer personne à cet acte héroïque: il faut que ce sacrifice soit volontaire. Cette année, comme aucun sujet n'a voulu se livrer au dragon, le roi devait se sacrifier. Sa fille, la princesse a pris sa place. C'est elle qui s'est décidée à se faire dévorer par la bête-à-sept-têtes<sup>391</sup>

Autrement dit, dans ces contes, le bouc émissaire humain est le représentant du roi; sa mort correspond à l'immolation du souverain. C'est-à-dire que, face à l'impraticabilité de tuer un roi à la fin

---

390. T. 3, p. 92.

391. T. 5, p. 228.

de chaque année, la mort par délégation permet au monarque d'assurer ses fonctions magico-religieuses: la régénération périodique de la Nature et de la vie. Comme Eliade l'indique dans Le Mythe de l'éternel retour, on assiste au "rôle important joué par le roi dans le cérémonial du Nouvel An; c'est à lui qu'incombait la mission de régénérer le temps."<sup>392</sup>

Le rôle du bouc émissaire dans le cycle temporel annuel, tel que nous l'avons perçu, renvoie au rapport entre le dragon et le roi. Nous avons déjà montré que le roi est le représentant de la divinité que constitue la bête. La mort du bouc émissaire, dont celle du roi, implique alors la mort du dragon. C'est ce qui se discerne dans les récits, en dépit des apparences. L'apparition du dragon coïncide avec la souffrance du roi, de la Nature et de la vie qu'incarne la divinité animale. Dans La Royauté et les dieux, un chapitre intitulé "La fête du nouvel an" -titre frappant- est consacré au rôle des rois, des dieux et de la Nature lors des rites annuels. A Babylone, par exemple,

le peuple était troublé, la nature apparaissait privée de vie. Le roi lui-même était alors dépouillé de sa splendeur [...] il ne conservait qu'un minimum de pouvoir qui correspondait dans la vie de la nature au point le plus bas, à la "captivité" du dieu, et aussi à l'état chaotique qui précéda la création<sup>393</sup>

392. Eliade, op. cit., p. 70.

393. Henri Frankfort, La Royauté et les dieux, Traduction de J. Marty et P. Krieger, Paris, Payot, 1951, p. 409.

On voit que la situation du roi reflète l'état de la Nature. Frankfort établit aussi une équivalence entre le dieu "captif" souverain et le dieu Marduk mort, c'est-à-dire, retenu "par les forces de la mort"<sup>394</sup>. Il précise que c'est la mort du dieu qui "marque le point de départ de la fête"<sup>395</sup>.

Par conséquent, l'apparition annuelle de la bête-à-sept-têtes correspond à la déclaration des signes de la mort qui frappent le temps, la Nature, le roi et le dragon. Ce n'est pas sans raison que les contes, parfois, laissent subsister des indices sur la propriété du roi interpellé par la bête-à-sept-têtes. Par exemple, alors que le champ de pâturage du roi est devenu pauvre, l'herbe est abondante dans la propriété du voisin, un géant terrible<sup>396</sup>. Les vaches, de leur propre gré, traversent dans le pâturage du voisin. "Et le géant ne les laissera plus revenir"<sup>397</sup>. Dans un autre conte, le troupeau du roi, "composé de plus de deux cents vaches dépérissait par manque de pâturage"<sup>398</sup>. Ti-Jeans enrage d'avoir un troupeau de vaches "si maigres qu'elles ne peuvent presque plus se tenir debout,

---

394. Ibid., p. 410.

395. Loc. cit.

396. T. 2, p. 44.

397. loc. cit.

398. T. 6, p. 199.

et impropres à fournir du lait"<sup>399</sup>. De même, les vaches que le seigneur confie à Ti-Jean "sont maigres et ne donne presque plus de lait"<sup>400</sup>. Et, quand le héros arrive "dans le pré de pâturage avec ses vaches, le lendemain matin, il s'aperçoit que toute l'herbe et toutes les pousses ont été rasées jusqu'au sol"<sup>401</sup>. Dans tous ces récits, la mort du roi est reflétée dans le dépérissement de ses biens et de la Nature. C'est "l'état chaotique qui précéda la création". Par conséquent, la manifestation de la bête-à-sept-têtes est le point de départ des rites par lesquels le roi régularise le rythme de la vie. Le mot, "deuil" qui, dans les contes, accompagne souvent le surgissement du dragon, prend alors toute sa signification: il ne se limite pas au sort du bouc émissaire, car la mort dont il propage la présence a atteint aussi le roi, la Nature, le cycle temporel et le dragon. Aussi, l'apparition annuelle de la bête-à-sept-têtes se confond-elle avec le drame cosmique.

La bête figure également, on l'a vu, dans un cycle de sept ans. Même dans un récit comme La Bête-à-sept-têtes<sup>402</sup>, commandé par le cycle d'un an, le rôle des sept princesses que sacrifie

---

399. loc. cit.

400. T. 11, p. 128.

401. loc. cit.

402. T. 14, p. 263-285.

successivement le roi au monstre semble anticiper un terme global de sept années. Dans d'autres contes, la périodicité est plus explicite: "Tous les sept ans, ce monstre apparaît pour se repaître de quelqu'un, et, cette année, le sort est tombé sur la princesse"<sup>403</sup>. De même, "tous les sept ans, ce monstre sort et exige qu'on lui donne un homme à dévorer"<sup>404</sup>. L'exigence du dragon dans les deux cycles demeure inchangée. De même, le bouc émissaire dans le cycle de sept ans, comme dans celui d'un an, représente le roi et la divinité animale. Cependant, il y a une différence essentielle dans les deux séries temporelles: tandis que la phase annuelle semble bornée à sa préoccupation majeure qu'est la répétition et la régularisation des cadences cosmiques, le cycle de sept ans coïncide toujours avec l'intervention du héros. Puisque la manifestation de l'élu non seulement interrompt le sacrifice des victimes humaines, mais aboutit à la mise à mort de la bête-à-sept-têtes, il importe d'examiner de plus près, la signification de ce cycle.

Pendant les années qui précèdent l'avènement du héros, l'approvisionnement de boucs émissaires humains ne fait jamais défaut, comme cela se produit très souvent en la septième année. Cette carence oblige le roi à vouloir immoler la princesse, c'est-à-dire

---

403. T. 3, p. 94.

404. T. 5, p. 228.

la future épouse du héros. Dans d'autres cas, les contes ne rapportent que les aventures de la dernière fille du monarque; autrement dit, le roi n'avait que sept princesses<sup>405</sup>. Tout concourt donc à préparer et à mettre en valeur le caractère terminal de la septième année. Or, c'est l'époque de la mort véritable du dragon. C'est aussi le moment où le roi est contraint d'abdiquer ses fonctions. Compte tenu du rapprochement que nous avons établi entre la bête et le roi, il est aisé de comprendre pourquoi la mort du dragon coïncide avec la déchéance du souverain. Le cycle de sept ans, culminant en la mort inéluctable de la bête-à-sept-têtes, représente un autre aspect du symbolisme du dragon: la dimension politico-religieuse.

A cet égard, la vaste érudition de James G. Frazer expose, avec des exemples tirés de diverses parties du monde, le phénomène du régicide rituel dans les sociétés des temps révolus. Par exemple, dans le deuxième tome du Rameau d'or, le chapitre intitulé "Mise à mort du roi divin"<sup>406</sup> documente les facteurs qui autorisaient le meurtre du roi-dieu: vieillesse, épuisement, tare physique, maladie, etc. Aussi, tant que ces symptômes n'apparaissaient pas, le souverain pouvait-il conserver sa vie et ses fonctions. Et, Frazer ajoute:

---

405. T. 14, p. 265.

406. Frazer, op. cit., p. 26-91.

Certains peuples, cependant, ne semblent pas avoir trouvé une sécurité suffisante dans ce système qui leur commandait d'attendre un signe de déclin, si léger soit-il<sup>407</sup>

Dès lors, ils ont fixé une durée au terme duquel devait prendre fin le règne et, le plus souvent, la vie du roi. "Ce laps de temps ainsi fixé était assez bref pour que toute probabilité de dégénérescence physique en cours de règne fut exclue"<sup>408</sup>. De ce système sont nés les divers cycles temporels qui, d'une culture à l'autre, présidaient la destinée des souverains dans les sociétés archaïques.

La correspondance entre ce système et les contes de la bête-à-sept-têtes se laisse facilement deviner. Le cycle qui, dans les récits, prévoit la mise à mort de la bête répond à un régime ou un laps de sept ans a été prédéterminé pour la cessation des devoirs sacrés du roi-prêtre. A propos de la mort du roi, Frazer souligne: "Or, c'était en qualité de dieu ou de demi-dieu que le roi devait mourir"<sup>409</sup>. Car il s'agit dans cette mort de transférer au successeur avant qu'elle ne décline, l'énergie génératrice du roi-dieu.

---

407. Ibid., p. 49-50.

408. Ibid., p. 50.

409. Ibid.; p. 115.

On met donc à mort le souverain pendant qu'il jouit encore de toute sa vigueur "pour qu'il puisse transmettre à son successeur l'esprit divin dont il a hérité de ses prédécesseurs avant que la maladie ou la vieillesse l'aient affaibli" 410. Par conséquent, l'apparition du dragon n'est pas nécessairement fonction de la vieillesse du roi. En effet, la mort de la bête-à-sept-têtes paraît chargée de significations positives puisqu'elle s'inscrit dans un processus de renouvellement périodique de la vie de la communauté.

Cette façon d'envisager le symbolisme de la bête rend intelligibles l'importance et la permanence des sept têtes attribuées au dragon dans les contes: chaque tête correspond à une année du règne du dieu. Par conséquent, dans le combat entre le héros et le dragon, la tâche de l'élu consiste à abattre les sept têtes. Nulle autre partie du corps du monstre ne semble intéresser les coups du héros et de ses auxiliaires. Or, l'abattement des têtes n'est pas entrepris à la manière d'un assaillant vulgaire. Dans l'affrontement, l'attaque que mène le héros prend l'allure de gestes rituels. La mort du dragon l'intéresse moins que la chute successive des têtes: il accorde à l'adversaire tous les répit que celui-ci lui demande; il permet au combat de s'étaler sur plusieurs jours alors qu'il aurait pu profiter des dessus qu'il avait pour détruire la

---

410. Ibid., p. 37.

bête. Même aux regards d'une jeune fille, le comportement du héros à l'égard de l'adversaire constitue une anomalie par rapport à tout procédé guerrier normal ou aux voies habituelles de victoire. Alors, le reproche de la princesse se fait entendre:

Beau prince, dit-elle, vous n'auriez pas dû lui accorder cette faveur. Vous aviez le dessus... vous étiez à la veille de la vaincre. Maintenant, lorsqu'elle reprendra la lutte, elle aura beaucoup plus de force<sup>411</sup>.

Si les contes s'arrêtent sur le déroulement du combat, c'est pour mettre en relief les intervalles qui marquent la chute des têtes. C'est un affrontement pas comme les autres: un combat rituel. Le cycle de sept années, ponctué et rythmé par les rites annuels, se trouve résumé et exorcisé par le drame rituel ultime - le retranchement des sept têtes du dieu.

Les têtes incarnent donc la phase de sept ans. Mais les contes comportent aussi des indices qui laissent saisir une autre signification attachée aux têtes de la bête. Pendant la lutte, avant que la septième tête ne soit abattue, la perte des autres têtes n'entraîne pas une diminution durable de la force de celles qui restent. Au contraire, le cheval merveilleux avertit le héros, "A chaque tête que tu abattras, les autres têtes seront douées d'une

---

411. T. 5, p. 229.

force sept fois supérieure à celle qu'elles avaient"<sup>412</sup>. Une bête qui a perdu quatre têtes s'écrie: "A demain. Je reviendrai avec mes trois têtes, et avec sept fois plus de force que j'en possédais dans mes sept"<sup>413</sup>. Inutile de multiplier les exemples. Ce phénomène fait comprendre que, même seule, la dernière tête du dragon, si elle ne représente pas un surcroît de force par rapport aux six tranchées, au moins elle renferme la totalité de l'énergie des sept têtes. Autrement dit, l'écoulement du temps et le décroissement correspondant de la force sont des facteurs qui n'ont rien à voir avec le sort qui attend la divinité. De même, le déroulement du combat, dont la mort même du dragon, vérifie et proclame l'intégrité de cette énergie. Le souci de souligner, à la mort de la bête, la plénitude de sa vigueur, rejoint ce que nous avons dit plus tôt sur l'inadmissibilité de l'affaiblissement et de la dégénérescence du souverain dans les cultures archaïques. Les sept têtes symbolisent donc l'énergie vitale et spirituelle indispensable à la régénération de la vie pour un autre cycle de sept ans. Aussi, grâce au rôle des têtes, l'image du dragon se laisse-t-elle approfondir: le dragon est, en fait, un bouc émissaire extraordinaire.

Dans Les Racines historiques du conte merveilleux, Propp semble s'être mépris sur le sens du meurtre de la bête. Après avoir

---

412. T. 2, p. 46.

413. T. 3, p. 95.

reconnu la relation entre l'immolation de la fille et la "fertilité" ou la "croissance", et ayant indiqué le caractère saisonnier de cette coutume, Propp poursuit:

Mais, dans le conte, apparaît un héros qui délivre la jeune fille du monstre qui allait la dévorer. Dans la réalité, à l'époque où le rite était en vigueur, un tel "libérateur" aurait été mis en pièces comme un épouvantable mécréant, mettant en danger le bien-être du peuple et la récolte<sup>414</sup>.

D'abord, Propp semble avoir investi une foi excessive en la puissance du héros. Si, comme le soulignent sans cesse les contes, les armées et les troupes n'ont pu venir à bout du dragon, c'est pour mettre en valeur, non la force du héros, mais une réalité qu'a certifiée Propp lui-même, à savoir l'accomplissement à un moment prédéterminé des gestes rituels préétablis. Aussi, le héros, si naïf et si jeune soit-il, n'est-il jamais vaincu par le monstre. Ainsi, la connivence et le rapport de complicité établis entre le héros et la victime à forme animale interdisent-elles l'application de l'expression "épouvantable mécréant" au libérateur. D'ailleurs, dans les contes de la bête-à-sept-têtes, le dragon ne meurt qu'une fois sur sept, au moment du transfert de la souveraineté. Or, Propp affirme l'existence du combat avec le dragon "dans toutes les religions d'état de l'Antiquité: en Égypte, à Babylone, en Grèce et en

---

414. Propp, op. cit., p. 25.

Italie, en Inde et en Chine"<sup>415</sup>. Puisque Propp lui-même a déduit que "le motif du combat avec le dragon est contemporain de la formation de l'état"<sup>416</sup>, on s'étonne qu'il ait méconnu la véritable signification du suicide rituel du dragon pour ces systèmes politico-religieux. Car la mort de la bête ne met aucunement "en danger le bien-être du peuple et la récolte"; au contraire, le renouvellement de la souveraineté et la récréation périodique de la vie en dépendent. D'où la valorisation, dans les contes, du retranchement du corps du monstre de l'élément le plus significatif, la tête dont nous avons parlé, et partant, la langue, "organe de la parole [...] le créateur du verbe, chargé d'un pouvoir de fécondation"<sup>417</sup> et de la domination du groupe.

Campbell, dans Primitive Mythology, commente des récits dont les éléments, pour la plupart, se trouvent répercutés dans les contes de la bête-à-sept-têtes<sup>418</sup>. Par exemple, au Soudan, le régicide rituel avait lieu également tous les sept ans<sup>419</sup>. Plus intéressante pour notre enquête est la précision qu'apporte Campbell:

---

415. Ibid., p. 295.

416. Ibid., p. 296.

417. Chevalier et Gheerbrant, op. cit., p. 562.

418. Campbell, op. cit., p. 151-169.

419. Ibid., p. 165.

In the earliest period of the hieratic city state the king and his court were ritually immolated at the expiration of a span of years determined by the relationship of the planets in the heavens to the moon<sup>420</sup>

Autrement dit, le cycle du règne des rois répondait aux cycles des corps planétaires. De même, l'immolation des rois-dieux indiens de la province de Quilacave s'adaptait aux phases temporelles établies par la planète Jupiter<sup>421</sup>. Et, d'après Frazer, "En Égypte également, le roi, qui personnifiait le Dieu-Soleil, faisait solennellement [...] le tour des murs d'un temple, dans le but d'aider le soleil dans sa course"<sup>422</sup>. Tous les huit ans, les pouvoirs du roi étaient renouvelés par l'immolation de victimes humaines "à la statue du soleil, à tête de taureau"<sup>423</sup>. Et, pendant la fête du renouvellement, le "roi déguisé en taureau, avec la reine déguisée en génisse" représentaient "respectivement le soleil et la lune"<sup>424</sup>. Or, cette cérémonie repose sur des principes scientifiques précis, car, bien que le soleil et la lune "viennent en conjonction une fois par mois

---

420. Ibid., p. 164.

421. Ibid., p. 165-166.

422. Frazer, op. cit., p. 67.

423. loc. cit.

424. loc. cit.

[...], leur conjonction a lieu en un point différent du ciel<sup>425</sup>. Par conséquent, et selon ce calcul, "il faut une révolution de huit années pour les ramener ensemble dans la chambre nuptiale céleste où ils se sont unis pour la première fois"<sup>426</sup>.

Ces exemples nous apportent des renseignements révélateurs pour une meilleure compréhension du symbolisme du dragon. La bête-à-sept-têtes est la forme la plus spectaculaire dans la série des trois figures fonctionnelles que revêt et qui définissent un phénomène unique. En effet, elle se confond avec le souverain, d'où le travesti du roi-dieu en dragon au terme de chaque cycle. De plus, elle incarne une puissance supérieure céleste dont la régénération périodique est reflétée dans le domaine terrestre. Or, le souverain est aussi la personnification de la divinité céleste. L'équivalence que nous avons soutenue entre le roi-dieu et le dragon se trouve confirmée. Du même coup, la signification d'un autre élément, associé à la mort de la bête, c'est-à-dire la mise en rapport du prince avec la princesse, s'inscrit dans la logique d'un rite aligné sur la conjonction de deux luminaires, mâle et femelle, et axé sur la recréation de la vie.

425. Ibid., p. 65.

426. loc. cit.

A l'instar de Joseph Campbell, dans The Hero with a Thousand Faces, on peut affirmer que la bête-à-sept-têtes, double surnaturel du roi, incarnation de la divinité céleste, par son rôle et par son physique inoui, expressif et frappant, facilite dans l'esprit de l'homme archaïque, l'adhésion à la doctrine de l'interdépendance des deux systèmes: l'univers extra-terrestre, et le monde des humains<sup>427</sup>. L'importance des corps célestes dans la figuration des bêtes-à-sept-têtes se rapproche de celle de l'étoile Sirius dont nous avons fait mention plus tôt à propos des rites Dogon. Dans les deux cas, les cultes initiatiques semblent répondre aux données scientifiques: les calculs astronomiques qui établissent les cycles temporels en les reliant aux cycles des phénomènes cosmiques. Aussi, comme nous l'avons déjà intimé, l'univers des contes se trouve-t-il soumis à un déterminisme absolu, à une logique qui échappe à notre époque et que Van Gennep a saisi lorsqu'il écrit:

la série des passages humains se relie même chez quelques peuples à celle des passages cosmiques, aux révolutions des planètes [...] Et c'est là une idée grandiose de rattacher les étapes de la vie humaine à celle de la vie animale et végétale, puis par une sorte de divination préscientifique aux grands rythmes de l'univers<sup>428</sup>.

427. Campbell, op. cit., p. 165.

428. Arnold Van Gennep, Les Rites de passage, Paris, Éditions A. & J. Picard, 1981, p. 279.

C'est cette réalité qui explique l'obstacle que représente l'étude des contes pour les tendances qui, d'une part, tentent d'imposer à la vie des récits des principes étrangers à la genèse des histoires, et d'autre part, ignorent ou nient ce que doit au comportement religieux et culturel de l'homme archaïque, aux cultes initiatiques, l'organisation des contes.

## CHAPITRE II

### INITIATIONS MILITAIRES

Dans Le Petit vacher<sup>429</sup>, un jeune homme, à l'aide d'un don reçu de sa mère, se transporte magiquement au faite d'un orme gigantesque. De sa cachette, il frappe en pleine figure, l'un après l'autre, les trois géants redoutables qui faisaient une sieste après avoir assommé et dévoré une vache du roi. Les géants, qui ne se doutaient ni de la présence ni du stratagème de Ti-Jean, s'irritent l'un contre les autres et finissent par s'entretuer dans un combat violent. De même, le garçon vainc trois autres géants, cette fois grâce aux trois génies qui le servent. Ensuite, Ti-Jean libère la princesse emprisonnée par les géants lorsque, sous ses ordres, les génies fracassent le mur du cachot. On assiste, avec ces épisodes, à une sorte de campagne militaire où Ti-Jean s'exerce contre les forces du mal. Le Petit vacher, semble orienté vers la formation militaire du héros, une formation où entrent la ruse, la bravoure et surtout le merveilleux.

Certes, il y avait des initiations militaires dans les sociétés primitives, comme on peut en trouver des traces dans les contes. Mais ce qui intéresse avant tout notre projet, c'est le rôle que

---

429. T. 12, p. 191-208.

jouent les animaux dans l'initiation guerrière, entendu que nous nous inspirons, pour ce faire, des éléments de certains récits tirés de Les Vieux m'ont conté.

a) Le lion

Parmi ces récits, nous trouvons, en effet une variété de fonctions qu'illustre le symbolisme animal dans les initiations héroïques. L'une de ces figurations consiste en la métamorphose du novice qui assume alors la nature d'une bête. C'est ce qu'explique Mircea Eliade dans Initiation, rites, sociétés secrètes:

A travers ces épreuves, le postulant s'appropriait le mode d'être d'un fauve: il devenait un guerrier redoutable dans la mesure où il se comportait comme une bête de proie. Il se transformait en surhomme parce qu'il réussissait à s'assimiler la force magico-religieuse partagée par les carnassiers<sup>430</sup>.

Aussi, Ti-Jean, dans Le Petit vacher, finit-il par se métamorphoser en un fauve: un lion. Nous allons essayer de saisir la signification de cette expérience dans le destin du héros.

La première série d'expériences guerrières où s'engage le petit vacher du roi se termine par la libération de la princesse.

---

430. Eliade, op. cit., p. 82.

Mais au moment où le héros dégage la fille enfermée, l'un des trois derniers géants assommés se réveille et peut s'enfuir. Devenu prince, Ti-Jean, s'installe dans un château suspendu à quatre chaînes d'or, avec la princesse qu'il a épousée. Un jour, alors que le prince était parti à la chasse avec le roi, le géant, déguisé en colporteur, se présente au château et parvient à s'emparer des deux lampes merveilleuses, demeure des trois génies; ceux-ci le transportent "sur la rive extrême de la Mer Bleue en compagnie de la belle princesse logée dans son château"<sup>431</sup>. Contraint à rechercher la princesse et à de nouvelles aventures, le héros affronte "un immense lion"<sup>432</sup>, combat "une bande de lions"<sup>433</sup> et détruit le géant. Les épreuves guerrières de Ti-Jean se divisent ainsi nettement en deux périodes: celle qui aboutit au mariage avec la princesse et celle que provoque la quête de l'épouse ravie. Dans le premier cas, le héros livre trois batailles, dont deux contre deux bandes de géants et une troisième pour briser le cachot; parallèlement, il livre trois combats dans la deuxième série d'épreuves, dont deux contre des lions et un troisième contre le géant ravisseur de la princesse.

---

431. T. 12, p. 195.

432. Ibid., p. 197.

433. Ibid., p. 198.

La symétrie entre les deux phases et les deux catégories d'activités héroïques inscrit dans un régime "réglementé", la vie et le comportement du héros; une telle disposition régulière de forces renvoie, à notre avis, à une initiation militaire. Et, dans les deux cas, la victoire du héros dépend largement des pouvoirs merveilleux dont il dispose. Or, on peut remarquer que, dans la première phase, ce pouvoir était externe à la nature de Ti-Jean. Le don de sa mère, qui facilitait ses exploits, était une bouteille contenant du liquide magique dont une seule goutte pouvait le transformer en "l'homme le plus agile du monde"<sup>434</sup>. Mais ce liquide n'avait qu'une application externe, "derrière tes oreilles"<sup>435</sup>. Par contre, dans la deuxième phase, on assiste à l'assimilation du pouvoir merveilleux chez le héros. L'intervention du lion est liée à ce phénomène.

En effet, contrairement au mode d'emploi du liquide magique, le héros ne se frotte pas l'épiderme avec le poil le plus long, don que lui a fait un lion secourable au début du deuxième itinéraire. Il avale plutôt le poil, geste dont le fauve lui avait prédit la valeur: "Tu deviendras dès lors le lion le plus puissant et le

---

434. Ibid., p. 191.

435. loc. cit.

plus fort de la forêt!"<sup>436</sup>. Grâce à l'absorption du poil, les pouvoirs merveilleux transférés au personnage s'intériorisent. La métamorphose du prince en lion souligne ainsi la transformation radicale de la nature du héros. Par rapport au premier cycle d'épreuves, il y a passage d'une étape où Ti-Jean ne fait que manier des forces surnaturelles à celle où il incarne ces forces.

En même temps, deux autres auxiliaires lui accordent chacun un don qu'il doit mâchonner: la plume d'un corbeau qui peut lui permettre de se transformer en un oiseau de son choix et une patte de fourmi pour se métamorphoser à volonté en "la plus grosse ou la plus petite fourmi du monde"<sup>437</sup>. Le héros s'assimile ainsi, dans leur forme suprême, les traits distinctifs des trois bêtes sans se résumer jamais en l'un ou l'autre de ces attributs. Par l'intériorisation des attributs des trois bêtes, le héros se mue, en quelque sorte en une équipe composée des trois auxiliaires: le lion, le corbeau et la fourmi. Les trois bêtes symbolisent donc les capacités surhumaines qui permettraient au héros de réaliser un destin extraordinaire.

---

436. Ibid., p. 196.

437. Ibid., p. 197.

A cet égard, l'image du lion correspond à la puissance matérielle et spirituelle du héros. Aussi, l'ingestion du poil n'a-t-elle pas pour seule conséquence l'intégration d'une force immense et invisible dont la présence ne se laisse vérifier que dans les triomphes du figurant; mais elle s'accompagne également d'une manifestation physique du lion incarné. L'affrontement, à deux reprises, avec d'autres lions, sert à confirmer aussi bien la toute puissance du carnassier que sa réalité physique que s'est appropriée Ti-Jean et qui atteste, pour le héros, la capacité d'accomplir la transformation totale de son mode d'être. Ti-Jean atteint ainsi le plus haut niveau de sa formation militaire. Mais, de par l'importance accordée au surnaturel dans le récit, le symbolisme du lion recouvre aussi une dimension spirituelle. Roi des animaux, le lion ici préfigure la souveraineté promise à Ti-Jean.

Futur roi-prêtre, chargé de fonctions magico-religieuses, il doit préalablement subir, des mains mêmes de son beau-père, les initiations appropriées. Aussi, bien qu'il ait vaincu les géants et épousé la princesse, son accession au trône n'est pas automatique. Au contraire, le vieux roi lui annonce une période d'attente: "Tu as au moins délivré la princesse. Je te donne sa main; je te lègue aussi tous mes biens, mais tu en hériteras

seulement après ma mort"<sup>438</sup>. D'ailleurs, le château que lui construit le monarque est "suspendu à quatre chaînes d'or"<sup>439</sup>, ce qui facilite le déplacement de la demeure, avec la princesse, par le géant. De plus, le jour de l'enlèvement, le héros chassait avec le roi, loin du château. Autrement dit, le rebondissement qui entraîne le prince dans de nouvelles épreuves trahit la manœuvre par laquelle le roi s'assure les initiations du héros. Le symbolisme du lion renvoie ainsi à l'ensemble d'expériences héroïques et magico-religieuses qui transforment le héros en surhomme.

b) L'Oiseau-blanc

Si, dans Le Petit vacher, Ti-Jean porte en lui les forces qui jouent dans son destin singulier, il y a aussi des récits où le héros ne se transforme pas en ses auxiliaires bien que ceux-ci soient très attachés à sa carrière et participent, d'une manière déterminante, à son initiation héroïque. Ces récits comportent deux particularités: un navire merveilleux et une équipe d'adjoints étranges.

---

438. Ibid., p. 198.

439. Ibid., p. 194.

Le titre de tels récits met en relief l'importance des bateaux dans les aventures narrées: Bâtiment qui va sur terre, sur mer et dans les airs<sup>440</sup>, Ti-Jean et le bâtiment merveilleux<sup>441</sup>, Le Bâtiment merveilleux<sup>442</sup>. Même dans Ti-Jean-Guenillou<sup>443</sup> où le bâtiment ne figure pas dans le titre, le rôle du bateau rejoint celui des autres contes. Dans ces récits où il est question d'épreuves héroïques, ces bâtiments capables de se déplacer sur terre, sur mer et dans les airs traduisent la volonté, dans l'initiation guerrière d'embrasser tous les théâtres d'action militaire: la mer, la terre, les airs.

Ces bâtiments transportent ce que Propp dans Les Racines historiques du conte merveilleux, décrit comme "une catégorie spéciale d'aides magiques [...] constituée par toute une série de "spécialistes divers"<sup>444</sup>: Étends-Clair, Gros-Mangeur, Grand-Tireur, Tord-Chêne, L'homme-aux-meules, L'homme-aux-gaz-puants, Grand-Coureur, etc. Ces auxiliaires sont soit des maîtres d'éléments, soit des figurants définis, comme leur nom l'indique, par un savoir-faire

---

440. T. 3, p. 167-184.

441. T. 10, p. 29-43.

442. T. 11, p. 267-280.

443. T. 16, p. 247-280.

444. Propp, op. cit., p. 236.

fantastique. Comme le propose Propp, "ils symbolisent et personnifient les talents de pénétration en hauteur, en profondeur et dans le lointain"<sup>445</sup>. Ce qui importe ici, c'est leur soumission et leur dévouement au héros. Les tâches auxquelles celui-ci était destiné se trouvent anticipées et assumées par la science de l'un ou l'autre de ces spécialistes. Dans ce genre d'initiation militaire, les animaux ne jouent qu'un rôle très réduit, d'abord parce qu'il est souvent question, dans ces épreuves, de manier des armes comme la flèche<sup>446</sup> ou le fusil<sup>447</sup>, rôle qu'on ne pouvait attribuer aux animaux. D'ailleurs, face à la fonction des spécialistes qui assument toutes les tâches que devait accomplir le héros, le rôle des animaux dans ces récits aurait été une redondance.

Toutefois, par rapport à l'insignifiance de la plupart des bêtes, la fonction de deux animaux, celle du cheval et celle de l'oiseau-blanc, est relativement plus développée. On peut s'interroger sur le symbolisme de ces deux bêtes. Nous allons les aborder, en commençant par l'oiseau-blanc<sup>448</sup>. Le volatile intervient dans le récit au moment où le héros et son équipage arrivent au château du roi.

---

445. Ibid., p. 241.

446. T. 11, p. 272.

447. T. 3, p. 176.

448. T. 11, p. 271-272.

Bien que Ti-Jean ait réussi à fabriquer le bateau merveilleux réclamé par le ban royal, on ne lui livre pas la récompense promise, la princesse et la moitié du royaume. On le soumet à une autre épreuve qui consiste à se mesurer contre l'oiseau le plus rapide de l'univers dans une course qui "les conduira tous deux jusqu'à la fontaine merveilleuse"<sup>449</sup>. La tâche prend donc l'allure d'un concours de vitesse où l'oiseau est le rival. Aussi, ce dernier a-t-il droit au prix au même titre que le héros, ce qu'annonce la reine: "Celui qui reviendra au château le premier méritera la récompense promise: la princesse et la moitié du royaume!"<sup>450</sup>.

De ce fait, la condition première, celle de la construction d'un bateau merveilleux, se trouve dépassée. Symbole des moyens merveilleux dont dispose le héros, mais externes à sa nature, le bâtiment, comme la reine, exige un complément, les capacités surnaturelles intrinsèques à la vie du personnage. L'oiseau renvoie donc à l'incarnation de forces spirituelles sans dispositifs mécaniques. C'est le stade que vise le concours où le personnage, délaissant le navire, fait preuve d'aptitudes surnaturelles incarnées. C'est alors qu'intervient le rôle des spécialistes.

---

449. Ibid., p. 271.

450. loc. cit.

Commentant la soumission de l'équipe de spécialistes au héros,  
Propp écrit:

Ils sont soumis au héros dans la mesure où celui-ci a accompli certains actes ou gestes culturels, mais cette circonstance ne s'est conservée dans le conte que de façon rudimentaire, et elle a été remplacée par une rencontre fortuite avec eux<sup>451</sup>

La construction du bâtiment, en tant que "geste culturel" préalable, a donc pour corollaire le recrutement ou surgissement des spécialistes. La présence de ces derniers dans le bâtiment et auprès du héros n'est pas le fait du hasard. De plus, préposés à l'épreuve ultime, épreuve qui n'est pas encore formulée, les spécialistes se présentent comme la manifestation perceptible des pouvoirs échus au héros à la suite d'initiations déjà réussies. Ce sont les diverses forces spirituelles que s'est appropriées un seul et même personnage; regroupées dans le bateau, elles sont destinées à agir au nom et à la place du héros.

Par conséquent, dans le concours, Ti-Jean va se servir successivement de tous les auxiliaires. Aussi, pour se mesurer à l'oiseau-blanc, le héros est-il représenté par l'homme-aux-meules, l'homme-à-la-fine-oreille et le Grand-Tireur, personnifications de trois formes de forces magiques. Leur intervention nous permet de

---

451. Ibid., p. 240.

mieux cerner l'image de l'oiseau. L'homme-aux-meules est un coureur. "Au début de la course, l'homme-aux-meules laisse à l'oiseau la chance de prendre les devants. Mais, bientôt il s'élançe, fait un bond et dépasse l'oiseau"<sup>452</sup>. Ce qui mérite d'être relevé ici, c'est que le concours embrasse la terre, l'air et l'eau: la course part du château du roi, l'oiseau se dirige, non pas vers le ciel mais, comme l'homme-aux-meules qui court, vers une fontaine merveilleuse. Alors, le symbolisme de l'oiseau n'est pas ici celui très fréquent d'un vol ascensionnel, comme le montre Gilbert Durand<sup>453</sup>.

Le coureur "se décide d'attendre son partenaire qui lui fit signe de ne pas l'abandonner"<sup>454</sup>. L'oiseau qui le rejoint, se met à caresser les cheveux du coureur. "Ce dernier s'endort, l'autre en profite pour filer vers la fontaine"<sup>455</sup>. Le geste de l'oiseau entraîne donc la mort symbolique du coureur. L'homme-à-la-fine-oreille entend ronfler le coureur et avertit le Grand-Tireur. Celui-ci "décoche une flèche et va toucher le nez du dormeur.

452. T. 11, p. 272.

453. Durant, A., op. cit., p. 143-149.

454. T. 11, p. 272.

455. loc. cit.

L'homme-aux-meules se réveille<sup>456</sup>. Ces deux auxiliaires ont pour fonction de provoquer la résurrection du coureur; ils ne s'opposent pas directement à l'oiseau. Il s'agit donc d'une tâche, la dernière, que suscite la bête. Instrument de mort, l'oiseau oblige le héros à agir, à déployer les forces qui restaurent la vie. Il est donc lié aux deux pôles de l'existence, la mort et la vie, le corps et l'esprit. Surtout, il catalyse le processus où l'homme se révèle et se dépasse, où le corps se transforme en esprit. À cet égard, la couleur de l'oiseau n'est pas sans conséquence: "Le blanc, couleur initiatrice, devient, dans son acceptation diurne, la couleur de la révélation de la grâce, de la transfiguration qui éblouit"<sup>457</sup>. L'oiseau correspond donc à ce "partenaire"<sup>458</sup> qui, image de la limite, "l'oiseau le plus rapide de l'univers"<sup>459</sup>, incite pourtant le héros à le surpasser, à se transfigurer.

### c) Le cheval

La plupart des éléments qui figurent dans le récit que nous venons d'examiner se retrouvent dans Bâtiment qui va sur terre, sur

<sup>456</sup> loc. cit.

<sup>457</sup>. Chevalier et Gheerbrant, op. cit., p. 127.

<sup>458</sup>. loc. cit.

<sup>459</sup>. Ibid., p. 271.

mer et dans les airs<sup>460</sup>: bâtiment merveilleux, groupe de spécialistes, une course à la fontaine, sommeil du coureur, manifestation successive de tous les auxiliaires à l'intention du héros. D'ailleurs, comme dans Ti-Jean et le bâtiment merveilleux<sup>461</sup>, le héros affronte une fée qui, dans les deux récits, se nomme la Grand-Margot. Cependant, le Bâtiment qui va sur terre, sur mer et dans les airs comporte sept auxiliaires, le plus grand nombre de spécialistes dans cette série de contes. D'ailleurs, ce récit se distingue d'autres contes d'initiations militaires non seulement par la figuration d'un animal, le cheval, dans un rôle relativement développé, mais surtout par la forme que revêt cette bête dans le récit.

Les chevaux sont les bêtes les plus nombreuses dans Les Vieux m'ont conté où ils remplissent des fonctions diverses. Mais l'exemple dont il est question ici s'écarte des autres par son aspect particulier, car il s'agit du squelette d'un cheval. Notre tâche consiste à saisir la signification de ce symbole extraordinaire. Le squelette est étroitement lié à l'aventure de l'un des spécialistes, le Grand-Coureur. Celui-ci, qui s'était proposé de partager la course avec la Grand-Margot, "s'élançe, file vers la

---

460. T. 3, p. 167-184.

461. T. 10, p. 29-43.

fontaine, remplit d'eau la cruche qu'il avait apportée et prend le chemin du retour"<sup>462</sup>. Avant de regagner le château, il s'arrête pour faire une sieste. La façon dont le récit enregistre les gestes du Coureur est significative: "Il posa délicatement sa cruche à côté de lui, dans l'herbe épaisse; il s'adossa contre le squelette d'un cheval, et dormit profondément"<sup>463</sup>. L'adossement contre le squelette s'inscrit dans une atmosphère et dans un comportement marqués par la douceur et la détente. Dans ce cas, le squelette peut paraître comme un objet sans vie, intervenu par hasard et favorablement pour adoucir le repos de l'athlète. Or, il n'en est rien.

Face aux "ronflements"<sup>464</sup> du Grand-Coureur, la réaction d'autres membres de l'équipage de Ti-Jean est faite d'étonnement et d'inquiétude. Ainsi, "Entend-Clair courut vers Ti-Jean pour lui annoncer qu'on l'avait trahi!"<sup>465</sup>. Il s'agit donc d'une trahison. Pour contrecarrer le coup, le Bon-Viseur "prit son fusil, visa avec soin et lança une balle en plein centre du squelette du cheval. Le

---

462. T. 3, p. 175.

463. loc. cit.

464. loc. cit.

465. loc. cit.

squelette éclata en mille miettes"<sup>466</sup>. Alors, le Grand-Coureur se réveille et parvient à emporter la victoire. On comprend alors que le repos du Grand-Coureur était une mésaventure provoquée par l'influence du squelette. Si le fusil sert le camp de Ti-Jean, la trahison conjurée paraît l'oeuvre de la Grand-Margot. D'ailleurs, sa nature de fée rend plausible l'association de la Margot au rôle du squelette. Expliquons.

Dans le quatrième tome de son oeuvre Le Rameau d'or, Frazer se réfère à "l'os magique dont le sorcier se sert pour viser sa victime et ainsi amener sa mort"<sup>467</sup>. Les mêmes genres d'éléments qui caractérisent le rôle de l'os magique sont présents dans la figuration du squelette: une sorcière, la Grand-Margot; le squelette dont elle se sert; une victime, le Coureur, qu'elle vise; et la mort symbolique de ce dernier. Le squelette souligne le fait que la course recouvre plus d'un plan de l'existence puisque le recours à la sorcellerie implique, pour le camp de la fée, le délaissement de procédés concrets et de la réalité. Déjà Ti-Jean et ses aides constituent une équipe merveilleuse, grâce aux pouvoirs magiques des spécialistes. Il s'agit donc d'un combat d'ordre surnaturel

466. Ibid., p. 176.

467. James G. Frazer, Le Rameau d'or, T. IV, Traduction de P. Sayn, Paris, Robert Laffont, 1984, p. 14.

ou la sorcellerie de la Margot constitue une force oppositionnelle par rapport au merveilleux de Ti-Jean et des alliés du héros.

Dans la mesure où le fusil détruit le squelette, on peut s'interroger sur le statut de cette arme si étrangère au surnaturel capricieux, dans un affrontement qui n'est pas d'ordre naturel. De même que la flèche dans Le Bâtiment merveilleux, le fusil renvoie à une société de chasseurs; l'intervention des deux armes affirme le caractère militaire de l'épreuve. Mais le fusil nous intéresse surtout par les correspondances qu'il entretient avec le squelette. A cet égard, il est significatif que la figuration du squelette a devancé l'arrivée sur la scène de "l'herbe épaisse", de la sorcière. Lorsque la Grand-Margot parvient à cet endroit, le Grand-Coureur était déjà assommé, "endormi sur le bord de la route qui conduisait à la fontaine"<sup>468</sup>. Le squelette correspond ainsi à l'image de la fée, une projection de celle qui anticipe, qui vise et qui s'élançe. C'est aussi le rôle du fusil. Les deux figurants engagent la bataille sur un autre niveau, celui d'un dépassement permettant de frapper le rival hors d'atteinte. De même, le récit met en valeur la rapidité avec laquelle la puissance du fusil, comme celle du squelette, abat le rival. Aussi, seule la conjonction "et" sépare le surgissement du squelette du sommeil qu'il provoque chez le Grand-Coureur.

---

468. T. 3, p. 176.

Le rôle du squelette répond à l'impact fulgurant du fusil. Aussi, les deux objets reprennent-ils le drame des contraires déjà thématiqué entre Ti-Jean et la Grand-Margot, entre l'homme et la femme, entre la victoire et l'échec, entre la vie et la mort. Le fusil, au service du surnaturel et devenu symbole, s'intègre au merveilleux.

Mais, pourquoi la sorcière a-t-elle choisi de revêtir l'aspect d'un squelette? La question peut se poser autrement: c'est-à-dire, quel rapport y a-t-il entre le squelette du cheval et le destin du héros? Sans doute l'ossature dépouillée de la chair représente-t-elle une forme d'existence posthume. Ce cheval qui se manifeste tout d'un coup dans la course menace d'un renversement radical le cours des événements. Son rôle découvre une triple négation: d'abord, bien qu'il soit amateur des courses de par sa nature de cheval, il interrompt pourtant un concurrent et immobilise l'élan dont dépend la victoire, geste malveillant à l'égard du Coureur; il plonge le héros dans une voie contraire à celle de la course, la voie de la mort; enfin, dans cette mort, la résurrection est niée grâce au comportement du squelette dans le conte.

En général, dans les récits traditionnels, les ossements symbolisent une promesse de renaissance à partir de l'os, partie indestructible de l'être. Mais, dans le cas que nous examinons, Ti-Jean et la Margot participent à l'épreuve en chair et en os. Le

squelette représente donc une rupture brutale, sans rapport apparent avec le physique même de la fée ou l'aspiration affichée des figurants. Et, grâce à l'intervention du squelette, l'épreuve où Ti-Jean était censé célébrer la mort et la résurrection symboliques, se trouve figée dans la mort absolue pour le héros. Aussi, le dessein de la sorcière trouve-t-il une expression dramatique dans le squelette: sur le plan physique, la mort initiatique se transforme en mort tangible, d'où le contact entre le cheval funèbre et le Coureur qui "s'adossa contre le squelette"; la course se mue en immobilité; la voie du château, la voie de la résurrection rituelle, se trouve évincée par l'expérience définitive de la mort. Le squelette, par son aspect et par sa fonction, actualise ainsi la mort du héros, une mort qui ne débouche pas sur la résurrection.

Par conséquent, le Grand-Coureur ne peut se réveiller, c'est-à-dire, participer au drame de la mort et de la résurrection initiatiques, sans que le squelette soit anéanti. D'où la description mettant en valeur l'anéantissement du squelette, son éclatement "en mille miettes"<sup>469</sup>. Dès lors, le "Grand-Coureur fut éveillé [...] En quelques bonds, il retourne à la fontaine, remplit la couche"<sup>470</sup> et remporte la victoire. Le succès du coureur

---

469. loc. cit.

470. loc. cit.

est directement liée à la destruction du squelette. Image d'un cheval qui ne chevauche plus, le squelette est apte à représenter l'interruption de la course qu'entreprenait le coureur. Symbole surtout de la mort sans résurrection, le squelette, non seulement plonge le postulant dans un sommeil symbolique, c'est-à-dire la mort, mais du fait de l'empêcher de parcourir le schéma initiatique, schéma de la mort et la résurrection, le squelette entraîne sa victime dans la voie de la mort perpétuelle.

Dans Ti-Jean-Guenillou<sup>471</sup>, il s'agit aussi d'un bâtiment merveilleux où le héros est accompagné d'une équipe de spécialistes. Mais, le cheval de Ti-Jean-Guenillou intervient au début du conte et disparaît juste avant la manifestation du navire. Par conséquent, il ne se joint pas aux auxiliaires et ne participe donc pas aux épreuves qui opposent son maître à "la vieille athlète"<sup>472</sup>. En effet, la fonction de la bête se limite ici au départ initial, expérience où le héros rompt avec son univers habituel pour se soumettre aux rites de passage. Le cheval figure dans la phase entre la rupture avec le foyer familial et le moment où Ti-Jean affronte les épreuves. A cet égard, le physique de la bête est significative: c'est une "vieille rosse squelettique"<sup>473</sup>.

471. T. 16, p. 247-280.

472. Ibid., p. 256.

473. Ibid., p. 248.

Autrement dit, le cheval symbolise l'existence profane que le héros est appelé à transformer.

Le père et les deux frères aînés de Ti-Jean s'intéressent également à l'offre du roi et s'empressent de partir bâtir le navire merveilleux en vue d'obtenir la récompense, la princesse promise. Aux yeux du trio, Ti-Jean est un "faible d'esprit"<sup>474</sup>. Le père lui dit: "Tu es seulement assez doué pour rester ici et avoir soin des vaches"<sup>475</sup>. Mais, puisque Ti-Jean s'obstine à vouloir prendre part au concours, les trois "attellent leur meilleur cheval"<sup>476</sup> laissant le "vieux boghei"<sup>477</sup> à "Ti-Jean qui n'ira pas très loin, donc qui n'a pas besoin d'un cheval vigoureux. Ti-Jean ne se rendra jamais chez le roi, c'est impossible"<sup>478</sup>. Le vieux cheval délabré exprime donc, d'une part, le mépris qui caractérise l'attitude de sa famille à l'égard du héros, et, d'autre part, les désavantages et l'infériorité que représente sa position par rapport à celle d'autres concurrents, son père et ses frères aînés, par exemple.

---

474. loc. cit.

475. Ibid., p. 247.

476. Ibid., p. 248.

477. loc. cit.

478. loc. cit.

Le cheval décharné disparaît du récit au moment où Ti-Jean vérifie la vertu du don confié par un vieillard, une baguette qui constitue son premier objet magique. Autrement dit, la fin du rôle de la bête coïncide avec le moment où la condition et le statut du personnage commencent à se transformer. C'est ce que signifie, en partie, la figuration du navire merveilleux qui prend le relais du cheval. Aussi, l'image de la bête, transporteur exécrationnel, renaît-elle dans celle du bateau transporteur merveilleux. La bête annonce donc le destin du héros, sa transfiguration par le biais d'un "passage" si extraordinaire qu'il prend l'allure d'une rupture dramatique avec l'état et l'existence quittés.

Dans Laromée-sans-peur<sup>479</sup>, un autre récit d'initiations militaires, le bateau merveilleux, assorti de matelots au lieu d'une équipe de spécialistes, n'est intervenu que tard, n'ayant qu'une fonction réduite et épisodique, dans le récit<sup>480</sup>. Par contre, plusieurs animaux y figurent, jouant des rôles très brefs: un gros lion<sup>481</sup> terrible que tue et dévore le héros; des paires de chevaux, de bœufs et de mules qui charroyent des pierres déversées, sous l'ordre du roi, dans le puits où était descendu Laromée-sans-

---

479. T. 4, p. 189-215.

480. Ibid., p. 197.

481. Ibid., p. 189.

peur<sup>482</sup>; un tigre et un autre lion que détruit le héros<sup>483</sup>; les vaches qu'il surveille<sup>484</sup>; le cheval que monte un garde<sup>485</sup>, etc.

A part les animaux, le récit met en scène quatre chevaux<sup>486</sup> auxquels nous allons consacrer quelques réflexions. Comme les autres animaux, nul de ces chevaux ne joue un grand rôle dans l'histoire. N'étant ni initiateurs, ni auxiliaires, ni agresseurs, par rapport à Laromée-sans-peur, ils ne marquent que d'une façon accessoire le destin du héros. Mais, si nous nous arrêtons à ces animaux, c'est parce que, parmi les bêtes qui apparaissent dans les contes d'initiations héroïques, les quatre chevaux constituent une catégorie que nous n'avons pas encore étudiée, celle de "prisonniers de guerre". L'intérêt particulier que représente ce groupe d'animaux nous invite à l'interroger longuement.

Le point de départ du récit, c'est un manque, qui transparait dès les premières lignes, dans le mécontentement que laisse

---

482. Ibid., p. 190.

483. Ibid., p. 191.

484. Ibid., p. 192.

485. Ibid., p. 197.

486. Ibid., p. 194-196.

entendre le héros: "Je suis rendu à vingt et un ans, presque vingt-deux et je n'ai encore jamais connu la peur"<sup>487</sup>. Ce sentiment est assez fort pour arracher Laromée-Sans-Peur à sa famille et à son monde; toutes les aventures qu'il vit sont liées à la quête de la peur, qu'il entreprend. Et, le récit précise: "Cette absence de peur s'expliquait par le fait que notre ami jouissait d'une force incroyable; rien n'avait encore pu lui résister"<sup>488</sup>. Il s'agit donc d'un trajet où de nombreuses batailles alimentent la recherche du héros.

L'un des personnages qu'a tués Laromée-sans-peur était un géant redoutable qui terrorisait toute la ville et auquel le roi allait livrer sa fille unique. Juste avant de combattre le monstre, "Laromée-sans-peur réfléchissait intensément [...] Je saurais si cet homme incarne la peur! Je le saurais!"<sup>489</sup>. La victoire du héros sauve la ville, le roi, la princesse et le bétail. Mais "l'écurie du géant abrite plusieurs chevaux. Quatre d'entre eux sont des personnes qui ont été emmorphosées"<sup>490</sup>.

---

487. Ibid., p. 189.

488. loc. cit.

489. Ibid., p. 193.

490. Ibid., p. 194.

Ici, trois constatations s'imposent. D'abord, la peur, dans ce contexte, revêt des formes extérieures qui l'incarnent et que vainc le héros: le roi traître et son "équipe d'hommes"<sup>491</sup>, le "lion féroce", un tigre<sup>492</sup>, le géant, etc. La quête de Laroméé-sans-peur repose sur une conception de la peur sous l'aspect d'une force perceptible et tangible. "Je dois marcher jusqu'à ce que je trouve la peur [...] Je veux absolument savoir de quoi elle est faite"<sup>493</sup>, dit le héros. Deuxièmement, face à la témérité et à la force du personnage, la peur, dans ses diverses manifestations, se révèle illusoire. "Je voyage depuis longtemps en quête de la peur [...] mais je ne connais pas encore la peur. Je veux savoir si c'est gros ou petit"<sup>494</sup>. En troisième lieu, l'exemple du géant, personnification de la peur, démontre le fait que celle-ci tient son existence et son ascendant de la crainte et de la faiblesse de ses victimes.

Si Laroméé-sans-peur "saisit le géant par les jambes et le fend carrément en deux"<sup>495</sup>, le roi, au contraire accablé par la

---

491. Ibid., p. 190.

492. Ibid., p. 191.

493. loc. cit.

494. Ibid., p. 192.

495. Ibid., p. 193.

terreur, croit que le géant "mettrait la ville à feu et à sang [...] Il pourrait manger tout mon troupeau et venir nous étrangler"<sup>496</sup>. Aussi, captifs, le souverain et toute sa ville s'apprêtent-ils à racheter leur vie, leur domaine et une liberté précaire au prix d'une rançon, la princesse, fille unique, exigée par le monstre. Le héros, grâce à sa victoire sur le géant, libère le roi et son monde, comme il va libérer par la suite quatre prisonniers détenus dans l'écurie du monstre. Ces derniers, étant captifs, se rapprochent du roi et de ses sujets, mais s'en distinguent par leur forme, celle du cheval. Cette particularité renferme, sans doute, des significations qu'il importe de saisir.

La croyance en la métamorphose des humains en bêtes est très ancienne. Et, d'après Paul Sébillot, "la croyance est loin d'être complètement éteinte, que des hommes pouvaient être changés en bêtes"<sup>497</sup>. Parmi les causes de cette transformation, Sébillot nomme "un acte coupable" commis par l'homme et qui le condamne "à perdre sa forme primitive pour en prendre une inférieure"<sup>498</sup>. La même source attribue les métamorphoses à "un pacte avec le

496. Ibid., p. 192.

497. Paul Sébillot, Le Folk-Lore de France, T. 3, Paris, G.P. Maisonneuve et Larose, 1968, p. 54.

498. Ibid., p. 5.

diab<sup>le</sup>"<sup>499</sup>. Or, nous avons constaté que les mêmes idées se trouvent représentées dans la croyance des Canadiens d'autrefois, d'après les légendes et autres récits rapportés dans Les Vieux m'ont conté<sup>500</sup>. L'histoire des quatre chevaux qui se rattache à de nombreuses histoires de métamorphoses dans notre corpus, renvoie donc à une croyance qui subsiste encore dans la culture canadienne-française.

Par exemple, en 1956, Ulric Goyette, âgé de 80 ans, raconte, à Sudbury, l'aventure d'une femme qui s'était vendue au diable pour trois ans. À la fin de cette période, "elle pouvait adopter différentes formes pour se faire délivrer. Dans ce but, elle s'était transformée en bête, en cheval"<sup>501</sup>. Il y avait aussi un homme qui s'était vendu au diable. "Il s'en allait dans une grange, enlevait ses habits et se changeait en bête, parfois même en serpent"<sup>502</sup>. Mais, dans Laromée-sans-peur, il n'est pas question d'un pacte entre les quatre personnages emmorphosés et le diable.

499. Ibid., p. 55.

500. T. 6, p. 64-83; T. 14, p. 125-126.

501. T. 6, p. 66.

502. T. 6, p. 71.

La métamorphose des personnes est la conséquence directe et avilissante de la victoire du géant. Si la rançon d'une fille unique, livrée au même géant par un roi<sup>503</sup>, traduit l'assujettissement complet du souverain et de son peuple au conquérant, l'emprisonnement et la transformation en chevaux de quatre êtres humains par le monstre, correspond à un autre niveau d'asservissement des vaincus au géant, un niveau d'asservissement qui frappe, d'une façon radicale, le physique des captifs. L'image du cheval traduit, avec force, non seulement la transformation dégradante des figurants, mais aussi un renversement de rôles, l'homme qui chevauchait devenu le chevauché. D'où, l'importance d'un détail dans le conte, lorsque la fille unique libérée confie au héros: "Écoute: l'écurie du géant abrite plusieurs chevaux. Mais quatre d'entre eux sont des personnes"<sup>504</sup>. L'emmêlement des quatre figurants emmorphosés, dans une écurie, à d'autres chevaux, est destiné à confirmer le caractère absolu de leur subjugation, à démontrer par l'indistinction physique entre les quatre et les autres chevaux, l'indistinction dans leur fonction, celle de monture. Mais tout n'est pas physique dans ces bêtes, ce qui nous conduit à une autre acception symbolique de la métamorphose des personnages.

---

503. T. 4, p. 193.

504. Ibid., p. 194.

Avant que le héros n'ait rencontré les quatre chevaux, on lui apprend qu'il "s'agit de deux princesses, l'une de la deuxième paroisse d'ici et l'autre, de la troisième [...] Il y a aussi un prince et un roi"<sup>505</sup>. Démorphosée, la première des deux princesses dira à Laromé-sans-peur: "Ma cousine est aussi prisonnière"<sup>506</sup>. Autrement dit, en dépit des apparences et du sort des personnages, il s'agit toujours de "princesses", de "roi", de "prince" et de "cousine". Aussi, la fille offerte au géant, qui n'a pas été emmorphosée, et la princesse démorphosée, s'accrochent-elles, l'une et l'autre, à leur identité d'êtres humains. La permanence et le caractère absolu de l'aspect de la bête se trouvent ainsi niés. Même dans l'écurie, la forme de cheval n'avait qu'une emprise limitée sur les prisonniers: "Sais-tu, Laromé-sans-peur, que, même dans l'écurie, nous étions quand même au courant de ce qui se passait autour de nous?"<sup>507</sup>. On assiste ainsi, au sein du même figurant, à la disjonction entre sa forme de bête et la primauté de sa conscience humaine.

Le cheval se présente donc comme une manifestation brutale et concrète du deuxième terme d'une symbiose mal assortie et inachevée

---

505. loc. cit.

506. Ibid., p. 195.

507. loc. cit.

entre l'animal et l'humain, entre la partie inférieure et celle, supérieure, que dompte et entrave l'autre. A cet égard, la mise en relief, dans le récit, des oreilles des chevaux est significative. Voici comment Laroméé-sans-peur s'y prend pour démorphoser le roi, par exemple: "Il empoigna les oreilles de la bête et tordit fortement. Une oreille se déchira, le sang jaillit... A la place de l'animal apparut un gros roi"<sup>509</sup>. De même, le héros "fit gicler le sang des deux oreilles qu'il avait empoignées. Subitement le cheval devint beau prince!"<sup>510</sup>. Dans tous les cas, il est question, pour Laroméé-sans-peur, d'empoigner et de blesser les oreilles des chevaux. Pourquoi cette partie du corps? Chevalier et Gheerbrant nous disent qu'en Afrique, "l'oreille symbolise toujours l'animalité"<sup>511</sup>. Ce symbolisme ne se limite pas à l'Afrique. Les oreilles que saigne Laroméé-sans-peur symbolisent également l'animalité puisque la tâche du héros consiste justement à détruire cette animalité pour "démorphoser" les humains. L'animalité se définit ainsi, non comme le tout, mais comme une partie, comme l'est l'oreille par rapport au cheval et la forme de bête par rapport au prisonnier. Aussi, la mort de la partie libère-t-elle nécessairement tout l'être.

---

509. loc. cit.

510. Ibid., p. 194.

511. Chevalier et Gheerbrant, op. cit., p. 709.

Mais le geste du héros vis-à-vis des oreilles des bêtes renvoie à une autre signification. Chevalier et Gheerbrant rapportent "La tradition européenne qui voulait que les marins se percent une oreille et portent une boucle pour signifier leurs fiançailles avec la mer<sup>512</sup>. Dans l'Ancien Testament, parmi les préceptes que Dieu livre aux enfants d'Israël, on trouve celui-ci :

Mais si ton esclave dit qu'il ne veut pas te quitter, parce que, heureux chez toi, il s'est attaché à toi et à ta famille, alors, avec un poinçon, tu lui perceras l'oreille contre la porte, et il sera pour toujours ton serviteur<sup>513</sup>

Le percement de l'oreille est donc une pratique ancienne, marquant l'appropriation d'un esclave affranchi, mais qui préfère rester avec son maître. Cet exemple éclaire le rapport entre le destin du héros et les oreilles des chevaux. En blessant les oreilles, le héros proclame qu'il demeure le maître des personnages affranchis bien qu'ils soient roi, prince et princesses. On comprend alors pourquoi, dans le récit, le héros chevauche, pendant un moment, chacune des bêtes avant de les démorphoser, s'associant ainsi, à la manière de l'exemple biblique, à la condition des figurants avant et après qu'il les ait libérés.

---

512. loc. cit.

513. Moïse, "Le Deutéronome", dans La Sainte Bible, traduit en français sous la direction de l'École Biblique de Jérusalem, Paris, Les Éditions du CERF, 1956, p. 177-211, Chapitre 15, versets 16-17.

L'armée-sans-peur nous fait assister à une sorte de croisade qu'entreprennent deux personnages, le géant et le héros, et au sort des rois et des domaines pris entre ces deux forces qui finissent par se rencontrer et s'affronter. Le symbolisme des quatre chevaux représente la situation et l'expérience des prisonniers de guerre. C'est une figuration qui enrichit notre aperçu du rôle des animaux dans les contes héroïques. Mais, comme dans d'autres récits d'initiations militaires, les quatre chevaux, c'est-à-dire les animaux, ne jouent qu'un rôle réduit, sinon accessoire, dans la carrière du héros.

### CHAPITRE III

#### LA DESCENTE AUX ENFERS

Dans le chapitre précédent, l'initiation du héros ne met pas d'accent sur un décor particulier. En effet, les initiations militaires, le plus souvent, embrassent la mer, la terre et le ciel. Mais dans la descente aux enfers, on assiste à la mise en relief de la région ténébreuse. Or, la descente du héros aux enfers n'est pas sans rapprochements avec un phénomène que nous avons déjà analysé, celui du regressus ad uterum. Il importe donc d'apporter des précisions sur les rapports entre la descente aux enfers et le regressus ad uterum afin de faire comprendre pourquoi ce chapitre figure parmi les initiations héroïques.

Nous nous sommes référé, dans la première partie de notre étude, aux origines initiatiques du regressus ad uterum dans les contes. On a vu comment le retour du personnage au sein de la Terre Mère mimait le processus de l'enfantement physiologique, avec, au départ, la transformation symbolique du néophyte en embryon. La naissance spirituelle des héros, dans ce type de récits, ne comporte pas trop de risques, peut-être parce que celle-ci s'aligne sur la voie naturelle de la procréation. Mais il y a aussi des cas où le regressus ad uterum correspond à une aventure très hasardeuse. C'est ce que représente, souvent, l'expérience des héros dans la descente aux enfers.

On peut donc parler de deux formes de regressus ad uterum, la forme inoffensive et la forme dangereuse. La descente aux enfers se range dans la deuxième catégorie, comme l'affirme Mircea Eliade, dans Initiation, rites, sociétés secrètes: "1° le héros pénètre dans le ventre de la Grande Mère chtonienne sans régresser à l'état d'embryon; 2° cette entreprise est particulièrement dangereuse"<sup>514</sup>. Le danger semble provenir du fait que la descente aux enfers implique le passage dans un monde des morts et l'affrontement posthume d'épreuves réservées aux morts. D'où "la nécessité d'un changement de mode d'être pour pouvoir atteindre le monde de l'esprit"<sup>515</sup> et le danger pour quiconque, en chair et en os, entreprend de tels exploits. Aussi, sans que les éléments, symboles et caractéristiques du regressus ad uterum aient été modifiés, peut-on prévoir que dans la descente aux enfers, du fait que le héros pénètre dans le ventre de la Mère chtonienne sans s'être transformé en embryon, "la Grande Mère chtonienne se manifeste surtout comme Déesse de la Mort et Maîtresse des morts; c'est dire qu'elle présente des aspects menaçants et agressifs"<sup>516</sup>.

---

514. Eliade, op. cit., p. 133.

515. Ibid., p. 141.

516. Ibid., p. 134.

C'est ce qui explique, dans Le Prince Raquette<sup>517</sup>, le rôle d'un monstre marin, image de la Mère chtonienne, qui transporte le prince et le dépose sur l'autre rive. "Puis elle saisit le jeune homme et le dévore sous les yeux de sa femme et de son enfant"<sup>518</sup>. Or, il s'agit d'un prince qui venait de faire un enfant avant son mariage avec la jeune fille, c'est-à-dire avant d'avoir subi et accompli les rites appropriés. Chassé par le roi indigné, le couple entreprend un voyage où le trajet vers l'autre monde se transforme nécessairement en une traversée périlleuse et où la Grande Mère se présente sous l'aspect de ce monstre marin, "une immense bête noire"<sup>519</sup>.

Plus nombreux sont les contes de la descente aux enfers, où c'est la propre mère du héros, ou une femme qui la représente, comme la marâtre, qui agit en agresseur à l'égard du jeune personnage. Ainsi, dans Le Petit ruban vert<sup>520</sup>, comme dans Le Ruban d'or<sup>521</sup>, c'est la mère du héros en collusion avec des géants ennemis, qui trahit le secret dont dépendent la force et la vie de son enfant.

---

517. T. 11, p. 299-308.

518. Ibid., p. 300.

519. loc. cit.

520. T. 3, p. 39-49.

521. T. 12, p. 121-154.

Elle fait plus. Sous prétexte de chercher des poux, l'une des mères plonge le héros dans le sommeil. Alors, "elle lui creve les yeux et finalement elle le place sous le tronc d'une épinette renversée, et abandonne son fils dans la forêt"<sup>522</sup>. Ou bien, ayant attiré l'enfant dans la cuisine où l'attendaient les géants, l'autre mère crie aux monstres, "Empoignez-le par le collet!". Les géants immobilisent le garçon pendant que sa mère "joue de la fourchette pour extraire les yeux de leurs orbites". Relâché enfin, "Le pauvre Ti-Jean s'éloigne en marchant, trébuche ici et là, et gagne bientôt la forêt"<sup>523</sup>. Le péril que représente la Grande Mère dans le regressus infernal se trouve reflété également dans le rôle d'une belle soeur<sup>524</sup> et de marâtres<sup>525</sup>.

Le héros qui s'engage dans la descente aux enfers s'expose donc à de nombreux risques: "le risque d'être mis en pièces dans la gueule du monstre (ou lacéré dans la vagina dentata de la Terre Mère) et d'être digéré dans son ventre"<sup>526</sup>. Cependant, toutes ces victimes retrouvent la vie ou sont guéris par des procédés merveilleux. Autrement dit, la descente aux enfers met l'accent sur la

---

522. T. 3, p. 41.

523. T. 12, p. 129.

524. T. 4, p. 121-123.

525. T. 5, p. 13-58; 124-127; T. 9, p. 296-300.

526. Eliade, op. cit., p. 116.

mort et la résurrection des aspirants et se distingue, de ce fait, du regressus où le retour à l'état embryonnaire met en valeur la gestation et la re-naissance spirituelles, processus plus passif, moins dramatique et moins dangereux que la descente en chair et os, aux enfers. Eliade a raison d'affirmer que "de semblables descentes aux enfers [...] sont un élément spécifique des initiations héroïques"<sup>527</sup>. Cette vision et ce contexte rendent intelligibles les fortunes de certains héros et la monstruosité autrement incompréhensible de quelques figures féminines dans les contes populaires. En effet, en ce qui concerne notre projet, la compréhension du rôle de certains animaux nous paraît difficile sans référence à la descente aux enfers.

a) Le corbeau

Parmi les animaux qui figurent dans les contes ontariens exposant un regressus de nature dangereuse, nous rencontrons une bête qui est relativement rare dans notre corpus et que nous n'avons pas encore étudiée jusqu'à présent. Il s'agit du corbeau. De ses huit représentations dans le bestiaire que nous avons relevé dans Les Vieux m'ont conté, trois se retrouvent dans des récits de descente aux enfers. On peut s'interroger sur la signification de cette

---

527. Ibid., p. 134.

figuration relativement fréquente du corbeau dans les récits qui mettent l'accent sur les périls qui accompagnent le trajet du héros.

A cet égard, on se rappelle qu'en Europe comme l'affirme le Dictionnaire des symboles, le corbeau est considéré "comme une figure de mauvais augure, liée à la crainte du malheur"<sup>528</sup>. Déjà, à l'aube de l'existence humaine, le corbeau joue un rôle symbolique dans un drame que rapporte le livre de la Genèse, aux chapitres six à huit. Le déluge, dont il est question dans ce texte, se présente, malgré la disproportion entre la masse châtiée et ceux qui furent sauvés, comme une histoire de la mort et de la résurrection. Seuls parmi tant d'animaux qui peuplaient l'arche de Noé, deux oiseaux, la colombe et le corbeau, jouent un rôle distinctif dans l'expédition. Posé sur le mont Ararat après le déluge, Noé lâche les deux oiseaux pour vérifier le niveau de l'eau. Mais, alors que la colombe blanche ramène un rameau d'olivier, le corbeau ne revient plus à l'arche, retenu, sans doute, par quelque charogne. Aussi, peut-on assigner à l'oiseau une signification double: comme la colombe, le corbeau est lié à la fonction d'un messenger divin, mais, en même temps, son image demeure attachée aux valeurs de la mort. On se demande si ces deux attributs vont réapparaître dans le rôle des corbeaux regroupés dans notre chapitre.

---

528. Chevalier et Gheerbrant, op. cit., p. 285.

Le titre de l'un des récits, Les Trois corbeaux branchés dans un arbre<sup>529</sup> annonce l'importance des trois bêtes dans l'histoire narrée. Mais, il y a, dans le même conte, un quatrième corbeau, dont l'intervention dans l'aventure du héros précède celle de la triade. Nous allons examiner les deux figurations. Dans ce récit, Ti-Jean, le cadet des trois princes, part en bateau, comme ses aînés auparavant, vers la fontaine Léopold, quérir l'eau de jouvence pour faire retrouver au vieux roi ses quinze ans et sa vision éteinte. Dans les îles où il s'est arrêté, il vient en aide la première fois, aux petites fourmis et la deuxième, aux petits corbeaux, dont la mère s'était éloignée et qui souffraient de froid. La troisième fois, il a pitié d'un lion pris dans une trappe et le libère. Successivement, chacun des trois animaux lui fait un don: une patte de la grosse fourmi, une plume du corbeau et un poil du lion<sup>530</sup>.

Ce sont des objets magiques qui permettront à Ti-Jean de se métamorphoser en l'un ou l'autre de ces animaux. Aussi, le corbeau dit-il au héros: "Voilà une de mes plumes. Tu t'en serviras pour te changer en oiseau et prendre la taille qui te conviendra"<sup>531</sup>. Grâce à sa transformation en oiseau, Ti-Jean parvient à survoler les

---

529. T. 4, p. 105-122.

530. Ibid., p. 106-107.

531. Ibid., p. 107.

obstacles et les montagnes, et à "mieux inspecter les environs. C'est ainsi qu'il découvrit le château qui abritait la fameuse fontaine magique gardée par le dragon"<sup>532</sup>. Aussi, comme c'était le cas dans le récit biblique, le corbeau se trouve-t-il lié à une quête sur un territoire dangereux et autrement inaccessible, dont dépend la vie du héros et de son monde. Mais, bien qu'il ait réussi dans sa fonction de messager du roi, Ti-Jean, par sa transformation en corbeau, demeurera, par la suite, attaché à la mort.

La métamorphose de Ti-Jean en corbeau introduit une dimension que n'avait pas la bête auprès de Noé, mais qui n'est pas sans rapport avec le symbolisme de l'oiseau. Le corbeau de Noé, attaché à la mort, n'a pas entrepris le trajet inverse. Mais tout se passe autrement dans Les Trois corbeaux branchés dans un arbre. L'oiseau qui accompagnait le héros jusqu'à la fontaine réapparaît, sinistre présage, lors du voyage de retour, flanqué de deux autres corbeaux. Devenus messagers de la mort, les trois corbeaux reprennent, pour en souligner le renversement, l'image et la disposition des trois bêtes - la fourmi, le corbeau et le lion - qui figuraient dans le schéma d'aller et font entendre leur croassement. "Trois corbeaux croassaient perchés sur une branche"<sup>533</sup>. Leur message, par opposition

---

532. Ibid., p. 108.

533. Ibid., p. 109.

au don de la plume qui, auparavant, tirait le héros d'embarras et garantissait un dénouement heureux au terme du voyage, traduit cette fois la volonté des bêtes de ne pas prévenir l'éclatement du malheur où s'est enfermé le héros: "Si Ti-Jean savait ce que nous savons, il ne serait pas si joyeux"<sup>534</sup>. Par leur réticence au sujet de la mort projetée, les oiseaux servent, sans le gêner, la cause du mal.

Or, cette image de la mort répond à une série de comportements "profanes" du héros. À cet égard, le schéma du retour est marqué par l'aveuglement et l'inconduite de Ti-Jean. Premièrement, en apercevant une jolie princesse endormie dans une chambre, "il s'approche du lit et lui adressa quelques mots. Il ne reçut pas de réponse. Il passa les mains dans les cheveux de la jeune fille"<sup>535</sup>. La princesse surgira plus tard, au château du roi, avec un enfant que Ti-Jean ignorait avoir fait. Des exemples que nous avons déjà cités dans cette étude, nous font comprendre que, dans les sociétés archaïques, un "mariage" où le personnage ne s'est pas préalablement soumis aux rites nécessaires était accompagné d'un châtement rigoureux. De plus, toujours sur le chemin du retour, Ti-Jean se met à étaler "ses pouvoirs nouvellement acquis: Vous savez, les amis, je peux me changer en lion le plus gros de la

---

534. loc. cit.

535. Ibid., p. 108.

terre"<sup>536</sup>. Et aussitôt, à la terreur de son équipage, "Ti-Jean se transforma en lion [...] il remplissait la moitié du bateau à lui seul"<sup>537</sup>. Enfin, contrairement à son comportement avec ses frères qu'il rencontra dans une île, lors du voyage à la fontaine, il se laisse, cette fois, facilement trahir par les fêtards. Ceux-ci substituent à la bouteille d'eau merveilleuse, une bouteille de vinaigre: "Vous pouvez vous imaginer la fureur du roi"<sup>538</sup> lorsque Ti-Jean rentré chez son père, verse quelques gouttes du vinaigre sur les yeux du vieillard. Alors, le roi ordonne à son garde du corps: "Conduis Ti-Jean dans la forêt et tue-le!"<sup>539</sup>.

Il est curieux de constater qu'aux trois corbeaux émissaires de la mort, correspondent trois "méfaits" aboutissant à la condamnation à mort du héros. Avant de rencontrer la princesse endormie, Ti-Jean, au moyen de l'eau merveilleuse, avait rajeuni une vieille fée<sup>540</sup>. Ce geste n'est pas un "méfait" puisqu'il a pour fonction d'accorder au héros l'occasion, une chance qu'il n'aura plus après, de vérifier l'efficacité du liquide. Il existe donc une symétrie

---

536. loc. cit.

537. loc. cit.

538. Ibid., p. 109.

539. loc. cit.

540. Ibid., p. 108.

entre les trois corbeaux et les trois comportements significatifs du héros. De même, on se rappelle l'intervention, lors du trajet d'aller, de trois bêtes dans l'aventure de Ti-Jean et les métamorphoses du héros en ces trois animaux. Aussi, peut-on penser que la correspondance entre les trois corbeaux et les trois gestes de Ti-Jean met en évidence le rapprochement entre le personnage et l'image de la mort, proclamant ainsi le renversement, lors du trajet de retour, du destin du héros.

Dans un autre récit Ti-Jean et le secret des deux corbeaux<sup>541</sup>, les corbeaux interviennent également lors du trajet de retour. Le prince de Ronzeau avait ramené une princesse qu'il entendait épouser en rentrant au château de son père. Or, cette fille, le prince l'avait ravie à ses parents; elle constitue le terme du trajet d'aller et le point de départ de la fuite qui est devenu le voyage de retour. En tant que l'aboutissement de la quête entreprise, la rencontre avec la princesse couronne les efforts du héros; c'est une mission réussie. Mais la manière dont le prince s'est emparé de la fille correspond au "méfait" et met l'itinéraire du retour sous le signe du malheur. Positive pour l'aller et négative pour le retour, la polarité qui caractérise le parcours de Ti-Jean dans Les Trois corbeaux branchés dans un arbre se retrouve dans Ti-Jean et le

---

541. T. 5, p. 13-58.

secret des deux corbeaux. Dans ce cas, on ne s'étonne pas que ce ne soit pas la colombe blanche rentrée, après sa mission, à l'arche de Noé, qui se manifeste à l'équipage du navire transportant la princesse enlevée.

En effet, celle-ci venait de pleurer sa capture lorsque, des mâts du bâtiment, le sombre message de deux corbeaux se fait entendre. Les oiseaux dévoilaient l'intention de la marâtre, et les mesures qu'elle a adoptées, pour faire mourir, le jour même des noces, le prince et la princesse, de sorte qu'ils "n'auront jamais le bonheur de vivre ensemble"<sup>542</sup>. Il s'agit de trois mesures: l'empoisonnement, le don d'une jument-fée destinée à "emprphoser le couple en masses de sel, et un dragon qui, la nuit, "va enfoncer la croisée, entrer dans la chambre et enlever le prince et la princesse [...] pour les changer en statues de sel"<sup>543</sup>. Les corbeaux proposent aussi les moyens de prévenir ce malheur. Il fallait un homme habile et audacieux qui écraserait les verres de poison dans les mains des mariés, qui "enfoncerait son sabre dans le coeur" et "tirerait un coup de pistolet dans la tête" de la jument<sup>544</sup> et qui, caché sous le lit du couple, combattrait le danger.

---

542. Ibid., p. 20-22.

543. Ibid., p. 22.

544. loc. cit.

Or, la pierre d'achoppement pour celui qui se risque à interrompre ces malheurs, c'est l'interdiction de déclarer le motif de ses interventions. "Nul ne peut déclarer le secret sans risquer de devenir une statue de marbre"<sup>545</sup>. Ainsi, Ti-Jean, serviteur et frère adoptif du prince, étant le seul à avoir entendu la prophétie des bêtes et la solution proposée, devient-il, lui aussi, candidat à la mort, compte tenu de l'impossibilité d'exécuter, trois fois de suite, des gestes si hardis, sans qu'il soit obligé de s'expliquer. Les corbeaux représentent donc les messagers de la mort, une mort que ne mérite pas Ti-Jean, mais qui, tout d'un coup, le vise et l'enchaîne puisqu'il va tenter de conjurer le malheur; une mort dont, le prince et la belle Félicie, livrés aux divertissements dans le navire, ne se doutaient pas. Il est significatif qu'aux deux corbeaux correspondent, deux aspects, qu'ils révèlent, de la mort: destin inéluctable, qui s'annonce, mais auquel on ne peut se soustraire, et aussi le destin qui surprend, qui se prépare sans avertir les victimes.

Effectivement, dès le retour des personnages au château jusqu'à la fin du drame, l'aventure du prince et de Ti-Jean représente deux manières de vivre un phénomène unique, la mort. Aussi, Ti-Jean se sacrifie-t-il lorsqu'il entreprend de déjouer les dangers au fur et

---

545. Ibid., p. 20, 22, 23.

à mesure qu'ils se présentent et que le prince se voit, à la fin, contraint à le condamner à mort. À ce moment où Ti-Jean révèle toute la vérité, le prince, désabusé, choqué et accablé de remords, est comme un mort. Puis, les dernières paroles de Ti-Jean sont: "Hélas! pour avoir dévoilé ce secret, je suis changé en statue de marbre en entier!"<sup>546</sup>. La mort de Ti-Jean se déclare au niveau physique. Parallèlement, la crise de larmes à part, le prince se condamne à l'exil, "portant Ti-Jean dans ses bras"<sup>547</sup>. Loin du château, en compagnie du cadavre pétrifié du serviteur fidèle, installé dans une demeure modeste où s'isole la famille, le prince et sa femme s'adonnent à une vie de mortification, demeurant "dans une certaine pauvreté comme pour porter le deuil du pauvre Ti-Jean"<sup>548</sup>. Enfin, le prince jette ses deux enfants dans le brasier, porté à solliciter, par ce sacrifice, la résurrection de Ti-Jean. Ainsi, à toutes les étapes, le prince et Ti-Jean ne se sont jamais quittés et n'ont jamais quitté la mort. Ils représentent, comme les deux corbeaux dans leur dialogue lugubre, deux manières d'exprimer la même réalité.

---

546. Ibid., p. 31.

547. loc. cit.

548. Ibid., p. 32.

Les deux corbeaux dans ce récit, comme les trois précédemment étudiés, sont donc liés aux expériences vécues et au destin des personnages. En effet, les oiseaux se ressemblent, dans les deux contes, par leur symbolisme: émissaires de Dieu et messagers de la mort. Ces attributs les rattachent au corbeau, envoyé dépêché de l'arche de Noé et qui n'est pas retourné auprès de l'équipage auquel il aurait donné la mort. Dans les contes, son intervention dans le trajet du retour préfigure les épreuves particulièrement hasardeuses conduisant à la transfiguration de l'initié et au changement du statut social du héros.

#### b) Le chien

Il y a des récits de la descente aux enfers où le personnage principal est une fille. Comme les garçons, l'héroïne, dans ces contes, endure toutes sortes de malheur et, parfois, d'atroces dégâts corporels. C'est le sort qu'a subi une célèbre figure féminine, La Belle aux mains coupées<sup>549</sup> qui réapparaît sous le même titre dans le seizième tome de la série, Les Vieux m'ont conté<sup>550</sup>. Pour l'essentiel, les deux contes se ressemblent étroitement; nous pouvons donc nous servir de l'un ou de l'autre pour notre étude.

---

549. T. 5, p. 121-137.

550. T. 16, p. 201-239.

Mais nous avons préféré nous en tenir au premier parce qu'il est moins chargé de détails et d'embellissements que la deuxième version.

Dans ce conte, il s'agit d'une jeune fille qui, depuis la mort de leur mère, habite avec son frère. "Les deux enfants [...] s'entendirent à merveille"<sup>551</sup>. Mais la fille qu'épouse le jeune homme devient très jalouse de sa jeune belle-soeur et cherche par tous les moyens, à se débarrasser d'elle. La femme réussit à contraindre son mari d'amener sa soeur dans une forêt où il lui coupe les deux mains. Mais un prince rencontre la mutilée et finit par l'épouser. La princesse met au monde deux jumeaux, mais la vieille reine méchante, profitant de l'absence du prince parti à la guerre, confie à deux soldats le soin d'exécuter la princesse et ses enfants et de lui rapporter les trois coeurs. Les soldats épargnent la vie à la mutilée et à ses enfants et ramènent les coeurs de trois bêtes à la vieille. Rentré de la guerre, le prince retrouve sa femme et ses enfants dans une forêt où les soldats les avaient abandonnés.

Pour les particularités et les nombreuses versions nord-américaines et étrangères de cette triste histoire, on peut se

---

551. T. 5, p. 121.

rapporter au travail d'Hélène Bernier<sup>552</sup>. Ce qui intéresse notre investigation, c'est le rôle des animaux dans cette aventure, d'après les versions que nous en possédons. A cet égard, et, comme dans la plupart des récits de notre corpus, on compte plusieurs animaux: chien<sup>553</sup>; jument<sup>554</sup>; cheval<sup>555</sup>; lapin<sup>556</sup>; chèvre<sup>557</sup>. Cette dernière bête nous intéresse particulièrement, d'abord à cause de l'importance de son rôle par rapport aux autres animaux, ensuite et surtout parce que nous n'avons pas jusqu'à présent, eu l'occasion d'étudier cet animal dans notre travail. Mais, avant de l'aborder, nous allons nous arrêter au symbolisme du chien, moins marquant que celui de la chèvre, mais plus important, par son rôle, que le reste du bestiaire recensé dans ce récit. L'analyse du chien est nécessaire parce que la chèvre n'intervient que tard dans l'histoire, aussi le rôle du chien auquel elle est liée fournira l'aperçu qui facilitera la compréhension du symbolisme de la chèvre.

---

552. Hélène Bernier, La fille aux mains coupées, Les Archives de Folklore no. 12, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1971, XI, 190 p.

553. T. 5, p. 121-122, 123-124, 126-127.

554. Ibid., p. 122.

555. Ibid., p. 124, 126.

556. Ibid., p. 125.

557. Ibid., p. 125, 126-128.

Le premier chien qui figure dans le récit représente le danger, qui pèse sur la jeune fille dont le frère vient de se marier. La mariée qui persécute la fille, après avoir tué successivement le chien de son mari, la jument de celui-ci et leur propre enfant, attribue la responsabilité de ces crimes à sa jeune belle-soeur. Poussé à réagir, le frère amène sa soeur dans la forêt où "il prit le couteau et lui coupa les deux mains"<sup>558</sup>. La mutilation de la fille renvoie aux pratiques rituelles d'antan. Nous aurons l'occasion, lors de l'analyse du rôle de la chèvre, de commenter, très brièvement, cet indice qui attache tant de lecteurs au récit. Pour le moment, signalons que la mutilation correspond à la mort initiatique de la belle.

Cette initiation extraordinaire s'explique d'abord par le fait que la jeune fille se destine à un mariage avec un prince; ensuite parce que le mariage d'une roturière avec un membre de la royauté est un passage ascensionnel chargé de risques et d'épreuves difficiles: enfin, parce que dans ce cas, l'initiative pour se rapprocher de la personne dont on demande la main revient à la prédestinée, par conséquent, il n'y a ni le "ban" royal habituel, ni la fonction initiatique bien connue de la "bergère" innocente sous la fenêtre du prince. La Belle aux mains coupées est l'histoire d'une

---

558. Ibid., p. 123.

filles en apparence ordinaire, une paysanne, en "chair et os", qui entreprend une descente aux enfers, triomphant des périls et des ténèbres, pour parvenir à la cime de l'existence. C'est ce qui justifie le rôle du frère en tant qu'initiateur, et celui de la mère défunte, travestie en la belle-soeur, menaçante et monstrueuse. D'où le mutisme de la fille face aux incriminations de la belle-soeur, la docilité avec laquelle elle se laisse immoler et son comportement devant le prince et le roi où "interrogée sur son passé, elle refusa de parler"<sup>559</sup>. Cette mise au point, éclaire différents aspects de ce récit quelque peu hermétique.

La belle-soeur qui finit par tuer son propre bébé traduit la transformation qui s'est opérée dans la fonction maternelle. Or, cette transformation dont nous venons de signaler l'impact sur la jeune fille vise aussi le frère. Dans Les Racines historiques du conte merveilleux, Propp affirme: "Historiquement, l'initiateur de l'exil est le père, ou, à défaut, le frère aîné"<sup>560</sup>. L'apparition de la marâtre a pour conséquence de pousser à l'exil l'enfant qui, jusqu'alors, menait une vie heureuse avec son frère, mais qui, ayant atteint la puberté, doit désormais subir les rites appropriés. D'où la rupture exigée avec la famille:

---

559. T. 5, p. 124.

560. Propp, op. cit., p. 106.

561. Ibid., p. 107.

La même chose se produit quand un frère et une soeur vivent paisiblement côte à côte mais qu'à l'horizon apparaît une belle-soeur. La belle-soeur devient l'ennemie de la soeur, et le frère emmène cette dernière dans la forêt. Ainsi les parents chassent les enfants par personne interposée<sup>561</sup>

Le petit chien était "une belle bête que son mari n'aurait pas échangée pour tout l'or du monde"<sup>562</sup>. Pour le frère, le meurtre de la bête préfigure la position lamentable où se trouve le personnage dans l'initiation de sa soeur. Il assiste au devoir pénible où une volonté, autre que la sienne, éloigne et tue celle qu'il aime.

Plus tard, devenue princesse et transfigurée, la soeur demandera au frère: "penses-tu vraiment que c'était moi l'auteur de tous ces meurtres... celui de ta petite fille, celui de ton chien?"<sup>563</sup>. La réponse du frère est sans équivoque: "Je ne l'ai jamais pensé"<sup>564</sup>. C'est du théâtre, un programme d'initiation où ni la soeur, ni le frère, ni même la belle-soeur ne sont dupes. Le chien et la jument renvoient donc aux deux formes de mort, l'exil et la mutilation de la soeur, gestes initiatiques qu'exécute, malgré lui, le frère.

<sup>562</sup>. T. 5, p. 121

<sup>563</sup>. Ibid., p. 127.

<sup>564</sup>. loc. cit.

La forêt où la fille était attachée "dans un arbre fourchu"<sup>565</sup> appartenait à un roi dont le fils avait l'habitude de s'y promener avec ses deux chiens. Il existe ainsi une correspondance entre les deux animaux tués par la belle-sœur et les deux chiens du prince. À l'exil et au meurtre de la belle répond le symbolisme des deux bêtes princières, la résurrection et l'intégration. Aussi, après la mort initiatique préalable, assiste-t-on à un renversement des rôles: la fille demeure passive, alors que l'initiative pour l'installer au château et la marier au prince est prise par la royauté.

À cet égard, les chiens servent, au départ, d'intermédiaires entre la fille et le château. Ils nourrissent la belle avec des mets qu'ils volent à la cuisine royale. De plus, "ils se mirent à lui lécher les poignets. (Vous savez que les blessures léchés par les chiens guérissent rapidement.)"<sup>566</sup>. Ces comportements compensateurs opposent les deux chiens à la belle-sœur. C'est-à-dire que le rôle des bêtes se rattache à la fonction maternelle normale, ce qui nous renvoie au propos de Jean-Paul Clébert:

la mort était considérée comme une rentrée dans le giron de la mère, et le chien comme le conducteur du défunt dans le berceau universel. Ainsi s'explique-t-on que le chien soit devenu le fidèle compagnon du dieu guérisseur Esculape<sup>567</sup>.

565. Ibid., p. 123.

566. loc. cit.

567. Clébert, op. cit., p. 114.

Ainsi, même le geste guérisseur des chiens, fidèles compagnons du prince, lui aussi un dieu guérisseur, à sa manière, s'inscrit-il dans l'image de la réintégration dans le "giron de la mère".

Aussi, dans le monde des morts, l'héroïne réintègre-t-elle une situation identique à celle qu'elle vivait chez sa mère, avant l'apparition de la belle-soeur. Une correspondance s'établit entre le chien et la jument du frère et les deux chiens du prince; entre son frère qui l'aimait et prenait soin d'elle depuis la mort de leur mère et le prince qui va l'épouser bientôt; entre sa mère décédée et ses deux mains franchées; entre sa belle-soeur et la vieille reine méchante qui va la persécuter au château. Cette conjoncture nous fait comprendre que le drame de la fille va rebondir, cette fois, dans le domaine des morts. Effectivement, la vieille reine profite de l'absence du prince pour machiner le départ et la mort de la princesse et des jumeaux qu'elle vient de mettre au monde après son mariage avec le prince. "La marâtre confia à deux soldats de la garde le soin d'aller exécuter la mère et ses deux fils"<sup>568</sup>.

L'image des chiens, bien que rattachée au passé et significative pour le présent, correspond dans cette nouvelle phase du rite de passage, à une évolution par rapport aux rôles précédents. Dans

---

568. T. 5, p. 125.

la mesure ou la mort projetée n'embrasse pas les chiens, mais vise seulement la princesse et ses enfants, la situation des bêtes s'écarte de celle du petit chien et de la jument égorgés. Dans la forêt où sont conduits la princesse et ses petits, la belle-soeur terrible et la reine-mère dévorante, images de la Grande Mère effrayante, cèdent la place à une maternité nourricière et guérissante d'enfants. D'où le rôle de la chèvre et la restitution miraculeuse, par le ruisseau et la terre, des mains de la mutilée<sup>569</sup>. La descente aux enfers se mue en regressus ad uterum inoffensif avec le concours mystérieux de la Mère primordiale. Aussi, les deux chiens ne sont-ils pas égorgés; de même, les deux soldats épargnent la vie de la mère et de ses enfants. Le symbolisme des chiens renvoie ainsi aux deux visages de la Grande-Mère, et marque, à travers le temps et l'espace, l'une des réintégrations spirituelles qui ponctuent, pour la Belle aux mains coupées, les trajets initiatiques.

Plus tard, le prince, rentré de la guerre, se promène dans la forêt avec ses chiens. Parvenus "à l'endroit où la chèvre broutait de l'herbe", les chiens "se mirent aussitôt à la poursuite de l'animal" qui "s'en alla retrouver sa maîtresse"<sup>570</sup>. Suivant la

<sup>569</sup>. loc. cit.

<sup>570</sup>. Ibid., p. 126.

trace des chiens, le prince abusé découvre ses enfants et sa femme dont les traits fantomatiques "trahissent tellement la souffrance"<sup>571</sup>. Après les explications et la réconciliation, "le prince invita ensuite sa femme et ses deux fils à l'accompagner au château"<sup>572</sup>. Pour notre propos, ce qu'il importe de relever, dans ce dénouement, c'est la rencontre entre les deux chiens et la chèvre qui, depuis trois ans, resta dans la grotte "auprès de la femme et de ses deux enfants"<sup>573</sup>. Aussi, l'image des chiens et celle de la chèvre se retrouvent-elles pour cette deuxième intégration. La chèvre se présente ainsi comme le prolongement du rôle des chiens. Cependant, personnage distinct, remarquable dans ses fonctions, la chèvre est surtout porteuse de significations nouvelles.

c) La chèvre

Jusqu'à la mort de la princesse, on n'entend plus parler ni des chiens ni de la chèvre. En effet, depuis les retrouvailles à la grotte, le chien a disparu de l'histoire. Mais, après la mort de la femme, "sa chèvre la suivit fidèlement jusqu'au cimetière et elle

---

571. loc. cit.

572. Ibid., p. 127.

573. Ibid., p. 126.

acheva ses jours sur la tombe de sa maîtresse"<sup>574</sup>. Rôle énigmatique, il se prolonge après la mort. Puisque la princesse a déjà traversé d'autres morts, dont celle-ci, grâce à la figuration de la tombe, paraît constituer le degré ultime, le comportement de la bête, comme le phénomène auquel il est lié, ne peut se détacher, pour son sens, de cet itinéraire inquiet: la succession de morts et de résurrection de l'héroïne.

Dans le récit, la fille subit, à trois reprises, une mort initiatique. Et, chaque fois, la mort est suivie par la figuration d'un rôle animal: les deux chiens se sont manifestés après l'amputation de la fille; la chèvre est intervenue après la besogne des deux soldats; le séjour de la chèvre sur la tombe de la princesse marque la troisième irruption posthume des bêtes. Parmi ces trois expériences, les deux dernières sont dominées par le rôle de la chèvre. Pour dégager les significations de ce rôle, nous allons suivre la chèvre dans sa vocation.

Au lieu de mettre à mort la princesse et ses deux petits, les soldats tuent trois bêtes: une chèvre et deux lapins, dont ils rapportent le coeur à la marâtre. Une correspondance s'établit entre la chèvre et la femme et entre les deux lapins et les deux

---

574. Ibid., p. 126.

enfants. Les trois animaux sont des boucs émissaires substitués aux trois êtres humains voués à la mort. Aussi, les trois coeurs ramenés à la vieille reine correspondent-ils aux trois meurtres: ceux de la femme et des jumeaux. Propp, dans Les Racines historiques du conte merveilleux a montré comment les mains de la jeune fille mutilée comme le coeur, le foie ou les yeux rapportés servaient de preuves exigées de "l'initiation accomplie"<sup>575</sup>.

Il ajoute:

Nous savons déjà que les initiés étaient considérés comme tués. Dans ces cas, on montrait aux parents les preuves de leur mort [...] Les spectateurs apprenaient ainsi que le mystère était accompli<sup>576</sup>

La mutilation de l'héroïne et les coeurs des animaux montrés à la marâtre renvoient à deux instances de la mort initiatique de la fille. Aussi, le spectacle de la tombe correspond-il au signe de la troisième mort initiatique de la princesse.

Les deux soldats partis, la jeune femme parvient à un ruisseau où elle boit et fait boire ses enfants. "En reprenant ses petits, à sa grande surprise, elle s'aperçut que ses mains" lui avaient été

---

575. Propp, op. cit., p. 117.

576. Ibid., p. 118.

restituées"<sup>577</sup>. On assiste ainsi à la transfiguration de la princesse. C'est après ce miracle qu'intervient la chèvre. "Le même soir, elle était assise à l'entrée de la grotte [...] quand elle aperçut soudain, venant à elle, une chèvre des montagnes"<sup>578</sup>. Il est significatif que la chèvre vient d'elle-même à la femme; ce fait inattendu rejoint le miracle de la transfiguration. En effet, après le départ des deux soldats, c'est-à-dire après la mort symbolique de la princesse et de ses enfants, le récit évoque les diverses manifestations qui traduisent la bienveillance de la Nature à l'égard des trois vies: "la route était belle... Un sentier s'offrait à la jeune femme". "Les exilés parvinrent à un beau ruisseau où coulait une eau fraîche". La femme "déposa par terre" ses enfants et "put ainsi se désaltérer, après quoi elle fit boire les enfants". Puis, "ils aboutirent au flanc d'une montagne recouverte de fruits les plus savoureux et les plus variés". Et, "dans le flanc de la montagne se trouvait une grotte"<sup>579</sup>.

Autrement dit, avant l'intervention de la chèvre, la situation des trois personnes renvoie à la gestation des vies, l'étape du regressus ad uterum culminant à la mort étant dépassée. La chèvre

---

577. T. 5, p. 125.

578. Ibid., p. 126.

579. Ibid., p. 125-126.

sauvage, surgie des entrailles de la forêt, se présente, non comme une figurante solitaire amenée par le hasard, mais, de même que la transfiguration, elle certifie le concours de la Mère chtonienne, apaisée, à l'oeuvre de l'enfantement. Ainsi s'explique le comportement de la bête, son intervention autrement incompréhensible, son initiative et sa témérité, car "elle ne tarda pas à s'approcher"<sup>580</sup>. De même, avant la manifestation des deux chiens, la brise tournait les pages d'un "gros livre d'histoire sainte" de sorte que la mutilée "pouvait s'adonner à la lecture"<sup>581</sup>. Gestation où la lecture du livre saint, nourriture spirituelle par excellence, met l'accent sur la récréation surnaturelle de la figurante, oeuvre à laquelle vont collaborer les deux chiens, comme plus tard, la chèvre des montagnes.

Il y a, dans le récit, une valorisation du caractère maternel de la chèvre. "Alors, la mère se fabriqua quelques récipients en écorce qu'elle remplissait du lait de la chèvre"<sup>582</sup>. Or, ce n'est pas seulement les enfants qui boivent le lait, car la princesse "pouvait ainsi nourrir ses enfants et se nourrir un peu elle-même"<sup>583</sup>. Par conséquent, la jeune femme se présente à la fois

---

580. Ibid., p. 126.

581. Ibid., p. 123.

582. Ibid., p. 126.

583. loc. cit.

comme mère des enfants et enfant de la chèvre, ce dernier statut étant une référence à sa divinité naissante en train de s'accroître. C'est-à-dire que le symbolisme de la bête recouvre une double fonction maternelle; image de la Grande-Mère, la chèvre est donc, "mère" de la princesse et de ses enfants. D'où l'allaitement, non seulement des petits, mais aussi de l'héroïne. Puis, en fournissant du lait aux enfants, la bête double le rôle de la jeune femme. Par conséquent, la chèvre va demeurer dans la grotte avec la famille pendant les trois années que dure la gestation.

"Mais voilà que le mari revint glorieux de la guerre"<sup>584</sup>. Le retour du prince entraîne la résurrection de la femme. La chèvre suit la famille au château où, jusqu'à la mort de la princesse, il n'est plus parlé d'elle. Évidemment, la fin de la fonction nourricière élimine une partie du rôle de l'animal. Parallèlement, la femme, transformée, ne dépend plus de la chèvre. C'est-à-dire que la princesse, née de la Mère primordiale, nourrie par la chèvre, a grandi. Elle a quitté non seulement la grotte, symbole de la matrice maternelle, mais aussi le lait symbolique. Cependant, la chèvre reste auprès de la femme. Le récit ne précise pas le rapport qui, pendant ce temps, lie l'animal à la princesse; un vide semble ainsi se créer dans le rôle de la bête. C'est que, des deux images

---

584. loc. cit.

de la chèvre, représentante de la Grande Mère et double de la femme, il ne reste plus que la première. La deuxième, image d'une maternité en train de se diviniser, ne figure plus dans le conte. D'où, la disparition du récit, des deux enfants, corollaires d'un statut changeant, maintenant révolu. La femme "adulte" et transformée, est devenue elle aussi l'incarnation de la Déesse Mère et digne de l'accession au statut royal.

On peut constater que la disparition temporelle de la bête a pour conséquence de mettre en relief le moment et l'événement qui réunissent, plus tard, les deux personnages, le prince et la princesse. Aussi l'apparition de la bête à la fin du récit, souligne-t-elle le caractère singulier de la mort thématifiée de la Belle aux mains coupées.

Sur la tombe de la disparue séjourne la chèvre. Elle occupe dans le cimetière, la même position que tenait la princesse au château où la bête vivait comme une disparue alors que l'héroïne se manifestait. Alternance expressive où la présence de l'une implique l'existence et la continuité de la vie de l'autre. La chèvre sur la tombe symbolise la négation de la mort; elle atteste le prolongement, sur un mode supérieur, de la vie de la jeune femme. Cette mort se rattache, de ce fait, aux morts précédentes qu'a subies la fille aux mains coupées et qui, sans faille, s'accompagnaient d'une résurrection. D'où la mise en évidence, dans le récit du symbole de

la tombe qui, selon Le Dictionnaire des symboles, "affirme la pérennité de la vie, à travers ses métamorphoses"<sup>585</sup>.

La rencontre des deux symboles, la chèvre et la tombe, renvoie à la concordance des signifiés pour accentuer l'immortalité de celle qu'on croyait mortelle. Mais, l'alternance de rôles entre la bête et la femme ne se borne pas à proclamer l'éternité de cette existence; elle nous renseigne sur la destinée de la disparue. La princesse est déjà devenue l'incarnation de la Grande Mère. Sa mort se présente ainsi comme le degré suprême où conduisent les métamorphoses de la fille. D'où l'évocation et la valorisation de cette mort, faits qui ne se rencontrent que très rarement dans les contes. C'est l'aboutissement des initiations de la belle aux mains coupées, expériences où la chèvre intervenue dans la phase axiale et ayant terminé ses fonctions de nourricière et d'initiatrice, attend, pour confirmer par son rôle dans le jeu de présence-absence, la divinisation ultime de l'héroïne. "Quand l'animal mourut, on l'enterra près de la princesse"<sup>586</sup>. Le rapprochement posthume des deux figurants se présente ainsi comme le prolongement du rapport qui les liait sur terre, où la chèvre symbole de la Grande Mère, tantôt l'ombre tantôt le double de la princesse, préfigurait le destin exalté de l'héroïne.

---

585. Chevalier et Gheerbrant, op. cit., p. 952.

586. T. 5, p. 128.

Le symbolisme de la chèvre nous a conduit à l'étude du rôle des chiens et d'autres bêtes dans La Belle aux mains coupées. Pour la première fois dans notre investigation, nous sommes amené, sauf pour le cheval que monte le prince<sup>587</sup> et qui n'a qu'une fonction accessoire, à nous référer à tous les animaux qui figurent dans le récit. A cet égard, on est frappé par l'étonnante correspondance qui existe entre les rôles des différents animaux. Même la substitution d'une chèvre aux chiens est motivée. Car, bien que la chèvre reprenne une partie du symbolisme des chiens, elle est plus propice que les carnassiers pour la fonction de l'allaitement d'une femme et de ses enfants. Dans deux autres récits du corpus où figure la chèvre, on voit le héros "traire la chèvre", tirant "parti de cette source providentielle de nourriture"<sup>588</sup>, alors que la comtesse et son enfant profitent "du pis gonflé de lait" d'une chèvre<sup>589</sup>. De même, Duchaussoy nous apprend que "la chèvre Amalthée nourrit de son lait Zeus, le démiurge"<sup>590</sup>. Le rôle que joue la chèvre et la figuration des différentes espèces de bêtes répondent, ainsi à une logique profonde, organisatrice du monde des contes. Même au niveau du symbolisme animal, les contes répugnent au hasard et au "fantaisiste".

---

587. Ibid., p. 124, 126.

588. T. 4, p. 244.

589. T. 5, p. 286.

590. Duchaussoy, op. cit., p. 152.

Aussi, le choix des deux lapins qui meurent à la place des deux fils de la belle mutilée<sup>591</sup> n'est-il pas innocent puisque selon le Bestiaire fabuleux, "le lapin est [...] l'image du néophyte dans les mystères"<sup>592</sup>, image qui s'inscrit admirablement dans l'expérience initiatique évoquée: les mystères du trajet insolite, des épreuves rituelles, du scénario étrange, de l'allaitement symbolique où la princesse, elle aussi, est "néophyte", et de l'enfantement surnaturel.

---

591. T. 5, p. 125.

592. Clébert, op. cit., p. 221.

## CONCLUSION

Il va de soi que les trois chapitres qui constituent cette partie de notre travail sont loin d'avoir épuisé les thèmes et traits variés qui caractérisent les contes rapportant des initiations héroïques. D'ailleurs, comme dans les autres sections de notre travail, nous n'avons pu étudier que quelques-uns des animaux qui figurent dans les récits. Cependant, la symbolique du bestiaire dans les trois rubriques que regroupe cette partie de notre enquête nous a conduit à des aperçus et à des éclaircissements lourds de conséquence pour une meilleure appréhension du fonctionnement de l'univers des contes.

À cet égard, le rôle de la bête-à-sept-têtes est particulièrement révélateur. Il nous fait assister à la vie commune que mènent le ciel et la terre, une liaison dont les cadences impériales règlent l'existence des différents éléments du cosmos. Aussi, le passage des planètes et d'autres corps célestes provoque-t-il des répercussions correspondantes dans le monde ici-bas. D'où l'importance des rites de passage qui, comme nous l'avons déjà montré, garantissent un ménage heureux entre les deux domaines, terrestre et céleste.

Les cérémonies des cycles de sept ans, de huit ans ou de douze mois renvoient ainsi à un mécanisme qui régularise, en conjonction

avec les forces supérieures, les divers plans de la vie: végétal, social, économique, politico-religieux. En effet, selon Van Gennep, même la circulation du sang est soumise aux grands rythmes cosmiques. A propos des rites se rapportant aux phases de la lune, Gennep écrit:

Cette correspondance entre les phases de la lune et la croissance puis la décroissance de la vie végétale, animale et humaine est l'une des plus vieilles croyances de l'humanité, et elle répond en effet à une correspondance approximative réelle, en ce sens que les phases de la lune sont elles-mêmes un élément des grands rythmes cosmiques, auxquels sont soumis depuis les corps célestes jusqu'à la circulation du sang<sup>593</sup>

Les contes, restes des rites anciens, mettent ainsi l'accent sur l'actualisation des rythmes cosmiques, ce que ne démentent pas les éléments des récits: le retour régulier des incipit, personnages, épisodes, structures, symboles, scénarios.

Les initiations héroïques répondent donc aux forces supérieures qui régissent les rythmes du cosmos. Dans ce contexte, l'initiation militaire ne se limite ni au physique des postulants ni à la qualité des armes fournies ni à l'apprentissage rationnel des techniques militaires. On assiste plutôt, dans la formation des guerriers, à une opération où l'esprit domine et transforme la matière, où

---

593. van Gennep, op. cit., p. 258.

L'exercice militaire devient une activité surnaturelle. Le domaine terrestre, soumis aux influences célestes, vise, dans l'initiation militaire, non pas l'efficacité des puissances matérielles, mais les capacités supranormales attribuées aux rites de passage. Aussi, l'expérience du héros consiste-t-elle en l'acquisition et l'assimilation des forces surnaturelles.

À cet égard, la figuration des animaux dans les récits est liée à la manifestation du pouvoir magique chez le héros. Dans ce cas, la métamorphose de Ti-Jean en lion correspond à l'incarnation des forces physique et spirituelle du carnassier<sup>594</sup>. Les deux agresseurs, l'oiseau-blanc<sup>595</sup> et le cheval<sup>596</sup> nous permettent d'assister à une "guerre" où le héros et ses lieutenants combattent une force du mal. Dans les deux camps, l'action est d'ordre surnaturel. Les quatre chevaux dans Laromée-sans-peur<sup>597</sup> ne sont ni initiateurs, ni auxiliaires ni agresseurs, mais des prisonniers de guerre que libère le héros grâce à ses capacités surhumaines. La formation militaire, comme les autres rites d'initiations héroïques, met ainsi l'accent sur le caractère surnaturel du phénomène.

---

594. T. 12, p. 91-208.

595. T. 11, p. 267-180.

596. T. 16, p. 247-280.

597. T. 4, p. 189-215.

La descente aux enfers représente la Grande Mère chtonienne sous un aspect menaçant et destructeur. C'est que le héros, dans ce rite, a osé pénétrer dans l'univers des morts sans être préalablement passé par la mort. Vouloir traverser la région ténébreuse et s'approprier l'expérience des morts, "en chair et en os", constituent pour le héros, une aventure périlleuse. Initiation héroïque, la descente aux enfers représente la terreur, la douleur et la mort qui assombrissent le trajet conduisant à la résurrection de l'initié. Transfiguré, celui-ci est l'image des dieux, modèles célestes des formes recherchées dans les rites terrestres.

Les animaux sont étroitement liés aux expériences des héros de la descente aux enfers. Dans deux récits, Les Trois corbeaux branchés dans un arbre et Ti-Jean et le secret des deux corbeaux, les cinq corbeaux sont tous les émissaires de la mort, sort auquel les sombres messagers ne veulent nullement épargner les héros. Dans La Belle aux mains coupées, l'égorgement du chien et de la jument témoigne de la cruauté de l'auteur du crime, image de la Mère chtonienne menaçante et terrible qu'est la belle-soeur de l'héroïne. Ces meurtres préfigurent la mutilation et "l'ensevelissement", dans la forêt, de la jeune fille. Après l'exil et le "meurtre" de la mutilée, la Déesse de la mort semble apaisée. Alors interviennent les deux chiens du prince dans deux rôles, ceux de la résurrection et de la réintégration de l'héroïne. De même, la chèvre qui prend le relais des chiens est à la fois le double de la princesse dans

ses fonctions maternelles et le symbole de la Grande Mère bienveillante.

Les initiations héroïques mettent ainsi en valeur les différents théâtres d'action où les drames cosmiques répercutent l'influence des puissances célestes: les royaumes particuliers, domaines de la bête-à-sept-têtes, la mer, la terre et les airs, champs d'action militaire, et les enfers, séjour des morts. Non seulement les lieux et les univers, mais aussi les dieux, les êtres humains, les animaux, les plantes et les objets sont soumis aux rythmes que représentent les drames cosmiques. Vu l'interprétation cyclique des deux mondes, le domaine terrestre, comme son double céleste, peut se considérer comme le siège de l'immortalité. Effectivement, Les Vieux m'ont conté renferment des contes consacrés à l'immortalité attachée à la condition humaine.

La dernière partie de notre étude, intitulée "L'Initiation Ultime", analysera la figuration de cette immortalité chez les humains. Dans le premier chapitre nous étudierons le rôle séduisant et éternel des joueurs de tours perçu comme le reflet d'une immortalité funèbre. "L'Initiation chamanique" nous représente la fragilité de l'immortalité conquise. Enfin, dans le dernier chapitre, nous comptons interroger, en tant qu'indice lié à l'immortalité des héros, l'animalité de certains nouveaux-nés.

TROISIÈME PARTIE

L'INITIATION ULTIME

## INTRODUCTION

Il est certain que le conte renvoie au drame de la régénération régulière de la vie, à ce processus que précise Le Mythe de l'éternel retour comme "un rite de passage du profane au sacré; de l'éphémère et de l'illusoire à la réalité et à l'éternité; de la mort à la vie; de l'homme à la divinité"<sup>598</sup>. Le sacré, l'éternité, la vie, la divinité, toutes ces dimensions définissent la réalité par excellence que confèrent les pratiques rituelles. La réintégration régulière de cette réalité implique autant de retours préalables, sinon la pérennité, des états conjurés. De même que, à la suite de la décroissance et de la disparition, l'intervention de trois nuits de ténèbres s'accompagne de la réapparition de la lune, les diverses manifestations du chaos s'accompagnent infailliblement d'une régénération de la vie. Aussi, l'humain, le chaotique, le profane, l'inculte, alors qu'ils entretiennent avec l'ordre de vie transformé, une relation d'opposition, se présentent, eux aussi, comme un phénomène éternel.

Par conséquent, l'itinéraire des héros, bien que menant à l'immortalité, à la divinisation du figurant, sert également de théâtre pour la représentation constante de la mort. Dans cette

---

<sup>598</sup>. Eliade, op. cit., p. 30.

partie de notre travail où il est question de la conquête de l'immortalité, de l'initiation ultime, nous sommes conduit à nous interroger sur le statut, dans les récits, de cette mort qui, compagnie inaliénable de la Vie préconisée, s'avère, elle aussi, immortelle. A cet égard, l'aventure de tous les héros auxquels nous avons fait mention se termine à la transfiguration du personnage. Les contes ne nous renseignent pas sur le genre d'existence que mèneraient, sur terre, les héros après leur transformation. Mais nous sommes fondé à croire qu'une telle régénération pouvait être répétée, celle-ci n'étant que l'une des étapes des "passages" prescrits. Il est donc question, dans cette atteinte de l'immortalité, de degrés et de phases.

Mais la quête de l'immortalité comporte aussi d'autres dimensions, comme nous aurons l'occasion, dans cette partie de notre étude, de le démontrer. Pour que chaque héros atteigne son destin, la mort doit être vaincue et dépassée. Par conséquent, à tous les niveaux, la régénération de la Vie et la divinisation de l'homme semblent éclipser, dans les récits, la figuration des valeurs de la mort. Cependant, il y a aussi des récits où l'immortalité du héros renvoie, non à la résurrection de la vie et de l'homme, mais à la victoire et à l'éternité de la mort. Ainsi, l'immortalité du "profane" comme celle du "sacré", se trouve-t-elle incarnée par un personnage. C'est ce qui se produit dans les contes des joueurs de tours où on assiste au triomphe de l'inculte et du chaotique. La

mort n'y est plus une figuration parcellaire et transitoire qu'écrase et voile la victoire du candidat au renouvellement cyclique de la vie mais une représentation concrète et dramatique de la pérennité et de la puissance du néant.

Partenaire antithétique de la Vie, figurante permanente dans les rythmes qui déterminent le renouvellement du cosmos, la réalité de son rôle, tant de fois et de tant de manières affirmée dans les récits, rend nécessaire cette figuration dramatique et immortelle de la mort, à côté des figures qui incarnent la vie éternelle. Complément de la Vie, la mort se laisse appréhender, elle aussi, dans des formes dramatiques pour ne pas dire théâtrales. Aussi aux deux pôles de l'existence correspondent deux genres de contes: les récits des rites initiatiques axés sur la régénération de la vie, et les récits des joueurs de tours qui célèbrent l'ascendant et l'éternité de la mort.

Ce n'est pas que les histoires des joueurs de tours ne soient pas des récits initiatiques, mais, comme nous le verrons par la suite, il s'agit dans ces cas, d'initiations dont le sens et les valeurs ont été dénaturés. Pour se faire une idée d'un tel renversement des gestes et des valeurs du sacré, on peut se référer aux cérémonies religieuses étranges que nous rapporte C.G. Jung dans son

étude On the psychology of the trickster figure<sup>599</sup>. Il est significatif que ces fêtes, qui s'accompagnaient de chants et de danses, eussent lieu, en général au nouvel an. Un enfant, élu Pape, et vêtu de robes pontificales, rendait une visite officielle au palais de l'archevêque où, d'une fenêtre, il distribuait les bénédictions épiscopales<sup>600</sup>.

Jung cite la prise de position contre ces fêtes, du Pape Innocent III, et celle de la Faculté de Théologie de Paris dans une lettre, datée du 12 mars 1444, adressée aux évêques français. Or, à cette date, ces cérémonies se déroulaient depuis trois cents ans. En plus, "even the priests and clerics elected an archbishop or a bishop or pope, and named him the fool's Pope"<sup>601</sup>. Même la foule jouait un rôle dans ce renversement des valeurs:

In the very midst of divine service masqueraders with grotesque faces, disguised as women, lions and mummers, performed their dances, sang indecent songs in the choir, ate their greasy food from a corner of the altar near the priest celebrating mass [...] burned a stinking incense made of old shoe leather<sup>602</sup>

---

599. C.A. Jung, "On the psychology of the Trickster figure" dans Paul Radin, The Trickster, New York, Greenwood Press, Publishers, 1969, p. 195-211.

600. Ibid., p. 196-197.

601. Ibid., p. 197.

602. Loc. cit.

Et Jung ajoute: "This happened even in the immediate vicinity of St. Peter's in Rome"<sup>603</sup>.

Une cérémonie semblable, en France, se signale par le rôle accordé à l'âne dans le culte religieux. Il s'agit d'une coutume commémorant la fuite de la Vierge Marie en Égypte. "In Beauvais, the ass procession went right into the church"<sup>604</sup>. A la conclusion de chaque partie de la messe pontificale (Introitus, Kyrie, Gloria, etc.), toute la congrégation s'est mise à braire, "that is, they all went 'Y-a' like a donkey"<sup>605</sup>. A la fin de la cérémonie, au lieu de la formule usuelle, "Ite missa est", le prêtre émet trois braiments et, à la place de la réplique "Deo gratie" de la congrégation, trois "hi-han" se font entendre.

Bien que liés au Christianisme et se déroulant au Moyen Âge, époque plus près de nous, ces rites étranges confirment ce que nous venons d'observer dans les sociétés archaïques, c'est-à-dire des représentations permettant de rendre sur un mode concret l'autre face des valeurs du sacré, perçue dans sa coexistence et dans son alternance spatiales et temporelles avec la vie. A cet égard, les

---

603. Loc. cit.

604. Ibid., p. 198.

605. Loc. cit.

contes nous semblent fournir, à leur manière, un témoignage digne d'intérêt. A la vocation des héros initiés répond la figuration des joueurs de tours, simulation à la fois parodique et antithétique de l'immortalité.

Cette introduction relativement longue du phénomène des joueurs de tours nous a paru nécessaire car c'est la première et la seule fois, dans notre étude, où nous abordons les contes portant sur la corruption des rites de passage usuels. Par contre, le deuxième et le troisième chapitres de cette partie répondent au schéma des pratiques initiatiques habituelles dans les sociétés archaïques. Mais ces deux derniers chapitres se rattachent au premier dans la mesure où l'immortalité se déclare dans le rôle des héros, comme dans celui des joueurs de tours. Les initiations chamaniques nous représentent les termes de l'immortalité conquise alors que dans le dernier chapitre, nous nous penchons sur l'animalité qui accompagne la naissance miraculeuse de certains demi-dieux.

## CHAPITRE PREMIER

### LE JOUEUR DE TOURS

Dans le corpus des contes populaires de l'Ontario français, on repère une variété de thèmes, d'épisodes et de structures dans les récits de joueurs de tours. Et, dans tous les cas, le héros sort vainqueur. Or, de façon générale, ce dénouement demeure sans éclat et sans gloire. Même dans Tours de Ti-Jean au roi<sup>606</sup>, le châtement mérité du roi cruel se présente comme un aboutissement sombre et négatif: "Le roi eut beau gémir, se lamenter et crier de douleur, Ti-Jean continua à se tailler dans la peau du roi, une belle lanière qu'il emporta avec lui"<sup>607</sup>. S'enfuiant avec ce butin, Ti-Jean dit: "C'est mon paiement"<sup>608</sup>. Ainsi se termine l'histoire. La mort, douloureuse, destructive et inéluctable pour celui qui la subit, se révèle pour le héros, pour celui qui la donne et l'incarne, une fin en soi, une fascination absolue puisque le héros la substitue et la préfère à la transfiguration de sa nature, et au changement de son statut social, économique et politique.

---

606. T. 3, p. 234-246.

607. Ibid., p. 241.

608. loc. cit.

Aussi, plutôt que la transfiguration de la vie, les récits des joueurs de tours aboutissent à la mort, réponse à l'attente du héros, châtement absurde du roi. Le monarque est l'une des victimes du joueur de tours. Parmi celles-ci, on trouve des gens déjà installés au Paradis<sup>609</sup>, un vieux couple paysan<sup>610</sup>, un curé<sup>611</sup> et le diable<sup>612</sup>. Il s'agit d'une expérience qui se propage sur terre et au ciel comme les rites initiatiques authentiques. En effet, lorsque se clôt l'un des récits, le joueur de tours, armé de son instrument de maléfice, avait accédé au trône de Dieu: "D'après la dernière nouvelle que j'ai eue de lui, il était installé au pied du trône du bon Dieu, avec son jeu de billard"<sup>613</sup>. Mais les victimes les plus nombreuses des joueurs de tours sont les curés et les rois. Ces deux figures, le roi et le prêtre, renvoient à la fonction du roi-magicien dans les sociétés archaïques, c'est-à-dire au rôle de l'initiateur dans les rites de passage. Aussi, cette fonction se trouve-t-elle renversée dans les "rites" des joueurs de tours qui célèbrent l'envers de la vie.

---

609. T. 3, p. 213.

610. T. 3, p. 231-234.

611. T. 10, p. 22.

612. T. 10, p. 153-162.

613. T. 3, p. 213.

Cependant, la figuration des curés est un élément relativement tardif dans la vie des contes ontariens. C'est pourquoi nous avons préféré, pour les besoins de cette étude, nous en tenir aux récits où le roi joue, à côté du héros, le plus grand rôle. D'ailleurs, dans les contes où le rôle important est dévolu au roi, nous avons pu repérer certains traits communs. Les contes qui reprennent les mêmes éléments nous permettent de définir, à partir de ces constantes, le rôle du joueur de tours. Ces éléments sont au nombre de sept: d'abord, le héros reste dans son foyer, puis c'est le roi qui entreprend le départ initial et qui postule à l'initiation auprès du joueur de tours. Le quatrième élément porte sur le drame de la mort et de la résurrection, suivi de la mort sans résurrection du roi. En sixième lieu, les récits des joueurs de tours sont caractérisés par l'absence du merveilleux et, enfin, par celle d'un successeur au roi.

Il se trouve dans Les Vieux m'ont conté, six récits qui ont retenu notre attention car chacun des sept traits y figure, nommément: Ti-Jean-joueur-de-tours<sup>614</sup>, Tours de Ti-Jean au roi<sup>615</sup>, Tours de Ti-Jean au roi<sup>616</sup>, Tours de Ti-Jean au roi<sup>617</sup>, François, le

614. T. 1, p. 195-220.

615. T. 2, p. 281-304.

616. T. 4, p. 333-339.

617. T. 6, p. 323-333.

joueur de tours<sup>618</sup> et Pois-Vert (ou le joueur de tours)<sup>619</sup>. Nous allons nous pencher sur ces récits afin de cerner le rôle du joueur de tours, démarche qui éclairera, par la suite, le symbolisme des animaux qui y figurent.

a) Les traits caractéristiques du récit profane

Le premier élément distinctif des joueurs de tours, dans ces six contes, est que les héros restent dans leur foyer. Ce comportement est significatif car il souligne l'opposition entre le joueur de tours et le héros des rites initiatiques. Alors que ce dernier doit s'arracher à sa famille et s'éloigner de son monde habituel, le joueur de tours demeure, pendant toute l'aventure, attaché à son milieu familial. Autrement dit, il n'est ni un initié ni un candidat à l'initiation. Profane, à soi pareil, il n'est pas lié à un itinéraire qui le recrée ou le transforme. On assiste ainsi à la mise en relief de la femme ou de la mère du héros dans le rôle de l'auxiliaire. Sauf dans un récit<sup>620</sup>, il y a une figure féminine complice du héros: sa femme<sup>621</sup> ou sa mère<sup>622</sup>. Cette complice qui

618. T. 8, p. 11-20.

619. T. 11, p. 99-114.

620. T. 4, p. 334-339.

621. T. 1, p. 195; T. 8, p. 11, etc.

622. T. 2, p. 282; T. 6, p. 323; T. 11, p. 101, etc.

partage et complète la nature et la fonction du héros représente comme total, l'attachement du personnage, au foyer. Cette fixité à la demeure familiale est l'antithèse des déplacements et des transformations qui caractérisent les expériences et la nature du néophyte dans les rites de passage.

Pourtant, on remarque dans ces récits une situation de départ qui, comme dans les rites initiatiques, conduit à une "initiation". Ce geste qui correspond au départ initial dans les rites de passage est le deuxième élément constant observé dans les récits des joueurs de tours. Dans ces cas, le départ constitue un renversement des valeurs car c'est le roi lui-même qui se déplace pour se rendre chez le héros alors que dans les rites initiatiques, c'est toujours le héros qui se présente au château du roi. "Le roi se rendit à la mesure de Ti-Jean et commença à causer"<sup>623</sup>. "Le roi part, comme il l'avait promis, et s'en va chez Ti-Jean"<sup>624</sup>. "Ah! ce Ti-Jean, il me le paiera", se promet le roi! -Celui-ci se rendit chez notre farceur"<sup>625</sup>. "En attendant le royal visiteur, Ti-Jean se prépare un fouet [...] Le roi apparaît dans la porte de la maison"<sup>626</sup>. "Le

---

623. T. 1, p. 196.

624. T. 2, p. 283.

625. T. 4, p. 334.

626. T. 6, p. 323.

roi part et s'en va trouver François"<sup>627</sup>. "Pendant que Pois-Vert s'acharnait à fouetter, à se lamenter et à crier, le roi passe devant sa porte et se met à rire"<sup>628</sup>.

Ainsi, tandis que, dans les rites de passage, c'est le novice qui répond au "ban" royal ou qui, pour combler un "manque", se présente au château du roi, dans les récits des joueurs de tours, est-ce le souverain qui s'amène chez le "farceur". Ce comportement du roi est significatif, parce qu'il nie le rôle traditionnel, où le roi, en tant qu'initiateur, organise les déplacements et les épreuves du héros sans subir, lui-même, les mêmes expériences; c'est-à-dire que le départ initial du roi représente le monarque comme un être profane en train de se faire initié, ce qui nie son statut spirituel et temporel. Abdiquer sa fonction et son statut en faveur du mensonge et de l'inculte que sont les aventures des joueurs de tours atteste l'emprise du profane sur la vie du souverain. "Quand le roi se rendait chez Ti-Jean pour le punir ou le réprimander d'une tromperie passée, Ti-Jean jouait un autre tour"<sup>629</sup>. Cette expérience se reproduit dans tous les récits. La quête de la mort, comme celle de la vie, est une aventure obsédante et interminable.

---

627. T. 8, p. 12.

628. T. 11, p. 101.

629. T. 6, p. 323.

Le départ initial qui conduit le souverain à la demeure de Ti-Jean entraîne le troisième élément: le roi demande à être initié aux secrets du joueur de tours. En général, la quête du roi porte sur un nombre restreint de tours que lui représente l'habileté du héros. Par exemple, dans un récit, le souverain verse une somme considérable pour acheter une vieille jument qui "se tenait debout misérablement sur trois pattes... tordue, bossue, ...elle faisait peur!"<sup>630</sup>. Car Ti-Jean avait fait croire au monarque que la bête était bourrée d'argent. "C'est tout plein d'argent... et du véritable argent: votre portrait est sur chaque pièce de monnaie"<sup>631</sup>. Le roi "signa sur-le-champ un papier d'une valeur de deux cent mille piastres, et la jument était sienne"<sup>632</sup>. Un peu plus tard, le même roi, toujours malmené par Ti-Jean, tue sa femme et sa fille. Mais à la vue de la jolie fille du "héros", il abandonne son projet de vengeance et se prépare à épouser cette "beauté si délicate"<sup>633</sup> que le père présente sous le nom de Mademoiselle Bourrique, ce nom étant, en effet, celui de la vieille jument du joueur de tours. Celle-ci fut transportée dans une chambre noire du château, suivant le nom et l'ordre qu'a donnés aux valets étonnés le roi abusé. Le soir, "la

---

630. T. 1, p. 197.

631. loc. cit.

632. loc. cit.

633. Ibid., p. 204.

jument, de caractère plutôt hargneux, et importuné par le bavardage du roi [...] de sa patte de devant, déchire la face du roi"<sup>634</sup>.

Dans tous les récits de ce genre, le comportement du souverain est le même: il revient constamment acquérir, auprès du héros, des moyens pour combler, dans sa vie un manqué essentiel: un moyen merveilleux pour acquérir de l'argent ou pour faire pleuvoir une abondance de mets, un objet qui lui permettrait de dompter sa femme ou une belle fille qu'il aimerait épouser. Par rapport aux rites de passage, l'expérience du roi correspond à un renversement caricatural de la situation. D'abord le bienfaiteur traditionnel le souverain, devient le quêteur, au sens propre du terme, auprès du joueur de tours qui, en règle générale n'est qu'un pauvre paysan infâme. Ensuite, le comportement du souverain qui se fait le postulant à l'initiation correspond à une inversion de fonctions qui confirme l'être profane, le joueur de tours dans le rôle d'initiateur. De plus, toutes les démarches du monarque aboutissent à un échec, c'est-à-dire à la négation de l'itinéraire initiatique usuel. Par conséquent, il perd au lieu de gagner de l'argent; il tue la reine qu'il voulait dompter; le joueur de tours lui livre, à la place d'une fiancée, une vieille jument; et il finit par se faire noyer. Enfin, non seulement ses échecs répétés mais son aveuglement

---

634. Ibid., p. 206.

irréversible l'enferment dans son rendez-vous avec la mort.

Un quatrième élément caractéristique, toujours en liaison antithétique avec les rites de passage, se dégage aussi des contes de ce type. Il s'agit du drame de la mort et de la résurrection: le joueur de tours "tue" et ressuscite sa femme ou sa mère en présence du roi ébahi. Or, avant l'arrivée du roi, "François prit la vessie du cochon, puis l'emplit de sang. Il dissimula la vessie sur la poitrine de sa femme"<sup>635</sup>. Le récit explique comment le joueur de tours "mit rapidement sa femme au courant du coup de théâtre qu'il avait préparé"<sup>636</sup>. A la suite d'injures et d'invectives, François "plongea son couteau dans la poitrine; la femme culbuta et tomba inerte au milieu d'une mare de sang"<sup>637</sup>. François apprend au roi qu'il tue souvent sa femme. "Lorsque je serai fatigué de voir ma femme morte, je lui ferai reprendre vie"<sup>638</sup>. Ce que fait François au moyen de trois coups de son sifflet. Aussi, le théâtre du joueur de tours et de sa complice représente une sorte de parodie du drame de la mort et de la résurrection, expérience

---

635. T. 8, p. 12.

636. loc. cit.

637. loc. cit.

638. Ibid., p. 13.

charnière dans les rites initiatiques. Dans les six récits, on assiste à une mise en scène semblable<sup>639</sup>. Ce qui meurt réellement, ce n'est pas le joueur de tours ou sa complice, images de la mort, mais une bête dont la mort n'aboutit pas à la résurrection. La mort absolue de l'animal et le mensonge que constitue la prétendue "résurrection" de la complice correspondent à une double négation du culte de la régénération de la vie et préfigurent, de ce fait, le sort réel du roi et de sa "complice" destinés à s'écrouler dans cette mort.

Et, en effet, dupe du jeu mené par le héros, le roi s'exclame: "Diable! [...] elle reprend vie! [...] Écoute, François, tu va me vendre ce sifflet magique!"<sup>640</sup>. Il s'explique: "à moi aussi il serait d'une grande utilité. La vieille reine et moi, nous avons souvent de vilaines discordes"<sup>641</sup>. Aussi, dans le cas où "je me laisse aller à la colère au point de tuer ma reine je pourrais alors la remener à la vie avec ce sifflet magique"<sup>642</sup>. Dans un autre récit, "c'est une bonne chose, d'ajouter le roi, de dompter les

---

639. T. 1, p. 201; T. 2, p. 286-287; T. 4, p. 333; T. 6, p. 324-325; T. 8, p. 12-13; T. 11, p. 101, 102-103.

640. T. 8, p. 13.

641. loc. cit.

642. loc. cit.

femmes quand elles engendrent trop souvent la chicane!"<sup>643</sup>. Le souverain finit par acheter le sifflet<sup>644</sup>. Dans d'autres récits, l'objet "magique" que convoite le roi n'est pas un sifflet, mais "un tuyau de pipe"<sup>645</sup>, "un bocal d'onguent"<sup>646</sup> ou "un soufflet magique"<sup>647</sup>. Muni de cet objet, le comportement du roi envers sa femme n'est plus le même qu'auparavant. Il cherche à vérifier son pouvoir de vie et de mort sur sa compagne. Par exemple, "Le monarque se mit à marcher nerveusement, harcelant sa femme de questions insidieuses pour lui faire perdre patience [...] La reine en vint à se mettre en colère [...] Le roi [...] poignarde la reine qui tombe morte à l'instant"<sup>648</sup>. Ces articles demeurent sans effet sur le cadavre de la femme qu'énhardi par son commerce avec le berneur, le roi s'est arrangé pour tuer. Aussi, l'initiation du souverain, une initiation qui ne débouche pas sur la vie, s'accompagne-t-elle de la mort de la femme, une mort sans résurrection. Le roi "prit bientôt son petit tuyau de pipe et commença à vouloir ranimer la reine; souffle... souffle donc... Rien ne bougeait"<sup>649</sup>. "Il saisit son pot d'on-

---

643. T. 2, p. 288.

644. T. 8, p. 13; T. 6, p. 325.

645. T. 1, p. 202.

646. T. 2, p. 288.

647. T. 11, p. 103.

648. T. 8, p. 13-14.

649. T. 1, p. 203.

guent, en frictionne sa femme, lui souffle dans le visage [...] souffle, souffle, souffle encore [...] elle était bel et bien morte"<sup>650</sup>. Le joueur de tours sait qu'il n'y a pas de retour à la vie, après la mort qu'il fait subir à ses véritables victimes. Il représente une sorte de déterminisme funèbre, ce qui établit une nette opposition entre le sort de ses victimes et le destin des néophytes des rites initiatiques. Le roi lui-même n'échappera pas à cette mort comme nous aurons l'occasion, prochainement, de le montrer.

Voilà enfin -c'est le début du cinquième élément- le joueur de tours ligoté et enfermé dans un coffre ou dans un sac. Dans un des récits retenus, le roi confie ce paquet à ses soldats<sup>651</sup>, mais dans les autres contes, le souverain se place à la tête du cortège qui se dirige vers la rivière ou la mer où le roi s'est résolu à noyer le malin. Mais, chemin faisant, les bourreaux laisse leur charge à l'extérieur de la chapelle où ils s'arrêtent pour faire dire une messe à l'intention de l'âme du condamné, ou dans un hôtel pour "y vider un verre et raconter [...] des tromperies de Ti-Jean"<sup>652</sup>. Pendant ce temps, à l'extérieur le joueur de tours parvient à

---

650. T. 2, p. 289.

651. T. 11, p. 104.

652. T. 2, p. 290.

attirer l'attention au moyen de ses protestations et à convaincre un passant qu'il était condamné pour avoir refusé d'épouser la fille du roi. Le passant s'offre alors volontiers à remplacer le héros dans le sac et c'est ce dernier qui est noyé. Peu après, le roi rencontre le survivant en compagnie de belles bêtes que le joueur de tours prétend avoir ramenées des profondeurs de la mer.

Alors, c'est le monarque lui-même qui demande à être enfermé dans un sac ou un coffre et à être jeté au fond des eaux: "Si je me plaçais dans un coffre, pourrais-tu me jeter dans le parc des chevaux? "Certainement, Sire mon roi! et ça me ferait plaisir!"<sup>653</sup>. Ailleurs: "Voudrais-tu aussi me mettre dans une poche et me jeter à l'eau? Ça me rapportera sûrement un troupeau"<sup>654</sup>. Une autre fois: "Toi, tu t'engages à retrouver l'endroit exact où se trouvent les chevaux et à me jeter à la mer à cet endroit précis"<sup>655</sup>. On remarquera le rapprochement entre cet épisode et le drame de la vessie du cochon rapporté précédemment: la mort et la résurrection mensongères manigancées par le joueur de tours, le roi qui sollicite de passer par la même expérience, puis sa mort sans retour à la vie. Il n'est pas sans conséquence que les trois morts, celles du cochon,

---

653. T. 1, p. 208.

654. T. 4, p. 335.

655. T. 11, p. 106.

dé la femme du roi et du souverain, aient lieu à des endroits différents: au foyer du joueur de tours qui donne accès aux ténèbres, au château du roi, demeure terrestre où s'accomplit le meurtre absurde, et à la mer où se noyent le passant et le roi. L'entreprise du joueur de tours embrasse tout l'espace, sauf le ciel, comme elle embrasse les hommes de statuts divers. D'où le rapprochement, dans la mort, entre le passant et le roi: tous deux adhérant à la tromperie, qui leur est faite et sollicitant d'être enfermés dans une "poche", sont jetés dans l'abîme aquatique, et meurent d'une façon définitive.

Le sixième trait caractéristique de ces contes, c'est l'absence notoire du merveilleux. Dans aucun de ces récits, il n'y a intervention du surnaturel. Par exemple, dans Pois-Vert, le joueur de tours vend au roi berné, un prétendu fouet magique, capable de "fournir le chauffage [...]. Il suffit de fouetter pendant quelques temps et vous allez voir ça va finir par bouillir"<sup>656</sup>. Le souverain achète ce fouet "merveilleux" et, rentré chez lui, "se met à fouetter [...]. Il se met à fouetter deux fois plus fort. Mais il avait beau fouetter de toutes ses forces, le chaudron ne bouillait toujours pas"<sup>657</sup>. Plus tard, le roi, "à moitié mort de fatigue, le

---

656. T. 11, p. 101.

657. Ibid., p. 102.

visage tout couvert de sueur", apostrophe le héros: "je vais te faire pendre parce que le marché que tu m'a proposé ce matin est une fourberie! Ce fouet-là n'est pas plus magique que les fouets ordinaires"<sup>658</sup>.

Ni le roi ni le héros ne possède un objet ou un auxiliaire magiques. Ainsi, le fouet, la jument, le sifflet, le chaudron, que le joueur des tours vend si cher au monarque n'ont aucune vertu magique. Ainsi dans le trajet initiatique où s'enferme le roi, le trajet inverse de celui des rites de passage traditionnels qui conduisent à la résurrection, la mort paraît-elle inéluctable, mais également absurde et ridicule parce que dépourvue de mystères. Elle s'alimentait donc de l'aveuglement du roi et du passant, aveuglement qui correspond, ici, à un faux mystère, par opposition aux mystères que constituent les épreuves initiatiques authentiques. L'existence du monarque, du passant et de toute autre victime du joueur des tours, se rattache ainsi à l'illusion, au chaos qui définissent le profane et l'oppose au sacré, seule réalité par excellence.

Enfin, le septième et dernier élément qui caractérise les contes des joueurs de tours, c'est l'absence d'un successeur au roi. La régénération de la vie dans les rites initiatiques

---

658. loc. cit.

s'accompagne de renouvellements économique, social et politique, cette dernière manifestation se traduisant par l'accession au trône du successeur à la souveraineté. Mais, dans les récits des joueurs de tours, tous les rois meurent sans héritier, soit que, bernés par Ti-Jean ou François, ils ont tué leur unique enfant<sup>659</sup>, soit que les récits ne leur attribuent aucune progéniture, comme c'est le cas le plus fréquent. La reine, vieille ou jeune, a été massacrée; le joueur de tours n'a aucune prétention au trône. Tout se termine dans la mort. Ce dénouement, qui paraît comme une anomalie dans la vie des contes, répond cependant à la logique des récits des joueurs de tours modulés sur un itinéraire qui est l'inverse de celui des rites de passage qui aboutissent à la régénération de tous les aspects, social, économique et politique de la vie. Ainsi, celui qui survit à la fin de ces histoires c'est le joueur des tours, immortel, personnification même de la mort éternelle.

Les six contes qui ont fourni les traits que nous venons de relever sont des récits, en apparence, plaisants. Mais n'est-il pas étonnant de constater la gravité que cache l'allure comique de ces histoires? Les épisodes qui composent chaque récit, la vocation du héros, les gestes et le destin du roi, tout met en valeur la souveraineté de la mort. Le retour régulier des sept traits dans les six

---

659. T. 1, p. 203.

contes accentue le caractère fatal et funeste des cycles et des modalités adoptés par la mort pour s'exprimer. Incontestablement, une opposition s'établit, à tous les niveaux, entre les histoires des joueurs de tours et les récits initiatiques, c'est-à-dire entre les traits qui caractérisent les ébats de la mort et les épreuves par lesquelles le postulant des rites de passage se métamorphose en dieu en triomphant précisément de la mort. Au drame du sacré répond le drame du profane, avec pour théâtre, les enfers, la terre et les eaux.

b) Le cochon

On peut s'interroger sur le symbolisme animal dans les contes des joueurs de tours. Dans ces récits, comme cela se remarque, les animaux n'ont qu'une figuration très réduite et, en apparence, insignifiante. Ce n'est pas l'univers des bêtes qui parlent, qui se distinguent dans l'action, qui aident le héros et propagent le merveilleux. Aussi, c'est vers la fin des récits qu'apparaissent les troupes que conduit le joueur de tours, assemblages indistincts de chevaux ou de vaches. Cependant, dans les épisodes où le héros "poignarde" sa complice, le rôle de la bête est relativement mieux dessiné qu'à la fin des contes. Une poule fournit le sac de sang que la complice du joueur de tours s'attache à la poitrine<sup>660</sup>.

---

660. T. 6, p. 324.

A part les Tours de Ti-Jean au roi<sup>661</sup>, où cet épisode n'est pas évoqué, les quatre autres récits mettent en scène un cochon. Après avoir tué celui-ci, le héros en suspend la vessie ou le boyau au cou de sa femme ou de sa mère. Puisque cette même bête revient tant de fois et que l'épisode où elle intervient demeure le même dans les différents contes, il est légitime de penser que sa figuration n'est pas le fait d'un hasard. Nous allons donc vérifier la signification profonde qui accompagne le rôle du cochon dans ces récits.

En attendant "l'heure de la promenade matutinale royale", le moment où il profitera du "passage du roi devant sa maison pour simuler la plus violente querelle avec sa mère", le joueur de tours "va chez le boucher, achète une grande vessie de cochon et la fait remplir de sang". Puis, "il rapporte le tout chez lui et attache la vessie au cou de sa mère, sous sa robe"<sup>662</sup>. Les détails comme la promenade matinale royale ou la fonction du boucher nous paraissent comme des éléments qui n'existaient pas dans les sociétés archaïques, sources des contes. L'idée d'acheter, chez le boucher, la vessie du cochon, semble avoir été empruntée à la vie moderne. La bête, à notre avis, appartient au couple dupeur.

---

661. T. 4, p. 333-339.

662. T. 11, p. 103.

C'est d'ailleurs le cas dans les autres récits. Ainsi, avant l'arrivée du roi, trouve-t-on le joueur de tours et sa complice, chez eux, où "Ti-Jean avait fait la boucherie d'un cochon, la femme du paysan avait rempli des boyaux de sang"<sup>663</sup>. Dans un autre récit, le héros dit à sa mère: "je vais tuer notre cochon [...] vous êtes capables d'en recueillir le sang"<sup>664</sup>. De même, le joueur de tours "venait d'abattre un porc, et sa femme avait recueilli le sang"<sup>665</sup>. On assiste à une mise en valeur du rôle de la femme. Ce rôle qui ne se limite pas au simple fait de laisser suspendre le boyau à son cou, mais est particulièrement essentiel dans sa liaison avec le sang de la bête qu'en attendant le "meurtre" elle recueille dans le boyau et dans lequel elle se baigne après le coup. Dans ces fonctions symboliques, il n'y avait donc pas de place pour le boucher.

En effet, la représentation du sang est tellement importante qu'elle semble interdire dans les récits la figuration de l'égorge-ment des cochons. Aussi, dans tous les contes, l'immolation de la bête n'est-elle rendue qu'au moyen d'un petit "prologue"; elle est seulement annoncée dans le plan d'action envisagé par le joueur de

---

663. T. 1, p. 201.

664. T. 2, p. 286.

665. T. 8, p. 12.

tours. Dans François, le joueur de tours, le héros dit à sa femme: "Au moment où le roi entrera dans la maison [...] j'éventrerai la vessie de cochon. Le sang va jaillir partout"<sup>666</sup>. Et, même la description du "coup" meurtrier met en valeur le sang du cochon: "François [...] s'élança sur elle et lui plonge son couteau dans la poitrine. La femme culbuta et tomba inerte au milieu d'une mare de sang"<sup>667</sup>. Par l'absence du cadavre de la bête, et par le fait que ni la "boucherie" ni la chair du cochon n'apparaissent sur la scène, les contes écartent de toute considération culinaire l'abattage des animaux. Par contre, l'importance du sang et son rôle dans le simulacre du drame de la mort et de la résurrection assignent un rôle de premier rang à la figuration des cochons dans le sacrifice rituel. Or, le meurtre de la femme correspond aussi à un sacrifice rituel. Ainsi, sommes-nous fondé à reconnaître qu'un rapprochement se découvre entre la complice et le cochon même au niveau rituel. Nous allons essayer de percevoir le sens du sacrifice pour mieux saisir le rôle de cet animal.

Dans son livre Primitive Mythology, cherchant à expliquer le penchant des gens des sociétés archaïques pour le sacrifice, Joseph Campbell écrit: "A magical power is gained according to the measure

---

666. loc. cit.

667. loc. cit.

of one's sacrifice"<sup>668</sup>. Ce qui revient à dire que l'accroissement du pouvoir surnaturel d'un individu dépend des sacrifices qu'il offre. D'où un comportement que Campbell qualifie de "fury for sacrifice"<sup>669</sup> et dont il rapporte trois niveaux: Le premier, c'est le sacrifice de soi-même.

Yet the value even of this self is to be measured according to the orders of sacrifice accomplished during life and made by one's survivors at one's mortuary feast<sup>670</sup>

Autrement dit, même le sacrifice ultime ne peut se passer des sacrifices de soutien offerts la vie durant et à la mort du sacrifiant, par les vivants, lors des cérémonies funéraires. "The most potent supporting offering of this sort is another human being-ones' son, one's slave, one's prisoner of war"<sup>671</sup>. Ainsi, le deuxième ordre de sacrifice humain admet-il non seulement les esclaves et les prisonniers de guerre, mais aussi les parents du trépassé.

---

668. "Joseph Campbell, op. cit., p. 449.

669. Loc. cit.

670. Loc. cit.

671. Loc. cit.

Puis vient le sacrifice où l'on offre des bêtes: "next in order is some beast that one has raised oneself and cared for as one's own"<sup>672</sup>. Il s'agit, dans ce troisième cas, non de n'importe quelle bête, mais d'un animal qu'on a élevé soi-même et qu'on considèrerait sien. Le rôle du cochon, dans le drame des joueurs de tours, renvoie à ces trois modes de sacrifice. Comme nous venons de le montrer à propos de la provenance des bêtes, le cochon qui figure dans chacun des épisodes retenus, ne se rencontre pas dans une forêt, il ne vient ni d'un boucher ni d'un quelconque domaine extérieur à l'environnement du héros. Au contraire, il fait partie du monde familial du joueur de tours. Cet animal domestique dont s'occupe le héros, qui lui appartient et qui partage son domaine, répond à un ordre de sacrifice humain où les parents, les esclaves ou les prisonniers de guerre font partie du cercle familial de celui qui aura besoin de les immoler. Ce qui se traduit, dans les contes, par la permanence et l'importance du foyer du héros dans les aventures racontées, comme nous l'avons déjà fait remarquer.

Le rôle du cochon figure donc dans un système de sacrifice à trois niveaux où sont immolés, d'abord, le héros, puis son parent ou un substitut qui lui est proche, et enfin un animal. Aussi, dans la mesure où la complice est le double du joueur de tours, le "meurtre"

---

672. Loc. cit.

de la femme implique-t-il la mort du héros, le sacrifice ultime du personnage. En même temps, "l'immolation" de la femme, effectuée par le joueur de tours lui-même, renvoie au deuxième ordre de sacrifice, le sacrifice, par l'individu, de son enfant, de sa femme ou d'un parent. Et, en troisième lieu, le cochon massacré réellement à la place de la femme, correspond au bouc émissaire dans ce drame, un jeu qui célèbre l'immortalité du joueur de tours. Cette fonction expiatoire du cochon se retrouve dans les cérémonies archaïques des Mélanésiens que cite Campbell. Nous allons nous rapporter, très brièvement, à ces rites qui éclairent certains aspects de notre enquête.

Sur l'île mélanésienne de Malekula subsistent des récits qu'on appelle les mythes des Maki. Selon ces récits, lorsque meurt un malekulain, celui-ci entreprend une pérégrination vers le royaume des morts. Pour ce faire, il doit accomplir deux rites auprès de la gardienne de l'accès caverneux:

The female guardian of the cavernous entrance to the other world draws a labyrinth on the ground across his way and as he approaches erases half. To pass, he must know how to reconstruct the labyrinth<sup>673</sup>

Puis, il doit sacrifier un cochon au lieu de s'immoler soi-même à la gardienne:

---

673. Ibid., p. 445.

And he must offer a pig for the guardian to eat in lieu of himself. But this can be no simple, ordinary pig. It is to be a boar bred up by his own hands and ritually consecrated, time and again<sup>674</sup>

Ces gestes renvoient à nos récits des joueurs de tours. Ils corroborent ce que nous avons déjà constaté, c'est-à-dire que le foyer du joueur de tours est le domaine des morts et que le héros et sa complice sont l'incarnation même de la mort. D'où le sort de tout ce qui s'aventure dans ce territoire ou qui se laisse fasciner par le héros: le roi, la reine, le passant.

Mais revenons à l'image du cochon telle que perçue dans les deux rites qu'accomplit le malekulain défunt. Nous allons, d'abord, nous intéresser au second rite, c'est-à-dire au sacrifice de l'animal avant d'examiner le premier des deux rites, celui de la reconstruction du labyrinthe dans lequel le rôle du cochon n'apparaît pas tout de suite évident. D'après le texte cité ci-dessus, le cochon sacrifié à la figure féminine est le substitut du héros. Il s'agit donc de la mort ultime de ce dernier. Tous les éléments inclus dans le récit, le lieu, l'animal, la "gardienne" et le héros sont les figures de la mort. Ce drame correspond donc à un rite funèbre. De même qu'on assiste aux répercussions des rites de passage dans la vie, le culte de la mort se répercute dans le monde.

---

674. Loc. cit.

Le drame malekulain représente la figure féminine à la fois comme la personnification de la mort et l'accès à la mort. Dans ce rôle, elle sert la mort à laquelle elle fournit des offrandes, et elle vise les vivants, ses victimes, comme les souverains dans les contes ontariois, candidats à la mort. Divinité de la mort, elle se redresse dans les contes ontariois, la vessie autour de son cou, comme une statue funéraire, avec, devant elle, son prêtre, le joueur de tours, et l'adorateur, le roi imbécile. Peu après, d'ailleurs, le monarque, à l'exemple du couple infernal, le joueur de tour et sa femme, va immoler et s'immoler. Puis, la figurante s'écroule par terre, trempée dans le sang du cochon: "La femme culbuta à la renverse, les yeux tout à l'envers, baignée dans son sang"<sup>675</sup>; "le sang gicle dans tous les sens [...] La maman tombe à terre, comme une vraie morte, selon les indications de Ti-Jean"<sup>676</sup>; "La vessie crève, laissant couler un flot de sang; la vieille tombe à la renverse"<sup>677</sup>. La chute de la femme, gardienne de l'accès infernal, laisse ainsi grande ouverte l'entrée du royaume des morts. Ce néant, le roi, la reine et les "passants" n'y échapperont pas. Un déterminisme effrayant accompagne ainsi le rôle de la femme, comme celui du joueur de tours. Mais, le meurtre de la "femme" et le flot

---

675. T. 1, p. 201.

676. T. 2, p. 287.

677. T. 11, p. 103.

du sang du cochon correspondent à la réactualisation de la mort de celle qui incarne la mort. Par cette "régénération" funèbre, la mort, à soi toujours pareille, célèbre sa perpétuité.

Dans ce contexte, on ne peut pas manquer de s'interroger sur le symbole que recouvre la vessie du cochon non seulement parce qu'elle revient constamment dans les récits, mais aussi parce qu'elle est mise en valeur dans tous les épisodes du meurtre de la femme. Or, la vessie, c'est d'abord, la représentation de tout le corps du cochon par une partie de l'animal, puis, c'est l'accent mis, non pas sur le corps de l'animal mais sur la dissection de ce corps. Autrement dit, les contes mettent en relief l'anatomie du cochon. Cette constatation nous renvoie aux propos de W.F.J. Knight lorsqu'il écrit: "Babylonian and Cretan evidence connects the spiral labyrinth with human anatomy and with the underworld, the one being the microcosm of the other"<sup>678</sup>. C'est-à-dire que, d'une part, le labyrinthe est une représentation du corps humain et du monde des morts, et d'autre part, l'anatomie humaine correspond au microcosme du monde ténébreux. Autrement dit, le labyrinthe coïncide avec l'univers des morts en tant que macrocosme de l'anatomie humaine.

---

678. W.F.J. Knight, "Maze symbolism and the Trojan Game", dans Antiquity, vol. VI, No 24, Déc. 1932, p. 450.

La vessie du cochon trahit ainsi la conjonction de trois mondes symboliques dans les contes des joueurs de tours: le labyrinthe, le corps humain et le royaume des morts. Ces trois univers se laissent facilement détecter dans les épisodes où le joueur de tours "tue" sa complice. D'abord, il y a la vessie, image de l'anatomie du cochon, c'est-à-dire, de la complexité labyrinthique d'un système structuré, ensuite le corps de la femme qui lors du "meurtre" de la complice, est également "disséqué" par le couteau du joueur de tours. Enfin, le foyer du héros, dont nous avons déjà relevé le rapprochement avec le territoire des morts, constitue le troisième monde. On assiste ainsi à la superposition de trois univers analogues. La vessie ou le labyrinthe est le micrososme du corps de la femme. Le cochon ne s'est-il pas, dans le rôle du bouc émissaire, substitué à la complice? Puis tous les deux, la vessie et la femme, se trouvent dans la demeure du joueur de tours, assimilée aux ténèbres. D'où l'importance d'un détail que les contes mettent en relief, à savoir le fait de suspendre la vessie au cou de la femme. La vessie ici couvre et protège la poitrine de la complice. On assiste alors à la fonction du labyrinthe en tant qu'accès et obstacle à l'accès aux ténèbres. Cette fonction nous retiendra prochainement dans ce chapitre.

Une équivalence s'établit ainsi entre la vessie du cochon et le premier rite des Maki que nous venons de citer où la gardienne de l'entrée des ténèbres exigeait du défunt de reconstituer le laby-

rinthe qu'elle avait tracé et dont elle efface la moitié. Ce labyrinthe, comme la vessie du cochon, se laisse définir par le principe qu'a dégagé Knight:

The maze form, -which is an elaborated spiral-gives a long and indirect path from the outside of an area to the inside, at a point called the nucleus, generally near the centre<sup>679</sup>

Les deux caractéristiques indiquées de cette spirale sont représentées dans nos contes de joueurs de tours. D'abord, la trajectoire: il s'agit d'un mouvement "indirect" de l'extérieur vers l'intérieur. C'est ce que font tous les rois, de sorte que, comme nous l'avons souligné au début du chapitre, plutôt que le trajet inverse, c'est le roi qui se rend au foyer du paysan, joueur de tours. Quittant le monde des vivants, il se destine au pays des morts par une voie indirecte, une voie détachée de la visée des rites de passage. De même, la reine et le passant meurent par une voie indirecte, une mort absurde. Ensuite, l'accès par le centre du labyrinthe. Dans nos récits, le "centre" de la vessie est situé sur la "poitrine" ou le cœur de la femme<sup>680</sup>. Le cœur est alors le centre des deux univers, du microcosme et du macrocosme, du labyrinthe et du cœur de la femme, les deux étant assimilables au domaine des morts. Ce

---

679. Ibid., p. 446.

680. T. 2, p. 286; T. 6, p. 324; T. 8, p. 12.

phénomène réitère ce que nous avons déjà affirmé plus d'une fois dans ce chapitre, à savoir que la femme est l'incarnation même de la mort. Aussi, l'accès à son "cœur", au centre de son monde, équivaut-il à l'accès aux deux royaumes, micro-cosmique et macrocosmique, de la mort.

Ce centre est donc déterminant pour les pérégrinations du défunt; il explicite le principe du labyrinthe dégagé par Knight:

Its principle seems to be the provision of a difficult but possible access to some important point. Two ideas are involved: the idea of defence and exclusion, and the idea of penetration, on correct terms, of this defence<sup>681</sup>.

Chacune des idées que propose la formulation de Knight s'applique aux contes des joueurs de tours que nous étudions. Mais vu l'optique de notre travail, nous ne pouvons relever parmi les propos cités que les aspects qui sont directement liés au rôle du cochon. Ceux-ci sont au nombre de deux, essentiellement.

Le premier, c'est le labyrinthe perçu à la fois comme l'image de l'exclusion, de l'obstacle à l'accès; et comme mode de pénétration, voie d'accès: obstacle à l'accès puisqu'en couvrant la poitrine de la femme, le labyrinthe bouche le cœur, le passage aux

---

681. Knight, op. cit., p. 446.

ténèbres, et voie d'accès car c'est par la vessie que le couteau du joueur de tours pénètre dans le coeur de la complice. Cette image, on l'a vu, est également celle de la femme. Autrement dit, la vessie du cochon et la femme se rejoignent, mondes interdits et, en même temps, mondes accessibles. Ce qui nous amène au deuxième aspect du principe: la condition de pénétration dans ces univers. Comme dans les mythes des Maki cités plus tôt, l'empêchement à l'accès peut être conjuré par l'adhésion aux pratiques rituelles appropriées, les "correct terms of this defense". A cet égard, le geste du joueur de tours est particulièrement significatif: "le paysan avait saisi un long couteau [...] et le plongeait dans la poitrine de sa femme, de façon à couper le boyau"<sup>682</sup>. "Il attrape son couteau et l'enfonce dans la poitrine de sa mère où se logeait le sac de sang"<sup>683</sup>. Dans tous les récits, le coup qui creve la vessie du cochon est représenté comme un geste rituel destiné à percer le coeur, le "centre", de la femme. Il n'y a pas de distinction entre la condition de la pénétration au "centre" de la femme et celle du dégagement de l'accès au monde de la vessie, du labyrinthe. L'ouverture simultanée des trois univers n'est pas le fait du hasard. Aussi, même dans le geste ultime du joueur de tours, on retrouve la correspondance entre l'image de la femme et celle de la

---

682. T. 1, p. 201.

683. T. 6, p. 324.

vessie du cochon. Le jeu théâtral, en apparence une mise en scène destinée à tromper le roi, répond ainsi aux normes culturelles graves, aux rites d'admission dans le monde des morts. Dépassant largement le simple divertissement et son aspect frivole, la mise en scène entre le joueur de tours et sa complice, thématisée dans les récits, renvoie aux efforts et aux préparatifs qui, jadis, accompagnaient les rites, les "correct terms", liés à la pénétration dans le royaume de la mort.

Les contes ontarois des joueurs de tours découvrent ainsi une dimension et une profondeur que notre démarche, axée sur le symbolisme du cochon, est loin d'avoir entièrement appréhendée. Cependant, on sera étonné de constater la correspondance établie entre les éléments des différents récits ainsi que le rapprochement frappant de ces traits avec les rites anciens. À cet égard, on découvre combien les gestes des personnages, et parfois mêmes les détails les plus minimes de ces contes, sont motivés et chargés de significations. Aussi, à travers le rôle du cochon, non seulement l'ancienneté et l'universalité tant proclamées des contes populaires, mais aussi la fidélité des récits aux pratiques religieuses archaïques se laissent vérifier.

Le rôle des cochons dans ces rites n'est pas limité aux récits mélanésiens. En effet, Joseph Campbell a essayé de tracer les lignes de diffusion de cette culture, à partir de l'époque néoli-

thique, dans le monde entier<sup>684</sup>. Aussi, les mythes des Maki ne sont-ils qu'une version des histoires associées aux cultes religieux des sociétés révolues figurant le sacrifice du cochon dans presque tous les coins de la terre. On peut donc se demander si l'aversion de certains peuples à l'égard du porc ne s'expliquerait pas, en partie, par la vieille liaison de l'animal aux cultes et à l'image de la mort, d'autant plus que cette attitude, le plus souvent, est enracinée dans les sentiments religieux. Aussi les Égyptiens, les Hébreux et les Mahométans considèrent-ils le cochon comme un animal immonde. Quoiqu'il en soit, notre interrogation sur une telle répugnance pour cette bête, n'est pas sans rapport avec l'image du cochon dans nos contes de joueurs de tours.

Si les éléments des mythes des Maki se rapprochent de nos récits et les éclairent, la religion chrétienne fournit aussi un drame qui rappelle l'image archaïque du cochon telle qu'elle transparait dans les contes. Il s'agit cette fois de la rencontre entre le Christ et le démoniaque gerasénien quand les démons, expulsés, quittent le possédé et entrent dans un troupeau de porcs, ces derniers se précipitant et se noyant dans un lac<sup>685</sup>.

684. Campbell, op. cit., p. 439-444.

685. Saint-Jean, "L'Évangile selon St-Luc" dans La Sainte Bible, Traduit en français sous la direction de l'École Biblique de Jérusalem, Paris, Les Éditions du CERF, 1956, p. 1397-1430, chapitre 8: 26-33.

La répulsion des Juifs pour le porc est assez bien connue pour que nous ne nous y arrêtions pas ici. D'ailleurs l'interdiction faite par Yahvé aux enfants d'Israël est sans équivoque:

Vous tiendrez pour impur le porc parce que tout en ayant le sabot fourchu, fendu en deux ongles, il ne rumine pas. Vous ne mangerez pas de leur chair ni ne toucherez à leur cadavre, vous les tiendrez pour impurs<sup>686</sup>

Dans ces cas, la présence d'un troupeau de porcs dans la terre palestinienne correspondrait à la présence de la mort dans le territoire des vivants.

Selon l'Évangile cité, quand Jésus arriva au pays des Geraséniens, un homme possédé de démons vint à sa rencontre. Cette figure terrible et menaçante qui ne portait pas de vêtements et qui brisait toutes les chaînes et les entraves correspond à l'image de la mort. Effectivement, "il n'habitait pas non plus dans une maison, mais dans les tombeaux"<sup>687</sup>. Aussi, le foyer du figurant, c'est le cimetière, domaine terrestre de la mort. "Or", dit

---

686. Moïse, "Le Lévitique" dans La Sainte Bible, Traduit en français sous la direction de l'École Biblique de Jérusalem, Paris, Les Éditions du CERF, 1956, p. 106-136, chapitre 11: 7-8.

687. op. cit., verset 27.

l'Évangile, "il y avait là un troupeau considérable de porcs en train de paître dans la montagne"<sup>688</sup>.

On retrouve ainsi la même configuration qui caractérise les contes des joueurs de tours: le "héros" incarnation de la mort, dans son foyer, territoire des morts, avec des porcs, image de la mort. L'arrivée du Christ, le Roi, confirme la pertinence de ce rapprochement. Aussi, la transfiguration du démoniaque s'accompagne-t-elle nécessairement du sacrifice des porcs car, sous l'ordre de Jésus, les démons entrent dans les bêtes et "le troupeau se précipita dans le lac et s'y noya"<sup>689</sup>. Cette esquisse très rapide d'un événement historique nous permet de redécouvrir le cochon dans le rôle et dans le contexte qui le caractérisaient lors des rites anciens ainsi que dans les contes des joueurs de tours de l'Ontario français.

Cependant, le dénouement du drame biblique s'écarte de celui du rite des Maki et des contes des joueurs de tours. Dans ces deux derniers cas, l'aboutissement des pérégrinations posthumes du personnage, c'est l'immense pays des morts. Par contre, dans le récit biblique du Gerasénien, on assiste à la régénération du

---

688. Ibid., verset 32.

689. Ibid., verset 33.

personnage, c'est-à-dire que l'expérience du démoniaque se rattache au trajet des rites initiatiques. Dans le récit biblique le Christ étant "la Résurrection et la Vie" entraîne par son intervention une transformation radicale du destin du "héros".

La transfiguration du personnage provoque une rupture dramatique entre la Vie et la Mort. Aussi, alors que vêtu et dans son bon sens<sup>690</sup> le "héros" était assis aux pieds de Jésus, un mouvement contraire rapprochait-il les cochons avec les démons expulsés. "Les démons supplièrent Jésus de leur permettre d'entrer dans les porcs. Il le leur permit"<sup>691</sup>. L'affinité entre les cochons et la mort transparaît dans la sollicitation des démons invisibles. D'où le consentement de Jésus. Installés dans le corps des bêtes, comme précédemment dans celui du possédé, les démons et les animaux se précipitent et se noyent dans un lac. Après la liaison spirituelle et corporelle entre les cochons et les démons, il ne manquait au destin des deux images de la mort, qu'une demeure commune, le rapprochement spatial, les profondeurs que fournit ici le lac, l'abîme aquatique. Aussi, le cochon, surpris par le Christ, quitte-t-il précipitamment l'éclat de la Résurrection et la Vie pour réintégrer le culte de la Mort immortelle.

---

690. Ibid., verset 35.

691. Ibid., verset 33.

Nous avons donc pu examiner le symbolisme du cochon dans les deux genres d'expériences initiatiques, le culte de la mort et les rites du renouvellement de la vie. Dans un cas comme dans un autre, le cochon semble décidément lié aux phases et aux valeurs de la mort: aux lieux, aux figurants et aux gestes consacrés à la mort. Dans les contes canadiens français que nous venons d'analyser, le rôle du cochon nous permet d'appréhender les mécanismes d'une pratique rituelle qui correspond à l'antithèse des rites de passage authentiques. On peut remarquer que dans ces récits, la figuration d'autres espèces d'animal est insignifiante. Ce n'est qu'à la fin des contes que les récits représentent, indistinctement, des troupeaux de vaches. Aussi, le fait que nulle autre espèce d'animal ait joué un rôle important dans les contes du joueur de tours atteste l'ancienneté, l'importance et la popularité du cochon dans les rites de la "régénération" de la mort éternelle, phénomène qui semble avoir conditionné l'image de cet animal dans les grandes religions actuelles. Dans le chapitre suivant, nous allons nous intéresser de nouveau, à l'éternité, non pas de la mort, mais de la vie, grâce au rôle des animaux dans les initiations chamaniques où les héros s'efforcent de s'approprier l'immortalité.

## CHAPITRE II

### L'INITIATION CHAMANIQUE

L'initiation ultime trouve, dans le culte chamanique, une expression singulière: on assiste, avec le chaman, à l'accaparement de l'immortalité. C'est ce qu'ont transcrit quelques-uns des récits canadiens-français dans Les Vieux m'ont conté. La genèse de certains contes à partir de pratiques chamaniques nous paraît indéniable. En effet, le lien entre le chamanisme et les éléments des récits populaires, semble parfois si étroit qu'il soulève une interrogation telle que l'exprime Propp dans Les Racines historiques du conte merveilleux:

La question se pose de savoir pourquoi tous les chamânes<sup>692</sup> ont les mêmes hallucinations et pourquoi ces visions sont parfois identiques jusque dans les détails [...] d'une part, avec ce qui, en Amérique, en Afrique, en Polynésie, en Australie, a lieu sous forme de rite, de l'autre, avec le matériel que fournit le conte<sup>693</sup>

Propp souligne ainsi l'identité établie entre les rites d'initiation chamaniques et les expériences narrées dans les contes. De même, dans Les Vieux m'ont conté, les éléments de quelques récits

---

692. "Chamane" est la forme adoptée dans le texte cité alors que "chaman" est celle que nous employons.

693. Propp, op. cit., p. 122.

renvoient, à notre avis, à la fonction chamanique. Aussi, le symbolisme des animaux dans ces récits semble-t-il déterminé par ce phénomène culturel singulier.

Dans les sociétés archaïques, le chamanisme était une forme de religion. Vu le comportement profondément religieux de l'homme primitif, le groupe social était donc très marqué par le rôle du chaman. D'après le témoignage d'Andreas Lommel,

The shaman is the centre, the brain, and the soul of a community. He is, so to speak, the regulator of the group or tribe, and his fonction is to adjust, avert and heal defects, vacillations, disturbances, and diseases of this soul<sup>694</sup>.

Dans Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase, Mircea Eliade met l'accent sur la mystique primitive dans les fonctions sociales et religieuses du chaman: "le chaman est [...] un magicien et un médecin: il est censé guérir [...]. Mais il est, en outre, psychopompe, et il peut aussi être prêtre, mystique et poète"<sup>695</sup>. On assiste ainsi à l'importance et au rôle singulier du magicien dans les sociétés révolues.

694. Andreas Lommel, Shamanism: The Beginnings of Art, Toronto, McGraw-Hill Book Company, 1967, p. 73.

695. Mircea Eliade, Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase, Paris, Payot, 1978, p. 21.

Dans Initiation, rites, sociétés secrètes, Éliade définit le chaman en ces termes:

Le chaman ou le medecine-man peut être défini un "spécialiste du sacré": un individu qui participe au sacré plus complètement, ou plus correctement, que le reste des mortels<sup>696</sup>

Ce mode extraordinaire de vivre le sacré provient d'une expérience mystique particulière, celle de l'extase, qui accompagne l'initiation chamanique. Par extase, on entend "l'envol de l'âme dans le Ciel, ou son yagabondage à travers la terre, ou enfin sa descente aux régions souterraines, parmi les morts"<sup>697</sup>. La séparation de l'âme du corps pendant l'extase équivaut à la mort. Mais il s'agit d'une mort provisoire. "Le chaman est donc l'homme qui est capable de 'mourir' et de 'ressusciter' un nombre considérable de fois"<sup>698</sup>.

Grâce à cette "capacité de quitter impunément son corps, le chaman peut à volonté se comporter comme un esprit"<sup>699</sup>; il se fait invisible, il vole en l'air, monte au Ciel ou descend aux enfers, aperçoit et peut capturer les âmes, traverse indemne le feu et le brasier, etc. Bref, "le chaman s'est assimilé le mode d'être des

696. Éliade, op. cit., p. 211.

697. loc. cit.

698. Ibid., p. 212.

699. Ibid., p. 211.

esprits [...] il participe à la condition des êtres désincarnés"<sup>700</sup>. Aussi, l'aventure chamanique met-elle en évidence la volonté de l'homme profane de s'approprier, dans sa situation de déchu, les vertus et les conditions de l'existence surhumaine révolue. Autrement dit, et pour emprunter les propos de Mythes, rêves et mystères, "l'extase réactualise [...] l'état initial de l'humanité tout entière [...] C'est une régression dans le temps mythique du Paradis perdu"<sup>701</sup>. Par la maîtrise des techniques de la mort et de la résurrection mystiques, et en recouvrant, pendant l'extase la situation paradisiaque, la vocation chamanique semble appelée à reconquérir l'immortalité corporelle.

En effet, par rapport aux autres rites de passage, l'initiation chamanique paraît fournir la voie la plus profonde et la plus dramatique de vivre le sacré. D'ailleurs, à la différence de la plupart des cultes archaïques, le chamanisme a survécu jusqu'à nos jours et se pratique toujours dans divers pays du monde. Mais, malgré l'intérêt qu'il représente pour nous, ce domaine curieux n'est pas notre terrain d'enquête. Il n'importe pour nous que pour son rôle dans la naissance de certains contes. Aussi, allons-nous indiquer, d'une manière schématique, l'origine chamanique de ces

---

700. Ibid., p. 213.

701. op. cit., p. 86.

récits, ce qui a pour conséquence d'asseoir le rôle des figurants, en l'occurrence celui des animaux, dans un contexte culturel, précis et intelligible qui le justifie et l'explique.

Il n'est donc pas question, pour notre projet d'élaborer ni le programme ni l'exposé des faits chamaniques. Nous allons plutôt partir des contes, en montrant en quoi les éléments marquants de ces récits se rattachent aux expériences chamaniques. À cet égard, on peut signaler le morcellement du corps du héros dans La Belle perdrix verte<sup>702</sup>.

Un diable empoigne Ti-Jean [...] et le lance au receveur; un autre, au passage, le frappe à la tête avec son bâton. La cervelle est déjà hors du crâne [...] À coups de bâton, on fend et refend les morceaux [...] et les diables se lançaient des poignées de chair à pâte<sup>703</sup>

Le héros endure cette épreuve trois nuits de suite<sup>704</sup>. De même dans Ti-Jean délivre une princesse<sup>705</sup> une petite poulette avertit le héros: "ce soir, demain soir et le troisième soir. Les diables

702. T. 1, p. 105-136.

703. Ibid., p. 109.

704. Ibid., p. 109, 110, 102.

705. T. 13, p. 197-219.

vont te rendre visite. Ils vont te martyriser"<sup>706</sup>. Effectivement, les diables, "Au moyen d'un sabre [...] lui tranchent une main, puis l'autre main. Ils lui coupent une jambe, puis une autre jambe..."<sup>707</sup>. D'une nuit à l'autre, le démembrement du héros se poursuit, d'une manière toujours plus atroce. Le héros de Ti-Jean et le Corps-Sans-Âme<sup>708</sup> subit aussi des épreuves semblables.

Or, nous apprenons dans Initiations, rités, sociétés secrètes que

les moments importants d'une initiation chamanique comportent: 1° la torture et le morcellement du corps; 2° le raclage des chairs jusqu'à la réduction du corps au squelette; 3° le remplacement des viscères et le renouvellement du sang<sup>709</sup>.

Selon la vue que rapporte Campbell dans Primitive Mythology, "the really good shamans are cut up three times in their life"<sup>710</sup>. Dans Forgerons et alchimistes, Éliade précise que "le futur chaman assiste en rêve à sa propre mise en pièces, à sa décapitation et à

706. Ibid., p. 200.

707. loc. cit.

708. T. 14, p. 31-46.

709. Éliade, op. cit., p. 213.

710. Campbell, op. cit., p. 267.

sa mort"<sup>711</sup>. C'est ce qu'avait déjà noté, à sa manière, Vladimir Propp dans Les Racines historiques du conte merveilleux lorsqu'il écrit: "la sensation de mise en pièces et de changement des organes est une condition préalable indispensable pour devenir chamane"<sup>712</sup>. Le morcellement est donc une expérience caractéristique très importante dans les initiations chamaniques. Or, "le motif de la mise en morceaux et de la renaissance est très populaire aussi dans le conte"<sup>713</sup>, cette dernière manifestation étant une version orale, dégradée, des tortures et du démembrement qui accompagnent les initiations chamaniques. Ainsi, dans les contes comme dans les rites, cette "mise en morceaux a pour but de recréer un homme à neuf"<sup>714</sup>.

L'origine chamanique des contes ressort également des récits qui représentent le drame des deux existences créées par la séparation de l'âme du corps. Déjà, le titre de quelques récits, Le Corps-sans-âme<sup>715</sup>, Le Corps-sans-âme<sup>716</sup>, Ti-Jean et le Corps-sans-

---

711. M. Eliade, Forgerons et alchimistes, Paris, Coll. Idées et Recherches, Flammarion, Editeur, 1977, p. 127.

712. Propp. op. cit., p. 121.

713. Ibid., p. 122.

714. Ibid., p. 124.

715. T. 3, p. 143-157.

716. T. 4, p. 123-131.

âme<sup>717</sup>, est explicite dans l'annonce d'une aventure mettant en relief les fortunes du corps et de l'âme, détachés l'un de l'autre. Dans Les Sept montagnes d'or<sup>718</sup>, le Corps-sans-âme bien qu'important dans l'histoire, n'est pas exhibé dans le titre. Dans tous les cas, les récits fournissent une vision intime non seulement du comportement du corps et de la situation de l'âme, mais aussi des mécanismes qui assurent le lien et la vie des deux composants.

Comme l'avoue l'un des personnages à une princesse qu'il retient captive: "je suis un Corps-sans-âme [...] mon âme est cachée au fond de la mer, dans un oeuf de pigeon enfermé dans un gros coffre-fort"<sup>719</sup>. Aussi, pour parvenir à le tuer, faudrait-il trouver un homme assez fort pour "briser le coffre, s'emparer de l'oeuf et venir me le lancer par la tête. Si l'on me frappe avec l'oeuf, je meurs sur-le-champ"<sup>720</sup>. Dans tous les récits, le Corps-sans-âme vante son invulnérabilité du fait d'avoir déposé son âme dans un lieu extérieur hors d'atteinte du danger ou de la mort. On reconnaîtra dans cette mesure une tentative de s'approprier l'immortalité corporelle.

---

717. T. 14, p. 31-46.

718. T. 5, p. 183-205.

719. T. 4, p. 126.

720. loc. cit.

Or, selon Mircea Eliade dans Initiation, rites, sociétés secrètes, "la caractéristique fondamentale du chamanisme est l'extase, interprétée comme l'abandon du corps par l'âme"<sup>721</sup>. Et, à propos de ce pouvoir qu'a l'âme de quitter momentanément le corps, Frazer, dans le quatrième tome de son oeuvre Le Rameau d'or, écrit:

Il n'est pas nécessaire que la vie, ainsi conçue, soit dans l'homme; elle peut être absente de son corps, et cependant, continuer à l'animer, en vertu d'une sorte de sympathie ou d'action, à distance<sup>722</sup>.

Aussi, les avantages et les risques que représente, pour l'âme, la possibilité de se détacher du corps ne vont-ils pas sans l'idée de sécurité. Alors, le chaman dépose son âme "en sécurité, en quelque endroit commode, avec l'intention de la replacer dans son corps"<sup>723</sup>. Dans ce cas, "l'homme lui-même est immortel; rien ne peut tuer son corps, puisque sa vie en est absente"<sup>724</sup>. Frazer précise que le pouvoir de sortir l'âme du corps est le "privilège spécial" des sorciers, ce dernier mot étant, pour lui, interchangeable avec "chamanes"<sup>725</sup>. Et, quant au rattachement des faits racontés dans les récits populaires aux pratiques chamahiques, Frazer affirme:

---

721. Eliade, op. cit., p. 222.

722. Frazer, op. cit., p. 251.

723. loc. cit.

724. loc. cit.

725. Ibid., p. 307.

le présumé pouvoir de délivrer l'âme du corps pour un temps plus ou moins long se trouve amplement corroboré par la comparaison des contes populaires en question avec les croyances et les pratiques actuelles des sauvages<sup>726</sup>

La séparation de l'âme du corps est ainsi l'un des éléments qui attestent la correspondance entre les contes populaires que regroupe ce chapitre et les pratiques chamaniques.

Relever et justifier tous les éléments qui, dans les contes, constituent le reflet des sources chamaniques serait une démarche trop longue, qui risquerait de nous éloigner de notre projet. D'ailleurs, les exemples que nous venons de proposer le morcellement du corps, la séparation de l'âme et du corps et la mise en sécurité de l'âme, sont un témoignage convaincant du rapprochement entre les deux manifestations culturelles. De plus, en liaison avec l'étude du symbolisme animal, nous comptons signaler, au fur et à mesure qu'ils se présentent et chaque fois que cela est nécessaire, d'autres éléments qui attestent la correspondance entre le chamanisme et les contes que nous analysons. A cet égard, l'un des grands traits du chamanisme comme des contes populaires correspondants, c'est le lien particulier qui y existe entre les animaux et les figurants anthropomorphes et qu'il importe pour notre projet de privilégier.

---

726. Ibid., p. 251.

a) Le lièvre

Dans La Belle perdrix verte<sup>727</sup>, les animaux jouent, dans la vocation du héros, des rôles variés et significatifs. A part la belle perdrix verte dont les fonctions cruciales nous retiendront un peu plus loin, il y a aussi les quatre souris grises qui tirent le carrosse de cristal monté par la perdrix "déformosée"<sup>728</sup>, les oiseaux secourables, "de toutes couleurs, de toutes grosseurs" qui noircissent "le firmament"<sup>729</sup> et le gros aigle mangeur et émissaire de "la belle perdrix verte"<sup>730</sup>. Mais de toutes ces bêtes la première qu'ait rencontrée le héros, c'est le lièvre. Celui-ci, par son comportement et par son rôle, découvre une fonction symbolique particulière et à laquelle nous allons consacrer quelques réflexions.

Au début du conte, le problème du choix de profession représente une société de chasseurs. La liberté et l'individualisme caractéristiques de la vie aventureuse de la chasse par opposition à la sédentarité de la collectivité agricole, conduisent trois frères qui optent, chacun pour un métier à son goût. Bien que les deux frères aînés, le cordonnier et le ferblantier, ne soient pas des chasseurs,

---

727. T. 1, p. 105-136.

728. Ibid., p. 114.

729. Ibid., p. 116.

730. Ibid., p. 117-119.

leur domaine -celui de l'art mécanique et de l'artisanat- est, dans le monde archaïque, lié au métier de chasseur. Or, la chasse, dans nombre de ces sociétés, était une opération magique, comportant un rite d'initiation. Aussi, lorsque le cadet de la famille choisit le métier de chasseur, il s'annonce comme "l'élus" "condamné" aux mystères des bois. Dès lors, la solitude du héros ne tarde pas à se faire sentir, même au sein de la famille.

C'est ce contexte qui prépare la rencontre entre le jeune homme et le lièvre dans la forêt. La bête se présente deux fois au personnage. La première fois, "à l'orée de la forêt, il aperçoit un petit lièvre; il le poursuit avec acharnement"<sup>731</sup>. Lorsque l'animal s'immobilise, l'apprenti chasseur tire "mais le gibier est déjà reparti dans une autre direction"<sup>732</sup>. Alors, "tout à coup, le chasseur aperçoit une belle perdrix verte, il la met en joue... 'Aie, Ti-Jean, chie-t-elle, ne tire pas sur moi!'"<sup>733</sup>. L'apparition du lièvre a donc pour rôle de conduire Ti-Jean à la belle perdrix verte. Le lendemain, les événements se déroulent à peu près de la même manière. Ti-Jean retrouve le même gibier que la veille; il le poursuit, "le met plusieurs fois en joue; le lièvre se moquait des

---

731. Ibid., p. 106.

732. loc. cit.

733. loc. cit.

coups de fusil. Il se laissait rejoindre, puis bondissait, réapparaissait"<sup>734</sup>.

Les détails donnés à propos du comportement de la bête apportent des précisions sur l'image du lièvre. D'abord, cet animal invulnérable aux coups de fusil et qui s'en moque n'est pas un gibier ordinaire. Figurant surnaturel, il représente la futilité des efforts et des moyens humains dans l'exercice du métier de chasseur. Autrement dit, le lièvre incarne l'appel à l'initiation aux mystères. Le comportement de Ti-Jean correspond à une réponse à cet appel car, acharné à suivre le lièvre, "Ti-Jean s'éloignait toujours de son sentier"<sup>735</sup>. Or, cette nouvelle voie n'est pas, en dépit des apparences, celle du hasard. Car, autre aspect de l'image du lièvre, la bête entretient aussi des rapports avec un autre personnage, la belle perdrix verte. Le lièvre a donc pour rôle d'orienter Ti-Jean pour la deuxième fois, vers la belle perdrix verte. Effectivement, la poursuite du lièvre conduit-elle Ti-Jean au rendez-vous avec la perdrix: "Tout à coup, il se trouva, encore une fois, en présence de la perdrix verte"<sup>736</sup>.

---

734. Ibid., p. 107.

735. loc. cit.

736. loc. cit.

L'expérience de Ti-Jean dans ces deux épisodes coïncide avec les observations d'Éliade dans Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase où il écrit:

la vocation du futur chaman peut être déclenché -dans les rêves, dans l'extase ou pendant la maladie- par la rencontre fortuite d'un être semi-divin, d'une âme d'ancêtre, d'un animal<sup>737</sup>.

La liaison entre Ti-Jean et le lièvre correspond à la "rencontre fortuite" telle quelle est décrite par Éliade. Comme nous l'avons indiqué, Ti-Jean est au début de "la vocation du futur chaman". L'importance des rêves et de l'extase dans cette expérience, comme l'indique le texte d'Éliade, n'a pas été négligée dans le conte. Mais nous n'avons pas l'intention d'appuyer sur cette dimension du phénomène chamanique dans notre étude. Signalons seulement la modification fréquente du régime sensoriel du héros par "ses débuts difficiles"<sup>738</sup>, les persécutions soutenues des membres de la famille<sup>739</sup>, la solitude et le découragement<sup>740</sup>, la frayeur et les tortures vécues la nuit aux mains des sept diables dans le château

737. Mircea Éliade, op. cit., p. 80.

738. T. 1, p. 106.

739. Ibid., p. 105-113.

740. Ibid., p. 106-107.

solitaire<sup>741</sup>, l'effet d'un narcotique<sup>742</sup>. Quant à ce dernier élément, par exemple, signalons que c'est la mère du héros qui administre le breuvage narcotique à Ti-Jean sans que ce dernier s'en soit aperçu. "La mère avait versé une dose de chloroforme ou quelque chose de semblable dans la tasse de thé de Ti-Jean pour le forcer à dormir"<sup>743</sup>. Le récit nous fait assister à l'effet de la drogue sur le héros lorsque le lendemain matin, "Ti-Jean essaie de se lever rapidement comme d'habitude; mais il se sent la tête lourde, les yeux appesantis"<sup>744</sup>.

Aussi, la rencontre du héros avec le lièvre correspond-elle, incontestablement, au procédé de formation de l'initié à sa vocation chamanique. Plus précisément, "cette rencontre inaugure une familiarité entre le futur chaman et l'esprit qui a décidé de sa carrière"<sup>745</sup>. Autrement dit, le lièvre, intermédiaire entre le héros et la belle perdrix, a pour fonction d'inaugurer un rapprochement entre les deux êtres. D'où l'intervention de la bête tôt dans l'histoire et sa disparition du récit dès que sa fonction est

---

741. Ibid., p. 108-112.

742. Ibid., p. 113-114.

743. Ibid.; p. 113.

744. loc. cit.

745. Eliade, op. cit., p. 80.

accomplie. Son rôle a donc pour conséquence de mettre en relief la liaison prévue entre le héros et la belle perdrix verte.

b) La belle perdrix verte

Lors du premier entretien de Ti-Jean avec la perdrix l'image du bel oiseau telle que perçue à travers le discours tenu par l'animal se met sous le signe de l'ambivalence due à l'incompatibilité entre sa nature surhumaine et le manque, voire la souffrance, qui la contraint à rechercher le jeune chasseur. Cette ambivalence qui marque la nature et le comportement de la belle perdrix est déterminante pour les aventures et le destin du héros et se trouve, en même temps, à l'origine des métamorphoses de l'oiseau mystérieux.

En effet, dès les premiers mots, la perdrix exprime son attachement à la carrière du héros. Elle l'avertit ainsi: "tes parents vont faire tout leur possible pour te détourner de ton métier"<sup>746</sup>. Elle l'encourage: "si tu continues à exercer ton métier de chasseur, tu vivras beaucoup plus à l'aise que tes frères"<sup>747</sup>. Effectivement, les parents de Ti-Jean vont s'acharner à détourner le jeune homme de sa carrière. Par cette aptitude prophétique et par sa préoccupation

---

746. T. 1, p. 106.

747. loc. cit.

pour la vocation du héros, la belle perdrix se définit comme cet "esprit" lié à la carrière du futur chaman et dont le lièvre assurait la rencontre avec le héros. La belle perdrix est donc un oiseau surnaturel, "familier" de la chasse et des pratiques chamaniques, et dont Ti-Jean est "l' élu".

Or, ce personnage semi-divin, par l'image qu'il représente de lui-même, semble éloigné de son statut surhumain. Son "autobiographie" n'est que l'histoire d'un malheur et des manques qui caractérisent sa vie. Aussi, la perdrix se manifeste-t-elle au héros comme une nécessiteuse. D'abord, dans sa nature d'oiseau, elle est victime d'une fée: "j'étais la plus belle princesse au monde, mais j'ai été métamorphosée par une fée"<sup>748</sup>. Ce problème en appelle un autre: la quête d'un libérateur. D'où le rôle d'un chaman, du "medecine-man", guérisseur traditionnel. Alors, pour son salut, elle fortifie Ti-Jean contre l'abandon du métier qu'il a choisi et contre la prise de position de la famille du héros: "si tu suis leurs conseils, jamais tu ne pourras me délivrer"<sup>749</sup>. Or, elle souhaite aussi devenir l'épouse du héros: "Si tu veux, Ti-Jean, je t'appartiendrai un jour [...] je suis très riche"<sup>750</sup>. Par sa nature

---

748. loc. cit.

749. loc. cit.

750. loc. cit.

d'oiseau, d'ancienne princesse, d'être surnaturel, et par sa mission en tant que garante de la formation spirituelle de Ti-Jean ainsi que par ses objectifs d'être libérée et épousée par son protégé, par tous ces attributs, l'oiseau expose l'ambivalence qui caractérise la figuration de la belle perdrix verte.

Or, les trois expériences que nous venons de dégager, soit la métamorphose, la restauration et le mariage, qui résument toute l'existence de l'oiseau, deviennent désormais les projets moteurs présidant à l'existence et au destin de Ti-Jean. Autrement dit, la belle perdrix verte est, pour le héros le miroir de l'existence à bâtir. En effet, Ti-Jean va vivre ces trois réalités d'une façon très dramatique. Vu la correspondance établie entre le héros et l'oiseau, le drame de l'un implique nécessairement l'expérience à faire de l'autre. Nous allons donc schématiser, selon ces trois expériences, les aventures de Ti-Jean.

D'abord, le premier élément; la métamorphose du héros. Lorsque la perdrix se révèle, la deuxième fois, au jeune homme, elle lui prescrit tout de suite le programme à suivre: "ce soir, il faut que tu viennes coucher dans le château hanté que tu vois là-bas"<sup>751</sup>. Elle lui apprend ce que lui feront subir sept diables: torture et

---

751. Ibid., p. 107.

mise en morceaux. "Demain matin, tu seras en charpie"<sup>752</sup>. Mais, elle lui fait deux promesses. D'abord, "j'irai te trouver avant le lever du soleil, et je te remettraï dans ton état actuel; tu ne sentiras plus de mal"<sup>753</sup>. Ensuite, "et surtout tu commenceras dès demain matin à te rendre compte que je suis belle princesse"<sup>754</sup>. Autrement dit, on assiste à la métamorphose du héros, une expérience qui, dans un premier temps, équivaut à la mort. Aussi, à la métamorphose de la princesse sous forme d'un animal répond celle de Ti-Jean, transformé en "charpie" puis ressuscité.

La mort de Ti-Jean est suivie du deuxième élément de l'initiation: la résurrection du héros et celle de la belle perdrix. "Au premier coup des quatre heures, les diables disparurent instantanément"<sup>755</sup>. Alors apparaît la belle perdrix. "Elle ramassa soigneusement le sang, les morceaux de chair humaine; elle souffla sur cette masse informe"<sup>756</sup>. C'est-à-dire qu'elle restaure la vie de Ti-Jean. Or, "elle avait maintenant une tête de princesse toute

---

752. loc. cit.

753. loc. cit.

754. loc. cit.

755. Ibid., p. 109.

756. loc. cit.

"blonde"<sup>757</sup>. Le lendemain, "il ne lui restait de perdrix que les cuisses et les pattes; le reste était d'une princesse ravissante"<sup>758</sup>. Et, après la dernière nuit d'opération, la princesse n'avait plus aucun trait de la perdrix. Elle remercie Ti-Jean de l'avoir "libérée du pouvoir de ma tante-fée"<sup>759</sup>. Aussi la libération de la belle perdrix verte et la résurrection du héros ont-elles lieu simultanément, dans le temps et dans l'espace.

Quant au troisième élément, celui du mariage, Ti-Jean ne demeure pas passif mais, comme la belle perdrix, il sollicite et quête cette union. Trahi par ses parents, il rate le rendez-vous crucial avec la princesse; "seul un dernier nuage jaunâtre à l'horizon lui indiqua que la belle Perdrix Verte s'était envolée pour toujours"<sup>760</sup>. Alors, "Ti-Jean eut beau crier, pleurer, supplier, la princesse continua sa route au-dessus des nuages de poussière"<sup>761</sup>. D'où, l'engagement du héros à marcher "aussi longtemps qu'il me restera un bout de jambes long comme le doigt. Il me

---

757. loc. cit.

758. Ibid., p. 109.

759. Ibid., p. 112.

760. Ibid., p. 114.

761. loc. cit.

faut à tout prix rejoindre la Belle Perdrix Verte<sup>762</sup>. Aussi, pour le mariage, l'initiative et les efforts du héros répondent à ceux de la perdrix verte qui, dès la première rencontre avec Ti-Jean, avait annoncé l'intention d'épouser le héros: "Si tu veux, Ti-Jean, je t'appartiendrai, un jour"<sup>763</sup>.

Le rôle de la belle perdrix dans ce conte peut s'assimiler à celui de l'épouse céleste dans le chamanisme sibérien. "l'esprit protecteur [...] conçu aussi sous la forme d'une épouse [...] céleste, joue dans le chamanisme sibérien, un rôle important mais non décisif"<sup>764</sup>. A cet égard, le témoignage d'un chaman golde éclaire cette relation entre l'élu et son esprit protecteur femelle, son "ayami": "un jour, je dormais sur mon lit de souffrances lorsqu'un esprit s'approcha de moi. C'était une femme fort belle"<sup>765</sup>. On remarquera ici l'importance de la "maladie initiatique" qui modifie le cadre sensoriel et favorise les visions et les trances, et le rapprochement entre cette expérience et les "souffrances" de Ti-Jean signalées plus tôt. Voici, en partie, ce que dit au chaman golde, son esprit protecteur:

---

762. loc. cit.

763. loc. cit.

764. Eliade, op. cit., p. 80

765. Ibid., p. 73.

Je suis l'ayami de tes ancêtres, les chamans. Je leur ai appris à chamaniser; maintenant je te l'apprendrai à toi. Les vieux chamans sont morts [...] il n'y a plus personne pour guérir les malades. Tu deviendras chaman [...] Je t'aime. Tu seras mon mari, car je n'en ai pas maintenant, et je serai ta femme<sup>766</sup>.

Et le chaman golde ajoute: "Elle se présente parfois sous l'aspect d'une vieille femme ou d'un loup"<sup>767</sup>. Cette métamorphose de l'esprit protecteur en animal rappelle la belle perdrix verte.

Un autre rapprochement étroit se découvre entre le témoignage du chaman golde et les expériences de Ti-Jean. D'ailleurs, le héros n'a pu accéder au château de son épouse qu'au moyen d'un long vol aérien symbolique, sur un aigle, esprit auxiliaire. La belle perdrix verte est donc l'esprit protecteur des ancêtres chamans et de la tradition chamanique. Elle intervient pour accélérer l'initiation de l'élu. Dans une existence ~~est~~ une relation consacrées au chamanisme, elle incarne et fait incarner au futur chaman et époux, les manifestations qui traduisent l'essence de la vocation: la métamorphose, la réintégration de la vie ou de la santé et le mariage avec l'époux ou l'épouse céleste.

---

766. loc. cit.

767. Ibid., p. 74.

L'oiseau merveilleux se trouve donc attelé au destin d'un humain qui n'était même pas encore initié au chamanisme. Aussi, l'aspect d'une perdrix qui parle, qui connaît les secrets et fait des offres alléchantes par la fascination qu'elle exerce sur le jeune homme l'amène à se soumettre aux épreuves; de même, la transformation progressive de l'oiseau en belle princesse crée, chez le héros, un désir qui l'empêche de vouloir-s'épargner les rigueurs des initiations. Autrement dit, la belle perdrix se sert de ses pouvoirs chamaniques pour se métamorphoser et, par sa participation aux épreuves du héros, pour faciliter la transformation du régime existentiel de celui-ci. Le mariage n'a lieu que lorsque, chez le héros, l'oeuvre de la transcendance des conditions humaines a été achevée.

Aussi, dès le lendemain des séances de la mise en morceaux du corps du jeune homme, assiste-t-on à une forme de trahison du héros, ce qui entraîne la disparition de la princesse "délivrée" et le rebondissement de l'action qui accompagne le nouveau départ du héros, obligé de s'engager dans la quête de la princesse disparue. De nouvelles épreuves culminent dans le vol magique vers la princesse avec laquelle il finit par se marier. Dans la mesure où Ti-Jean a dû, dans cette phase de son initiation, affronter toutes les épreuves, en apparence, sans le concours de la perdrix, on comprend que le rôle de

L'épouse céleste est "important mais non décisif"<sup>768</sup> pour la formation du chaman.

Abandonné à ses propres moyens, le héros parvient à gagner par son vol magique le château céleste. De son côté, la figure "déguisée autrefois sous la forme de la Perdrix Verte"<sup>769</sup> a repris ses traits célestes. Aussi, la réciprocité qui caractérisait la nature et le comportement des deux figurants se concrétise-t-elle dans le mariage de l'époux et l'épouse célestes.

c) L'aigle, le lion, le tigre, la colombe, l'œuf

Le Corps-sans-âme<sup>770</sup> est un autre récit né des pratiques chamaniques. Mais, dans cette histoire, il n'y a pas de morcellement du corps, ni du héros, ni du Corps-sans-âme. C'est que Le Corps-sans-âme décrit le drame qui met fin à la carrière et à la vie d'un chaman qui exerçait déjà son métier, c'est-à-dire un chaman capable de vivre et de vagabonder dans l'âme détachée de son corps. Il ne s'agit donc pas d'initier le profane, expérience où s'effectue le morcellement du corps, comme c'était le cas dans La Belle perdrix

768. Ibid., p. 80.

769. T. 1, p. 112.

770. T. 3, p. 143-157.

verte. Aussi Le Corps-sans-âme est-il dominé par le thème de la séparation de l'âme du corps et non par celui de la réunion de l'initié à son esprit protecteur.

Cependant, ce récit comporte aussi un autre élément caractéristique du chamanisme; il s'agit du poteau<sup>771</sup> planté dans la Mer Rouge dont l'escalade ou la descente assure au sorcier la communication entre son château sous-marin et le monde extérieur. Pour les fonctions rituelles du poteau - 'Arbre Cosmique', 'Pilier Cosmique', 'Centre du Monde' - dans les pratiques chamaniques, on peut se référer à Initiation, rites, sociétés secrètes<sup>772</sup>. Il suffit de constater ici que le rôle de cet objet confirme l'origine chamanique du récit que nous abordons.

Un autre caractéristique du chamanisme, et celui-ci retiendra notre attention, c'est le lien qui existe entre le sorcier et les animaux. Dans le récit ontariois, on voit que le Corps-sans-âme se métamorphose en aigle, en lion, en tigre, en colombe et, enfin, en oeuf<sup>773</sup>. Dans Mythes, rêves et mystères, Eliade parle des "rapports d'amitié et de familiarité qui s'établissent entre les animaux et le

---

771. Ibid., p. 147.

772. Eliade, op. cit., p. 164-171.

773. T. 3, p. 148-149.

chaman<sup>774</sup>. En effet, l'existence du "medecine-man" dépend entièrement de la vie de ces animaux, phénomène qu'ont traduit, fidèlement, les contes ontariens et que fera apparaître l'expérience des chamans rapportée dans ce chapitre. Par conséquent, du moment que le chaman révèle ce secret à la fille qu'il tient captive, sa mort devient inévitable et s'amène d'un pas rapide car la prisonnière va agir pour se libérer.

D'ailleurs, le Corps-sans-âme ne se rattache pas à une seule bête, mais répartit son existence dans une chaîne de quatre animaux et un oeuf. Nous avons rencontré le lièvre et l'aigle, deux émissaires de la perdrix verte, mais un autre auxiliaire de la princesse, un géant à trois têtes, est présenté comme le roi des oiseaux. Dans le récit ontarien, ces oiseaux arrivent, "de toutes couleurs, de toutes grosseurs [...] par milliers de milliers"<sup>775</sup>. Le sorcier dans Ti-Jean et le Corps-sans-âme<sup>776</sup> dit à sa captive: "Ma vie dépend d'un lion [...] dans le corps du lion se trouve un pigeon [...]. Le pigeon [...] abrite un oeuf"<sup>777</sup>. Dans Le Corps-

---

774. Elliade, op. cit., p. 82.

775. T. 1, p. 116.

776. T. 14, p. 31-46.

777. Ibid., p. 36.

sans-âme<sup>778</sup> et Les Sept montagnes d'or<sup>779</sup> figurent dix espèces d'animaux différents. Ces contes reflètent ainsi l'importance des animaux dans la carrière des chamans.

L'intimité et la familiarité entre le sorcier et les animaux sont liées, sans doute, aux idées religieuses des chamans comme nous l'expliquons ci-après. Aussi, pour comprendre le symbolisme des animaux, est-il nécessaire d'appréhender la vision qui nourrit la relation privilégiée entre le "médecine-man" et l'animal. Pour ce faire, Mircea Eliade dans Mythes, rêves et mystères fournit des aperçus pénétrants qui méritent d'être relevés. D'abord, lors de son initiation, le chaman est "censé rencontrer un animal qui lui révèle certains secrets du métier, qui lui enseigne le langage des animaux ou qui devient son esprit auxiliaire"<sup>780</sup>. D'où, un rapport où le sorcier devient l'ami et le maître de l'animal. Et, Eliade remarque que l'obtention de "l'amitié des animaux et, spontanément, leur maîtrise, n'impliquent pas, dans [...] la mentalité archaïque, une régression dans une condition biologique inférieure"<sup>781</sup>. A cela tiennent deux raisons.

---

778. T. 4, p. 123-131.

779. T. 5, p. 182-131.

780. Eliade, op. cit., p. 82.

781. loc. cit.

"D'une part, les animaux sont chargés d'un symbolisme et d'une mythologie très importants pour la vie religieuse"<sup>782</sup>. D'où la valeur enrichissante, du point de vue spirituel, d'un rapprochement de l'initié avec les bêtes. D'autre part, les animaux "connaissent les secrets de la vie et de la Nature, ils connaissent même le secret de la longévité et de l'immortalité"<sup>783</sup>. Par conséquent, "réintégrant la condition des animaux, le chaman participe à leurs secrets et jouit de leur vie plénière"<sup>784</sup>.

De plus, cette amitié avec les animaux rejoint le rêve et la tentative de l'homme archaïque de réintégrer la condition paradisiaque. Car, "in illo tempore, avant la chute, cette amitié était constitutive de la condition humaine primordiale"<sup>785</sup>. Aussi, le chaman récupère-t-il "en partie la situation paradisiaque [...] grâce au recouvrement de la spontanéité animale (imitation de leur comportement)"<sup>786</sup>. Enfin, le chaman ne peut ni quitter son corps ni entreprendre de vols mystiques qu'après avoir, par ses commerces avec les animaux, acquis "une béatitude et une spontanéité inacces-

---

782. loc. cit.

783. Ibid., p. 83.

784. loc. cit.

785. loc. cit.

786. loc. cit.

sibles dans sa situation profane quotidienne"<sup>787</sup>. Ces croyances expriment les significations que le chaman attache à son intimité avec les animaux. En effet, toute l'existence du "medecine-man" est profondément marquée par le rôle des animaux: initiateurs auxiliaires, modèles pour l'acquisition de certaines vertus et de connaissances surnaturelles.

Aussi, dans les contes ontariens, le Corps-sans-âme a-t-il pu dire: "ma vie tient à un pigeon que je garde dans une grande pièce"<sup>788</sup>, ou "ma vie dépend d'un lion"<sup>789</sup>. Ces contes nous font assister à l'expérience où, même au niveau physique, le sorcier tend à se confondre avec l'un ou l'autre de ses animaux familiers. "Le gros aigle aperçu plus tôt. Le voilà! C'est Corps-sans-âme, il est très fatigué de son voyage"<sup>790</sup>. Dans ce récit, le sorcier se métamorphose également en lion, en tigre et en colombe, l'oeuf étant le dernier degré de ces transformations. Les cinq figurants constituent, en quelque sorte, les couches d'une existence unique où l'oeuf représente le dernier repaire de l'âme du sorcier. Ainsi, pour tuer le Corps-sans-âme, faudrait-il, au préalable, avoir

---

787. loc. cit.

788. T. 5, p. 191.

789. T. 14, p. 36.

790. T. 3, p. 147.

détruit l'aigle, le lion, le tigre et la colombe, les formes sous lesquelles ressort successivement le sorcier à la mort de chacune des bêtes<sup>791</sup>. Quant à la colombe, il est question, dit le Corps-sans-âme, de "me rompre le cou; en me faisant bouillir, il libérera un oeuf"<sup>792</sup>. On remarquera, dans les propres mots du chaman, l'assimilation du sorcier à la colombe. Dès lors, pour l'achever, il suffit de "venir ici me casser l'oeuf sous le nez"<sup>793</sup>. Ce qui fut fait, car le héros avec la complicité de la princesse retenue par le sorcier, s'empare des secrets dont dépend la vie du Corps-sans-âme et parvient ainsi à le dominer.

Cette mort met en relief combien étaient serrés les rapports qui liaient le chaman aux animaux. C'est un phénomène dont la logique de Frazer, dans le quatrième tome du Rameau d'or, nous fait apprécier la symbolique.

Quand on se représente la vie d'une personne comme incorporée dans un objet particulier, à l'existence duquel son existence personnelle est inséparablement liée, et dont la destruction entraîne la sienne, on peut regarder l'objet en question et le désigner indifféremment comme sa vie ou sa mort<sup>794</sup>

---

791. Ibid., p. 148-149.

792. Ibid., p. 147.

793. loc. cit.

794. Frazer, op. cit., p. 351.

En effet, dans les récits de l'Ontario français, tous les Corps-sans-âme périssent à la suite de la mort survenue chez les bêtes dans lesquelles la vie des sorciers s'était réfugiée. Et, dans tous les cas, le geste ultime, dans la mort du "medecine-man", est celui où le héros brise l'oeuf sur le front du sorcier. Aussi, les raisonnements de Frazer se trouvent-ils justifiés, même dans ce détail:

C'est ainsi qu'il en est dans les contes de fées. Si donc la mort de l'homme est dans un objet, il est parfaitement naturel qu'il soit tué par un coup de cet objet [...] de l'oeuf [...] dans lequel sa vie, ou sa mort, est enfermée<sup>795</sup>

Ce coup fatal actualise donc la mort du chaman<sup>796</sup>.

On peut remarquer que, dans le récit que nous avons abordé, le lion, le tigre, la colombe ou l'oeuf ne sont pas spécialement caractérisés. Ils ne figurent dans l'action qu'au moment du combat entre le chaman et le héros, lors des métamorphoses successives du sorcier. Autrement dit, ni le "medecine-man", ni le conteur ni le déroulement de l'action ne s'attachent à faire ressortir la fonction distinctive de chaque bête ou auxiliaire dans son rapport avec le sorcier. Et, si on assiste à une mise en valeur relative du rôle de

---

795. Ibid., p. 351-352.

796. T. 3, p. 149; T. 4, p. 126; T. 5, p. 192; T. 14, p. 37.

L'aigle dans ce récit<sup>797</sup>, c'est peut-être dû au statut mythique spécial de l'oiseau dans la vocation chamanique. En effet, comme nous l'affirme encore Eliade dans Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase,

L'aigle est censé être le père du premier chaman [...] il joue un rôle considérable dans l'initiation même du chaman [...] il se trouve enfin au centre d'un complexe mythique qui englobe l'Arbre du Monde et le voyage extatique du chaman<sup>798</sup>.

En outre, "l'Aigle représente en quelque sorte l'Être suprême même s'il est fortement solarisé"<sup>799</sup>. Mais, dans l'existence du Corps-sans-âme et même dans celle du héros de La Belle Perdrix Verte, le rôle de l'aigle, comme celui de tous les animaux auxiliaires, est subordonné aux expériences mystiques du chaman.

Dans cette entreprise, l'homme, par une liaison étrange avec les animaux, semble s'être emparé de l'immortalité: l'âme du chaman pouvait vivre en dehors du corps; la sécurité, pour cette existence, était renforcée par la possibilité pour l'âme de se réfugier dans plusieurs animaux; le sorcier participait de l'existence des êtres désincarnés, c'est-à-dire des esprits. En dépit de ces aptitudes

---

797. T. 3, p. 146-148.

798. Eliade, op. cit., p. 137.

799. loc. cit.

extraordinaires, le sorcier et ses animaux sont vaincus par la mort. L'immortalité que le chaman, par l'ambition qui l'animait et par les exploits qu'il a accomplis dans son régime ontologique, semble avoir acquis, s'avère illusoire.

Mais le culte chamanique, tel qu'il a été reflété dans les contes ontariés que nous venons d'analyser, nous a permis d'appréhender le processus par lequel l'être humain s'efforce de rejoindre et de faire durer la condition et l'existence des êtres désincarnés. Dans La Belle perdrix verte, nous avons assisté aux expériences qui constituent l'initiation du profane au chamanisme. Ensuite, les contes du Corps-sans-âme nous ont représenté les mécanismes de la séparation de l'âme et du corps, et la fin du rêve de l'immortalité. Dans le chapitre suivant, nous allons étudier un autre aspect de l'immortalité liée à l'existence terrestre de l'homme.

### CHAPITRE III

#### L'INCARNATION DE LA DIVINITE

Pour participer à la nature des esprits, le chaman doit, de façon générale, acquérir au prix de grands efforts, ce privilège. Par contre, dans ce chapitre, il s'agit de héros qui, dès la naissance, tendent à se confondre avec les dieux qui les ont enfantés. La mythologie greco-romaine décrit parfois l'événement extraordinaire que constitue l'incarnation de la divinité. Par exemple, Athéna, déesse de la guerre, de l'intelligence et des arts, jaillissait impétueusement de la tête de Zeus, maître des dieux. On pense aussi au fils de Zeus et d'une mortelle, Alcène, le puissant Héraclès qui, le jour même où il est né, saisit, de chaque main, et étrangla, deux serpents horribles. Mais dans le Nouveau Testament, on assiste à l'incarnation de la divinité qui renvoie, non pas à l'un ou l'autre des dieux, mais au tonnerre. Ce cas nous intéresse à cause de l'analogie qu'il entretient avec l'un des récits du corpus de contes ontariens.

Dans "L'Évangile selon Saint-Marc", Jésus Christ, parmi son entourage, "en établit douze, pour les avoir avec lui, pour les envoyer prêcher avec le pouvoir de chasser les démons"<sup>800</sup>. Pour

---

800. Saint-Marc, "L'Évangile selon Saint-Marc" dans La Sainte Bible Traduit en français sous la direction de l'École Biblique de Jérusalem, Paris, Les Éditions du CERF, 1946, p. 1331-1351, chapitre 3, verset 15.

figurer dans ce cercle restreint d'élus, compagnons et représentants du fils de Dieu, doués de pouvoirs surnaturels, le Christ choisit "Jacques [...] et Jean [...], auxquels il donna le nom de Boanergès, qui signifie fils du tonnerre"<sup>801</sup>. Or, le conte intitulé Ti-Jean-sans-peur a pour sous-titre Ti-Jean engendré par la force du tonnerre<sup>802</sup>. À partir de ces deux textes, la Bible et le conte, deux constatations s'imposent. Premièrement, l'engendrement par le tonnerre n'est pas limité aux croyances religieuses des sociétés archaïques, mais se trouve représenté dans la foi judéo-chrétienne. Deuxièmement, cette idée se traduit en rites correspondants, reflétés dans le conte ou perçus à travers le geste du Christ qui initie les deux frères. Aussi, dans la pensée comme dans le comportement des hommes religieux, le tonnerre est-il lié à un phénomène dramatique, celui de la naissance miraculeuse. Or, il s'agit d'un phénomène où le rôle du tonnerre se rapproche étroitement de celui des animaux dans certains contes populaires. À cet égard, un examen rapide de Ti-Jean-sans-peur nous permettra de dégager les éléments caractéristiques qui éclairent, par la suite, la fonction des animaux dans notre enquête.

---

801. Ibid., verset 17.

802. T. 9, p. 51-67.

D'après la narration, le héros "était venu au monde au cours d'une tempête de tonnerre qui ébranlait toute la nature"<sup>803</sup>. Alors, "on disait partout qu'il avait été engendré par la force du tonnerre"<sup>804</sup>. Ce figurant se distingue d'autres personnages que nous avons rencontrés jusqu'à présent par sa naissance miraculeuse, ce qui renvoie à son origine surnaturelle. À ces deux éléments s'ajoute un troisième, à savoir la force du héros qui, vers la fin de la réalisation de ses exploits, n'avait "presque plus de limites"<sup>805</sup>. Ce personnage issu de "parents" surnaturels, déjà surhumain à sa naissance et doué d'une force extraordinaire participe donc de l'existence des immortels.

Mais si, l'enfantement par le tonnerre ne peut nous retenir longuement, par contre, l'engendrement étrange qui caractérise cette catégorie de héros intéresse particulièrement notre propos à cause du rôle qui y jouent les animaux. À cet égard, les trois éléments -naissance miraculeuse, origine surnaturelle et force extraordinaire- qui définissent les "fils du tonnerre" s'appliquent également à la manifestation et au destin des héros, "enfants" des animaux. Aussi, ces caractéristiques nous serviront-elles de points

---

803. Ibid., p. 51.

804. loc. cit.

805. Ibid., p. 58.

de repère pour l'analyse de la figuration des animaux dans le destin peu commun des héros.

Ti-Jean Poilu<sup>806</sup> débute par la terreur que provoque "un colosse d'une grosseur et d'une force inégalables"<sup>807</sup>, un géant velu, demeurant "sous une montagne"<sup>808</sup> et qui, pour un repas, "avalait sans les mâcher, une ou deux douzaines de petits Canadiens ou de petits Chinois"<sup>809</sup>. Or, la belle princesse ravie et enfermée par le monstre "dans la caverne sous la montagne, eut un fils qui s'appela [...] Ti-Jean Poilu en souvenir de son père"<sup>810</sup>. Dès sa naissance, Ti-Jean Poilu "eut la force de parler"<sup>811</sup>. Mais cet enfant se signale également par ses traits physiques, car c'était "un paquet de poil"<sup>812</sup>, un "ourson"<sup>813</sup>. Dans un autre conte<sup>814</sup>, le père de

---

806. T. 1, p. 137-193.

807. Ibid., p. 137.

808. loc. cit.

809. Ibid., p. 138.

810. loc. cit.

811. loc. cit.

812. Ibid., p. 142.

813. loc. cit.

814. T. 6, p. 347-356.

Ti-Jean Poilu est un gorille<sup>815</sup>. Le héros, lui aussi, "était une sorte de paquet de poil où ne paraissaient que des yeux et des dents. Il faisait peur à voir!"<sup>816</sup>. De même, dans Jean-dé-l'ours<sup>817</sup>, l'enfant est né du ménage entre une vieille paysanne et "un ours énorme, effrayant"<sup>818</sup>. En forêt, dans la caverne où demeure le couple, "les jours passent, passent [...] la vieille tombe malade et bientôt met au monde un petit garçon"<sup>819</sup>. Et la vieille se dit: "Je vais l'appeler Jean-dé-l'Ours. Son père n'est autre que l'ours"<sup>820</sup>. Dans ces récits, on assiste à l'engendrement extraordinaire des héros et à la mise en valeur de l'origine animale des personnages.

Par contre, Le Fils-de-l'ourse<sup>821</sup> ne fournit aucun détail sur la naissance du héros. Cependant, le titre du récit, qui est aussi le nom du personnage, attribue l'enfantement du héros à une mère animale. A cet égard, le rôle du chasseur qui adopte l'enfant est

815. Ibid., p. 347.

816. loc. cit.

817. T. 7, p. 69-113.

818. Ibid., p. 69.

819. Ibid., p. 70.

820. loc. cit.

821. T. 2, p. 207-219.

significatif. Armé de son fusil, "une fois dans la forêt, il aperçoit une ourse en compagnie d'un jeune enfant apparemment âgé de deux ans"<sup>822</sup>. Le chasseur "tue l'ourse, puis s'empare de l'enfant"<sup>823</sup>. Ce dernier "montrait les signes d'une force assez peu ordinaire. Il avait été nourri par une ourse"<sup>824</sup>. Devant la naissance mystérieuse de l'enfant, le rapprochement entre sa force et celle de la bête nourricière, et compte tenu du nom donné au héros, le statut des parents adoptifs se trouvent subordonné à l'image de la nourrice animale.

La venue au monde de "Barbaro-les-grandes-oreilles"<sup>825</sup> correspond elle aussi à une naissance miraculeuse: d'abord, parce qu'elle est une réponse aux prières de la paysanne<sup>826</sup>: ensuite parce qu'elle est liée à la source qui se trouve dans le jardin des paysans<sup>827</sup>. En effet, un matin cette source toujours limpide "était brouillée à en paraître gluante! Qu'est-ce qui arrive, le surlendemain? un

822. Ibid., p. 207.

823. loc. cit.

824. loc. cit.

825. T. 1, p. 57-69.

826. Ibid., p. 57.

827. Ibid., p. 57-58.

filsi"<sup>828</sup>. Or, "le petit être avait une paire d'oreilles démesurément développées"<sup>829</sup>. En effet, cette naissance miraculeuse, du point de vue physique, revêtait l'animalité de l'enfant: "un corps tout frêle attaché à deux immenses oreilles de lapin"<sup>830</sup>. De même, le "Barbaro-les-grandes-oreilles" du onzième tome de notre corpus<sup>831</sup> est né de parents âgés qui "n'avaient eu aucun enfant"<sup>832</sup> et qui souhaitaient en avoir. Le vieux avait fabriqué "d'une bûche de bois une sorte de poupée rudimentaire"<sup>833</sup>. Sa femme, "un bon matin [...] se rend vers la poupée [...] elle trouve le jouet fendu en deux; par contre, elle trouve un bébé réel dans le berceau"<sup>834</sup>. C'était "un vrai bébé, mais pourvu de deux longues oreilles un peu comme celles d'une mule"<sup>835</sup>. Dans ces récits, ni l'un ni l'autre des parents des enfants n'est une bête. Cependant, on assiste à la primauté de la figure animale dans les deux naissances miraculeuses.

---

828. Ibid., p. 58.

829. loc. cit.

830. loc. cit.

831. T. II, p. 56-68.

832. Ibid., p. 55.

833. loc. cit.

834. loc. cit.

835. loc. cit.

On peut donc se demander si la naissance miraculeuse d'un héros s'accompagne toujours de l'accentuation de la nature animale de l'être. Cette interrogation est d'autant plus pertinente que dans trois autres naissances, qui mettent au monde des enfants bizarres, le physique des petits êtres tire, sans exception, vers les animaux, bien que ces enfantements soient oeuvres de parents humains. C'est ce qui se produit dans Poil-et-Plume<sup>836</sup>. Un vieux couple priait Dieu pour avoir un enfant. Enfin "le bon Dieu leur accorde un petit garçon"<sup>837</sup>. Or le corps du bébé "était couvert de poils et de plumes"<sup>838</sup>. Les circonstances qui influençaient la naissance d'un autre "Poil-et-Plume"<sup>839</sup> ne sont pas décrites. Aussi, l'intervention des forces spirituelles n'est-elle pas évoquée. Mais le nouveau-né partage les caractéristiques du héros du récit précédent: "Un homme et une femme [...] mirent au monde un petit garçon couvert de poil et de plume"<sup>840</sup>. Un autre enfant extraordinaire, "Jean-de-l'Ours"<sup>841</sup> issu d'une famille royale, était "à sa naissance [...]"

---

836. T. 3, p. 247-265.

837. Ibid., p. 247.

838. loc. cit.

839. T. 4, p. 81-103.

840. Ibid., p. 81.

841. T. 6, p. 281-297.

couvert de poil un peu comme un ours"<sup>842</sup>. Dans ces récits, on ne peut attribuer l'aspect bestial du bébé ni au vieux couple<sup>843</sup>, ni à "un homme et une femme"<sup>844</sup>, ni au couple royal<sup>845</sup>.

Autrement dit, que l'un ou l'autre des parents du nouveau-né soit une bête ou une poupée symbolique, ou qu'ils forment un couple humain, l'alliance d'une naissance bizarre et d'une force extraordinaire qui caractérise tous ces héros proclame la singularité de la vocation de ces derniers. Il est curieux que ce destin ait choisi pour se voiler ou pour s'exprimer la nature des bêtes, à tel point que, même dans les cas où sans équivoque ni déguisement les parents sont des humains, cela n'empêche pas que ces héros soient nés avec les traits d'animaux.

Comme nous l'avons montré dans le chapitre précédent, adopter le comportement des animaux ne représente pas, aux yeux des primitifs, la régression à un état biologique inférieur. Car, les sociétés anciennes, attribuent aux animaux certaines facultés spirituelles supérieures à celles des humains ou qui font défaut à

---

842. Ibid., p. 281.

843. T. 3, p. 247.

844. T, 4, p. 81.

845. T. 6, p. 281.

l'homme. D'où la familiarité et l'amitié entre les hommes et les animaux ainsi que les nombreuses métamorphoses qui permettaient aux humains de s'approprier les aptitudes animales convoitées. Ces interférences traduisent, dans le monde archaïque, l'admiration de l'homme primitif pour certaines facultés, rares et inaccessibles, que possèdent certaines bêtes. D'ailleurs, les sociétés primitives croyaient parfois en la parenté entre les animaux et les êtres humains. Et, dans le deuxième tome du Rameau d'or, Frazer nous apprend que "les rois de certaines communautés primitives prétendent, durant leur vie, à une parenté avec les animaux les plus formidables du pays"<sup>846</sup>. Le thème de la parenté entre les hommes et les bêtes figure aussi dans Les Vieux m'ont conté, ce que nous avons déjà traité plus tôt dans notre étude<sup>847</sup>.

Le rapport de l'homme avec les animaux lui permet ainsi de se dépasser ou de se découvrir. Mais les animaux figurent également dans une autre dimension spirituelle, une dimension où les animaux qui s'entremêlent à la vie de l'homme mortel sont les incarnations des forces cosmiques ou des divinités. À cet égard, on peut se référer aux propos de Chevalier et Gheerbrant lorsqu'ils écrivent:

---

846. Frazer, op. cit., p. 71.

847. p. 126-132

Les animaux sont des symboles des principes et des forces cosmiques, matérielles ou spirituelles. Les signes du zodiaque, évoquant les énergies cosmiques, en sont des exemples<sup>848</sup>

Par conséquent, "les dieux égyptiens sont pourvus de têtes d'animaux"<sup>849</sup>. Aussi, l'animal se présente-t-il comme l'expression d'une force cosmique spirituelle ou comme l'incarnation d'un dieu.

Ce phénomène intéresse notre analyse dans la mesure où la mythologie représente de nombreux cas d'un héros né de l'union d'une femme avec une divinité métamorphosée en animal. Dans la mythologie grecque, les dieux, en général, "et Zeus en particulier, passent pour avoir subi des métamorphoses de ce genre afin de poursuivre quelque aventure amoureuse"<sup>850</sup>. Il y est donc question de la paternité, non au sens figuré, mais au sens physique de dieu-animal. Raglan attribue l'engendrement d'un enfant "divin" par un dieu-animal à une paternité rituelle car, pour lui, ce dieu est, en effet, le mari de la femme, déguisé pour son rôle<sup>851</sup>.

---

848. Chevalier et Gheerbrant, op. cit., p. 46.

849. Loc. cit.

850. Frazer, op. cit., p. 70.

851. Raglan, op. cit., p. 187.

Que l'intervention de la divinité soit physique ou rituelle, ce qui est constant dans tous les cas, c'est la valeur attachée à la forme animale dans l'engendrement des héros. A cet égard, on peut remarquer que trois des contes que nous venons de passer en revue mettent l'accent sur la paternité physique de l'animal<sup>852</sup>. D'ailleurs, l'animal dans ces cas, n'est pas " marié " avec la jeune fille, mais est présenté comme un aventurier qui met à profit les forces et la nature animales; elle répercute ainsi le rôle des dieux-animaux dans la mythologie grecque. Dans Le Fils-de-l'Ourse<sup>853</sup>, où la paternité, physique ou rituelle, n'est pas évoquée, la parenté se trouve figurée dans la fonction de l'ourse qui allaite l'enfant. Cet épisode trouve son parallèle dans l'allaitement de Romulus, fondateur et premier roi de Rome, et son frère jumeau Rémus, par une louve. Or le rôle de cette bête est lié à une naissance dont la paternité est attribuée à une divinité. La future mère était un être humain Rhéa Sylvia; on remarquera l'importance de la forêt où " Le dieu Mars [...] l'engrossa pendant qu'elle puisait de l'eau dans le bois sacré " <sup>854</sup>. L'ourse, comme la louve, atteste l'importance de la représentation animale, image de dieu, dans l'enfantement et, partant, dans le destin illustre du personnage.

---

852. Ti-Jean Poilu, T. 1, p. 138; Ti-Jean Poilu, T. 6, p. 347; Jean-De-L'Ours, T. 7, p. 69-70.

853. T. 2, p. 207-219.

854. James G. Frazer, Le Rameau d'or, T. 1, Traduction de P. Sayn, Paris, Robert Laffont, 1981, p. 375.

Dans d'autres récits, le héros est né, non pas dans une forêt, mais dans un foyer où la présence et la responsabilité des deux parents, le mari et sa femme, sont nettement attestées. Alors, c'est "un paysan et sa femme, mariés depuis longtemps, mais qui n'avaient pas eu un seul enfant"<sup>855</sup>; "un homme et une femme qui demeuraient à la campagne depuis plusieurs années, ils n'avaient pas d'enfants"<sup>856</sup>; "un homme et une femme qui mirent au monde un petit garçon couvert de poil et de plume"<sup>857</sup>, "un roi et une reine qui avaient un fils unique"<sup>858</sup>; et "un vieux et une vieille qui n'avaient eu aucun enfant"<sup>859</sup>. Dans tous ces cas, ni la paternité physique d'un dieu animal ni l'équivoque sur la part du dieu ou de l'homme dans l'engendrement de l'enfant, n'est venue obscurcir la figuration des parents humains, celle du père surtout. Cependant, dans ces récits, tous les nouveaux-nés sont des personnages extraordinaires, d'abord par leur physionomie qui accuse une nature animale, ensuite par la force surhumaine qui les caractérise. Ils rejoignent ainsi les progénitures des divinités à forme animale.

---

855. T. 1, p. 57.

856. T. 3, p. 247.

857. T. 4, p. 81.

858. T. 6, p. 281.

859. T. 11, p. 55.

Compte tenu de la mise en relief du rôle des pères humains dans ces récits et de la négation de la paternité physique des bêtes divinisées, la dernière catégorie de naissances que nous avons relevée se rattache à la paternité rituelle dont nous venons de faire mention. À cet égard, Raglan rappelle comment, pour engendrer Héraclès, Zeus a assumé la forme même du père du héros, le roi Amphitryon et que les Pharaons, à certaines occasions particulières, se déguisaient en dieux pour se rapprocher de la reine<sup>860</sup>. Autrement dit, et comme l'affirme Raglan, les aspects sous lesquels les divinités se manifestent pour intervenir dans la naissance des héros sont aussi variés que bizarres<sup>861</sup>. Ainsi, la paternité rituelle vient-elle à s'encadrer avec la nature, le comportement et le dessein d'une divinité.

Malheureusement, des indices sur l'intervention physique des dieux pour faire un enfant sont très rares dans les contes: il n'y a aucune description d'un mari travesti en bête ou en une autre forme de la divinité pour engendrer un petit dieu. Relevons néanmoins les deux détails qui subsistent dans quelques contes et qui

---

860. Raglan, *op. cit.*, p. 187: "the Pharaoh, on particular occasions, approached his queen in the guise of a god. [...] the circumstances [...] are extremely various, as are the guises in which, the god appears. He may take the form of a thunderstorm, a bull, a swan, or a shower of gold."

861. *Loc. cit.*

nous paraissent suggestifs. D'abord, le recours à la prière. Dans Barbaro-les-grandes-oreilles, les futurs parents du héros souhaitent, depuis des années, avoir un enfant; "Chaque soir [...] la femme récitait une longue prière pour supplier le Ciel de lui donner des enfants, un au moins..."<sup>862</sup>. Mais, "les années s'écoulaient sans que sa prière soit exaucée"<sup>863</sup>. De même, pendant de nombreuses années, les parents de "Poil-et-Plume"<sup>864</sup> n'eurent pas d'enfant. Un jour, la vieille propose à son mari: "Si tu le voulais, on prierait le bon Dieu pour qu'il nous donne des enfants"<sup>865</sup>. Un an après, "le bon Dieu leur accorde un petit garçon"<sup>866</sup>. On reconnaîtra dans ces épisodes, une version modernisée du comportement ancien qui assignait souvent aux divinités la tâche de féconder une femme qui les sollicitait dans ce but, au moyen d'offrandes, de sacrifices et de rites.

Un autre détail qui nous paraît significatif est, le rôle de la poupée dans Barbaro-les-grandes-oreilles<sup>867</sup>. Le récit débute par

---

862. T. 1, p. 57.

863. loc. cit.

864. T. 3, p. 247.

865. loc. cit.

866. loc. cit.

867. T. 11, p. 55.

l'angoisse du vieux couple demeuré sans enfant et le geste du vieillard qui, pour "rendre espoir à sa femme [...] fabrique d'une bûche de bois une sorte de poupée rudimentaire à laquelle il avait pris soin de faire une bouche"<sup>868</sup>. Et, il dit à sa femme: "tu nourriras de bouillie cette poupée comme si c'était un enfant"<sup>869</sup>. On n'aura pas de mal à reconnaître dans cette idole la représentation d'une divinité dont le vieux couple, par un comportement rituel, s'efforce de ménager l'incarnation. Aussi, un bon matin, la femme s'approche-t-elle de l'objet pour lui "faire ingurgiter sa nourriture coutumière, elle trouve le jouet fendu en deux; par contre, elle trouve un bébé réel dans le berceau"<sup>870</sup>. La poupée symbolique, comme les "prières", renvoie aux gestes rituels liés à l'intervention d'une divinité dans l'engendrement des héros. /

Aussi, quelle que soit la façon dont les contes représentent la paternité dans l'engendrement du héros, celui-ci apparaît toujours comme un figurant surhumain, issu d'une intervention divine; son aspect animal et la force surnaturelle qui est sienne proclament l'écart qui le sépare du commun des mortels. Par conséquent, on comprend que de tels héros sortent victorieux et indemnes de toutes

---

868. loc. cit.

869. loc. cit.

870. loc. cit.

les épreuves qu'ils affrontent. La canne de fer qu'ils font pirouetter pèse plus d'un millier de livres; ils châtient les géants, les sorciers et les lutins les plus forts et les plus redoutables; ils descendent dans le monde souterrain où ils vainquent les puissances ténébreuses. Dans l'optique de notre recherche, nous ne pouvons pas nous arrêter sur les aventures et les exploits de ces personnages. Bornons-nous à signaler qu'ils embrassent, eux aussi, le trajet initiatique, spécialement le regressus ad uterum.

Mais, dans cette expérience, ils ne retournent pas à l'état embryonnaire; ils ne subissent pas, non plus, la mort et la résurrection. Invulnérables aux mutations corporelles qui accompagnent, pour d'autres personnages des contes, les deux phases du regressus ad uterum, ils paraissent être des immortels. Autrement dit, il s'agit d'une famille de héros que nous n'avons pas rencontrée jusqu'à présent: ce sont des êtres auxquels la naissance semble avoir conféré l'immortalité. Aussi, pour eux, les rites de passage, plutôt que de leur permettre de se transformer en demi-dieux, se présentent-ils comme un moyen pour vérifier et confirmer leur pouvoir surnaturel. Ti-Jean Poilu ne se mettait-il pas à parler des sa naissance?<sup>871</sup>

---

871. T. 1, p. 138.

Dans ce cas, et comme on se plaît à le signaler, le mot héros tire son origine étymologique d'Eros. Cette idée revient, par exemple, sous la plume d'Antoine Banier qui écrit:

Some derive it from the word Eros, Love, to denote that the Heroes were the offspring of the Love of Gods for mortal women, or of the Goddesses for men; for there were Heroes of both these kinds<sup>872</sup>

Et, dans le Dictionnaire des symboles, le héros est défini comme le "Fils de l'union d'un dieu ou d'une déesse avec un être humain"<sup>873</sup>. Ces définitions coïncident avec le rôle de la divinité tel que nous l'avons cerné dans l'engendrement de ces figurants.

L'incarnation, sur terre, des divinités, soulève, pour les héros qui nous intéressent, une question; celle de savoir pourquoi les animaux représentent les dieux dans les naissances et dans le destin des héros. Car il suffit de jeter un coup d'oeil rapide sur les noms pour comprendre l'importance de la bestialité dans la vie des héros répertoriés dans le corpus ontarois: Barbaro-les-grandes-

---

<sup>872</sup>. Antoine Banier, The Mythology and Fables of the Ancients explain'd from History, vol. III, (Traduit du français. Traducteur anonyme), New York, Garland Publishing, 1976, p. 424-425.

<sup>873</sup>. Chevalier et Gheerbrant, op. cit., p. 501.

oreilles<sup>874</sup>, Ti-Jean Poilu<sup>875</sup>, Poil-et-Plume<sup>876</sup>, Le Fils-de-l'Ourse<sup>877</sup>, Jean-de-l'Ours<sup>878</sup>. On se demande pourquoi, pour leurs progénitures, les dieux préfèrent ces formes.

À cet égard, on peut se référer aux propos de Chevalier et Gheerbrant qui affirment:

le héros symbolise l'union des forces célestes et terrestres. Mais il ne jouit pas naturellement de l'immortalité divine, bien qu'il garde jusqu'à la mort un pouvoir supranaturel: dieu déchu ou l'homme divinisé<sup>879</sup>

Il s'agit donc d'un être qui, par son origine divine, déploie, toute sa vie, une force surhumaine, mais dont la nature terrestre constitue une borne à cette divinité. La grossièreté de la forme animale, c'est l'interdiction de nier, chez le héros, fils du ciel, la réalité de son "alter ego" inférieur, la composante "mortelle" de son existence terrestre. En outre, l'aspect animal prévient toute confusion entre la nature et le destin du personnage et ceux des

874. T. 1, p. 57-69; T. 11, p. 55-68.

875. T. 1, p. 137-193; T. 6, p. 347-356.

876. T. 3, p. 247-265; T. 4, p. 81-103.

877. T. 2, p. 207-219.

878. T. 6, p. 281-291; T. 7, p. 69-113.

879. Chevalier et Gheerbrant, op. cit., p. 501.

êtres humains. Autrement dit, bien que le héros puisse être "mortel", il n'est pas humain. L'animalité du héros exprime donc la matérialisation de la divinité, "dieu déchu ou l'homme divinisé", état qui, tout en affirmant l'immortalité de l'être, implique l'abolition ou la transformation de son aspect animal.

Mais, il y a une deuxième façon d'expliquer le choix des animaux pour représenter les dieux. L'explication, cette fois, s'intéresse à la vision de l'homme, à cette préoccupation avec les animaux en tant que l'incarnation des divinités. Car, à l'instar d'Antoine Banier, on se demande: "But why make a choice of animals in order to represent the Gods?"<sup>880</sup>. Les réponses de Banier nous intéressent (parce qu'elles s'appuient sur la mentalité du monde relativement ancien -égyptien, grec et romain- et se rapprochent, de ce fait, des pensées qui régissent la genèse des contes que nous abordons. Il importe donc, pour notre enquête, de relever ces conceptions qui facilitent la compréhension de la figuration des bêtes dans nos récits.

Rapportant le témoignage d'Hérodote, Banier affirme que, jadis, les Égyptiens tenaient pour sacrés tous les animaux nés dans leur

---

<sup>880</sup>. Antoine Banier, The Mythology and Fables of the Ancients explain'd from History, vol. 1, (Traduit du français. Traducteur anonyme), New York, Garland Publishing, 1976, p. 551.

pays. D'où le fait, pour certaines villes, de porter le nom de l'animal qu'on y vénérât et, surtout, les figures monstrueuses des divinités égyptiennes avec leur tête de bêtes: chat, chien, lion, etc.<sup>881</sup>. Des traces de ce phénomène subsistent dans les contes; c'est ce que suggèrent les noms de ces héros qui, sans exception, reflètent l'image d'une bête. De plus, tous ces noms mettent en relief un ou deux aspects du corps d'une bête, le poil, l'oreille, la plume etc., comme chez les divinités égyptiennes sur les corps desquelles se distinguent une ou deux parties animales, souvent la tête. Autrement dit, la naissance sous la forme d'une bête serait une marque de divinité, ce qui serait le cas pour les héros étudiés dans ce chapitre.

Les bêtes sacrées, en Égypte, jouissaient d'une attention et de soins particuliers. On les nourrissait avec du lait, du miel, de la chair de dindons ou d'autres genres de viandes bien garnies. On les lavait et les parfumait. Les appartements où elles se retiraient étaient larges et meublés. À la mort de l'une d'elles, celle-ci était, après les rites funéraires, embaumée, puis ensevelie dans les cavités souterraines<sup>882</sup>. Ces coutumes éclairent le comportement de la famille ou des parents du héros que n'ébranle pas, dans nos

---

881: Ibid., p. 544-545.

882: Ibid., p. 546.

contes, l'irruption d'un nouveau-né monstrueux: un paquet de poil, un poil-et-plume, un fils de l'ours ou du lapin. Au contraire, les parents fussent-ils royaux, accueillent, souvent avec joie, le bébé fantastique; ils en prennent soin, s'accommodent de ses caprices et pourvoient à tous ses besoins. Aussi, l'attitude et la complaisance de ces parents ne sont-elles pas une incongruité propre au monde des contes: elles répondent à un comportement réel de l'homme religieux, à quelque endroit, dans le lointain passé.

Cependant, la divinisation des animaux dans l'Égypte ancienne n'était pas le fait d'un hasard. À cet égard, le témoignage de Cicéron est révélateur quand il écrit: "The Egyptians have deified almost the whole animal kingdom"<sup>883</sup>. Or, Cicéron lui-même apporte cette précision: "We laugh at the Egyptians: but they have never worshipped any beast from whom they did not derive some benefit"<sup>884</sup>. C'est-à-dire que la déification des bêtes s'explique par les avantages et les bénéfices tirés des animaux. Le passage que cite Banier dans le premier volume de son oeuvre reprend la même idée: "The Egyptians [...] conferred honours [...] upon Animals, only in proportion to the advantage which they derived from them"<sup>885</sup>.

883. M.T. Cicéron, The Nature of the Gods, (Traduction de H. C.P. McGregor), Middlesex, Penguin Books, 1972, p. 208.

884. Ibid., p. 111.

885. Banier, op. cit., p. 548.

Aussi, Hérodote rapportait-il à propos de l'oiseau-dieu Ibis:

avec le printemps les serpents ailés prennent leur vol de l'Arabie vers l'Égypte [...] les ibis se portent à leur rencontre [...] et ne laissent pas les serpents entrer dans le pays, mais les tuent<sup>886</sup>

L'exploit des ibis prévient un malheur: la morsure des serpents, l'odeur des cadavres des victimes et une épidémie. A cause de ce service, les ibis sont vénérés en Égypte, "et les Égyptiens eux-mêmes reconnaissent [...] que c'est bien pour cela qu'ils honorent cette espèce d'oiseaux"<sup>887</sup>. De même, dans les contes, les héros, nés invincibles, se distinguent par leurs exploits et leurs victoires contre les forces du mal.

Mis à part les bienfaits naturels apportés par certains animaux à la survie de l'homme, d'autres étaient honorés comme symboles de divinités particulières. En effet, à travers les cultes rendus aux bêtes, les Égyptiens visaient à atteindre les divinités elles-mêmes: "The worship which the Egyptian Priests ascribed to animals [...] was ultimately directed to the Divinities, of whom they were

---

886. Hérodote, *Histoires*, Livre II, (Traduction de Ph.-E. Legrand), Paris, Société d'Édition "Les Belles Lettres", 1963, p. 75.

887. loc. cit.

symbols<sup>888</sup>. Ainsi le boeuf était le symbole d'Osiris; la tête du bélier, celui de Jupiter-Amon, alors que le dieu Pan était représenté par le bouc. Commentant ce dernier symbole, Banier écrit: "under the symbol of that animal, the people adored the prolific Principle of universal Nature which was represented by the god Pan"<sup>889</sup>.

Par conséquent, ce n'est pas le boeuf, le bélier, le bouc ou la chèvre, mais Osiris, Jupiter, Pan et Isis qui constituent les véritables divinités vénérées. Compte tenu du nombre relativement restreint des dieux honorés en Égypte et de leur présence plus ou moins marquée selon la région du pays, quelques-uns des animaux, personnifications des divinités, sont plus fréquents que d'autres dans la coutume des différentes parties du pays. Ceci correspond, dans les contes, à une expérience où, alors que de nombreuses bêtes demeurent anonymes ou insignifiantes, un seul animal prête sa forme ou ses traits à plusieurs héros. Aussi, les neuf héros que nous étudions sont incarnés sous la forme de trois bêtes seulement. L'ours, par exemple, figure dans la vocation de trois héros<sup>890</sup>. Même dans d'autres chapitres de notre travail où les héros sont nés

888. Banier, op. cit., p. 549.

889. loc. cit.

890. T. 2, p. 207-219; T. 6, p. 281-287; T. 7, p. 69-113.

sans poils, sans plumes et sans oreilles de lapin, le rôle des animaux qui marquent leur carrière est fonction du rapport entre ces animaux et les ancêtres, les morts et d'autres puissances surnaturelles, terrestres ou célestes, associées aux rites ou au drame évoqués. Aussi, la répartition des animaux dans les contes ne correspond-elle pas à l'inventaire zoologique.

L'affinité entre les bêtes et les dieux semble avoir été également suggérée à l'homme par la présence ou l'absence de certaines facultés chez les animaux. Le caractère exceptionnel de la vision nocturne du chat et de l'odorat subtil du chien est bien connu. Il n'est pas nécessaire non plus, dans notre enquête, de nous étendre sur les diverses manières par lesquelles l'homme exprime son admiration pour de telles facultés chez les bêtes. Expliquant le culte de la belette en Égypte, Plutarque rapporte la croyance répandue selon laquelle "cet animal conçoit par l'oreille et enfante par la bouche, ce qui est une image de la génération de la parole"<sup>891</sup>.

Quant aux crocodiles, "les habitants de la région d'Éléphantine en Égypte tiennent si peu les crocodiles pour sacrés, qu'ils les

---

891. Plutarque, *Isis et Osiris*, (Traduction de M. Meunier), Paris, Éditions de la Maisnie, 1979, p. 214.

mangent"<sup>892</sup>. Mais, toujours d'après Hérodote, les crocodiles sont sacrés pour certains autres Égyptiens. "Les habitants de la région de Thèbes et de celle du lac de Moëris les considèrent tout à fait comme sacrés"<sup>893</sup>. Or, le crocodile est "le seul animal qui ne possède pas de langue"<sup>894</sup>. D'où, la vénération de cette bête dans certaines régions de l'Égypte. Ce que nous explique Plutarque:

On dit en effet qu'il est l'image de Dieu, parce qu'il est le seul animal qui n'ait pas de langue. La raison divine, effectivement, n'a point besoin pour se manifester d'articuler des sons<sup>895</sup>

L'analogie entre le crocodile et les dieux a été inspiré également d'un autre trait physiologique distinctif. D'après les croyances que transcrit Plutarque, c'est le seul animal, vivant dans l'eau, qui "ait les yeux couverts d'une membrane légère et transparente qui lui descend du front"<sup>896</sup>. Par conséquent, le crocodile "peut voir sans être vu, ce qui est aussi le privilège du premier des Dieux"<sup>897</sup>. L'exemple du crocodile nous fait remarquer qu'un animal

892. Hérodote, op. cit., p. 69.

893. loc. cit.

894. Ibid., p. 67.

895. Plutarque, op. cit., p. 215-216.

896. Ibid., p. 216.

897. loc. cit.

divinisé dans un pays donné ou dans une région d'un même pays peut se voir assigné un statut et un sort tout différents sur un autre territoire. Aussi, dans les contes, assiste-t-on, souvent, pour les mêmes espèces d'animaux, à la diversité de leur symbolisme. D'où, par exemple, la figuration du cheval dans des rôles différents, comme on a pu le constater dans la première partie de notre étude. Alors, le cheval s'est présenté comme esprit tutélaire dans Les Marchandises merveilleuses de la ville d'Orléans<sup>898</sup>, comme image du devenir, après la gestation symbolique du héros dans Ti-Jean Peau-de-Morue<sup>899</sup>, en tant qu'image d'une initiation refusée dans Le Prince Arthur<sup>900</sup> et comme maître d'initiation dans Code et le cheval ferré en or<sup>901</sup>.

Il existe aussi une raison politique pour la divinisation des bêtes en Égypte. L'événement "politique" lié à ce phénomène, c'est la bataille que livre le dieu Typhon contre les autres divinités. A ce propos Banier écrit: "the Gods, having been once pursued by Typhon, had concealed themselves under the figures of different

---

898. T. 13, p. 173-191.

899. T. 1, p. 21-55.

900. T. 8, p. 75-102.

901. T. 7, p. 13-43.

animals"<sup>902</sup>. Plutarque rapporte que "les Dieux, par crainte de Typhon, se métamorphosèrent en ces divers animaux et se cachèrent [...] dans des corps d'ibis, de chiens et d'éperviers"<sup>903</sup>. On prétend alors que Typhon incarne "les natures brutales et féroces [...] et que c'est pour l'adoucir, pour l'apaiser que l'on respecte et que l'on honore ces différents animaux"<sup>904</sup>. Parlant de cette transmigration des dieux dans les corps des bêtes, Banier représente les animaux, à la fois comme les symboles et les sanctuaires des divinités. Et il se réfère aux monuments, aux cités et aux cultes publics fondés en l'honneur de ces figures que les dieux mis en fuite ont assumées<sup>905</sup>. Le témoignage de Banier ne rattache donc pas la vénération des bêtes à une tentative d'apaiser Typhon, le principe du mal, mais à un comportement religieux positif, aux hommages rendus aux formes que revêtent les divinités.

La transmigration des dieux dans les corps des animaux débouche sur un phénomène qui n'est pas d'ordre "historique" comme les soubresauts de Typhon. Il s'agit, cette fois, de la doctrine de la métempsycose que Banier définit comme la circulation éternelle des

---

902. Banier, op. cit., p. 552.

903. Plutarque, op. cit., p. 206.

904. Ibid., p. 210.

905. Banier, op. cit., p. 553.

âmes d'un corps à l'autre<sup>906</sup>. Hérodote précise, à cet égard, le rôle de l'Égypte: "Les Égyptiens sont aussi les premiers à avoir énoncé cette doctrine, que l'âme de l'homme est immortelle"<sup>907</sup>. Cette âme, "lorsque le corps périt [...] entre dans un autre animal qui, à son tour, est naissant"<sup>908</sup>. De cette manière,

après avoir parcouru tous les êtres de la terre, de la mer et de l'air, elle entre de nouveau dans le corps d'un homme naissant [...] ce circuit s'accomplit, pour elle, en trois mille ans<sup>909</sup>

Cette doctrine de la métempsyCose conduit à la vénération des bêtes car, comme le laisse entendre Banier, elle apprend aux humains à considérer l'animal comme le réceptacle non seulement des hommes illustres mais aussi des divinités elles-mêmes.

De même que la métempsyCose, l'invention du zodiaque est généralement attribuée aux Égyptiens. Image du ciel et du cercle parfait, le zodiaque est aussi un ensemble de symboles spécifiques. À cet égard, on est frappé par l'importance des animaux dans cette figuration, comme la fait ressortir son nom:

---

906. Ibid., p. 554.

907. Hérodote, op. cit., p. 122.

908. loc. cit.

909. loc. cit.

Le zodiaque est une bande ou zone céleste idéale [...] qui [...] doit son nom au fait que la plupart des constellations, au nombre de douze, qui l'occupent, représentent des animaux<sup>910</sup>

C'est dire que le ciel, les mouvements du soleil et de la lune, ceux des planètes et d'autres astres, sont figurés par l'image des animaux. Aussi, les animaux incarnent-ils les corps célestes, premières divinités de l'humanité, divinités antérieures au panthéon égyptien. La représentation des dieux par les animaux est donc un phénomène très ancien, venu du fond des âges et qui, même de nos jours, figure toujours dans les grandes religions. Le Bouddha est le lion; l'Esprit-Saint est représenté par la colombe. Chevalier et Gheerbrant établissent un rapprochement entre l'agneau et l'Agni védique, "le dieu védique du feu"<sup>911</sup>; dans l'antiquité classique, Zeus s'identifie à l'aigle. Le symbolisme des animaux en tant que formes qu'adoptent les divinités pour s'exprimer, déborde ainsi dans le temps et dans l'espace l'expérience égyptienne.

En effet, en règle générale, dans les mythologies anciennes, les dieux sont souvent conçus sous les trois formes que dégage

910. Dictionnaire Encyclopédique Universel, T. 10, Paris/Montréal, Librairie Aristide Quillet/Grolier Limitée, 1968, p. 6199-6200.

911. Chevalier et Gheerbrant, op. cit., p. 11.

Maspero: une forme bestiale, une forme humaine, et "souvent même sous une forme mixte où les éléments de l'homme et de la bête étaient combinés selon des proportions diverses"<sup>912</sup>. Aussi, de quelque manière que l'on envisage l'apparence des neuf héros retenus dans notre analyse, s'agit-il, dans tous les cas, de la figuration des divinités, qu'on insiste, comme le font les titres de contes, sur l'aspect animal des personnages ou qu'on les tienne pour des êtres hybrides de l'homme et de la bête.

Ces deux types de figurations se trouvent dans le portrait des personnages rapportés dans les récits. "Le petit être avait une paire d'oreilles démesurément développées: un corps tout frêle attaché à deux immenses oreilles de lapin"<sup>913</sup>. Dans un autre récit, le bébé naît "pourvu de deux longues oreilles un peu comme celles d'une mule"<sup>914</sup>. L'image de l'ours est dominante dans une autre série de contes<sup>915</sup>. La robe de l'animal constitue également un mode de représentation: le nouveau-né est alors "un paquet de poil"<sup>916</sup>,

---

912. G. Maspero, Histoire ancienne des peuples de l'Orient, Paris, Librairie Hachette Et Cie, 1912, p. 35.

913. T. 1, p. 58.

914. T. 11, p. 55.

915. T. 2, p. 207-219; T. 6, p. 281-297; T. 7, p. 69-113.

916. T. 1, p. 142.

un enfant "tout poilu et très laid"<sup>917</sup>. Un autre récit fait pousser, chez le même être, les poils et les plumes<sup>918</sup>. A notre connaissance, aucune bête n'est poilue et recouverte de plumes à la fois. Mais ce vêtement bizarre et grotesque sert à nous rappeler qu'il s'agit d'êtres extraordinaires.

La mise en valeur de la forme animale dans la figuration de ces héros atteste donc la divinité des personnages. La force surhumaine des héros et les exploits extraordinaires qu'ils accomplissent sont les conséquences de leur origine divine. C'est pourquoi, engagés dans la voie par laquelle l'homme mortel se transforme en dieu, le trajet initiatique où le postulant se métamorphose par diverses expériences de mort, tous les hommes-bêtes sortent-ils glorieux et indemnes. Ils confirment dans l'action leur caractère surnaturel, ce qui les distingue des hommes "naturels", distinction affichée par leur recouvrement animal.

Il existe ainsi dans cette troisième partie de notre étude, un rapprochement entre ce dernier chapitre et les deux précédents: il s'agit, dans tous les cas, d'une représentation de l'immortalité sur le domaine terrestre. L'initiation ultime nous fait assister à

---

917. T. 6, p. 348.

918. T. 3, p. 247-265; T. 4, p. 81-103.

l'incarnation, chez les êtres humains des forces spirituelles éternelles dans des formes concrètes et dramatiques. "Le Joueur-de-tours" figure la Mort immortelle dans les rites funébres qui la perpétue; "L'Initiation chamanique" représente les mécanismes destinés à assurer aux hommes la pérennité du corps et de l'âme; et, "L'Incarnation de la divinité" nous fait assister aux modes d'engendrement, sur terre, des divinités célestes. Mais ce dernier chapitre se distingue des deux autres, d'abord parce que, contrairement à celui du joueur-de-tours où on assiste au triomphe de la mort, il exprime la puissance et la suprématie de la divinité, ensuite, parce que, par rapport au chaman, qui doit se métamorphoser régulièrement en des animaux, le héros à forme animale n'a pas à se transformer pour intégrer une existence spirituelle supérieure, il est de par sa naissance divine, un être surnaturel. Aussi, cette dernière partie de notre travail, par ses rapprochements et les différences qu'elle découvre, représente-t-elle la variété et la richesse que constitue l'initiation ultime.

## CONCLUSION

En général, les contes n'évoquent pas la naissance des héros, car la vraie naissance, l'enfantement spirituel, n'intervient, le plus souvent, qu'à l'âge de la puberté. Alors, des rites appropriés assurent, pour le profane, le "passage" à une existence sacrée. En effet, dans les chapitres antérieurs, il s'agit de héros nés des divers degrés de rites initiatiques. Naissance symbolique, certes, mais qui s'écarte tout à fait de celle des "héros" de ce chapitre, d'abord par l'obscurité de leur enfantement ou de leur situation préinitiatiques, ensuite par l'absence d'un trait physique extraordinaire. Ces indices, dans la vie et dans le destin des neuf héros nés sous une forme animale, soulignent combien la prétendue naïveté des contes est une notion fautive. Car la présence ou l'omission de tels éléments dans les récits trahit une logique profonde, une concordance impressionnante de vocation qui définit le destin terrestre des personnages selon qu'ils soient ou non caractérisés par ces traits.

D'ailleurs, l'animalité n'est pas le seul signe par lequel les contes attirent l'attention sur l'engendrement de divinités, symbioses du céleste et du terrestre. Un aspect de ce phénomène est déjà apparu dans une manifestation fulgurante que nous avons déjà signalée, où le héros est engendré "au cours d'une tempête de tonnerre qui ébranlait toute la nature [...] par la force du

tonnerre<sup>919</sup>: Un troisième groupe de ces personnages divins est caractérisé, à la naissance, par un signe d'ordre astral marquant le front du figurant. Ainsi, dans Le Petit-soleil ... et la petite-étoile-d'or<sup>920</sup>, le jumeau et la jumelle portent au front "une marque dorée", le petit garçon ayant "un signe en forme de soleil et la petite fille, un signe en forme d'étoile; ces marques seront indélébiles"<sup>921</sup>.

Dans ce récit, la mère, à la suite de l'accouchement des enfants extraordinaires, est persécutée et souffrante; mais elle est réhabilitée grâce à ses enfants qui, ayant grandi et après tant de péripéties, renversent l'injustice et le malheur qui écartaient leur mère, et partant, eux aussi, d'une existence heureuse. On trouve d'autres incarnations semblables dans Les Vieux m'ont conté, mais hors du corpus étudié<sup>922</sup>. La puissance de ces figurants n'est pas d'ordre physique, mais réside dans la révélation et la réintégration de la Vérité détrônée.

---

919. T. 9, p. 51.

920. T. 1, p. 253-287.

921. Ibid., p. 253.

922. T. 17, p. 43-114; T. 18, p. 185-208; T. 19, p. 11-49.

Autrement dit, il y a dans notre corpus, trois marques physiques, dont l'une d'ordre météorologique comme la tempête et le tonnerre, l'autre de nature astrale comme le soleil ou l'étoile au front, et la troisième de type animal qui accompagnent l'incarnation d'une divinité. Ces signes renvoient à une force surnaturelle qui ne s'exprime pas de la même manière dans la mission des trois catégories de divinités. Car, contrairement aux deux autres figurations, la figuration animale nous fait assister à une mise en valeur de la force physique. Les héros traduisent ainsi, par des gestes perceptibles et dramatiques, la suprématie et le règne des dieux. La correspondance, dans chacun des trois groupes de contes, entre les formes et le comportement des divinités symbolisées, renforce la pertinence de la question que nous avons posée: pourquoi représenter les héros sous une forme animale.

De la réponse que nous avons fournie à cette question, on a pu voir comment, selon la mentalité des sociétés antiques, la particularité physique de certaines bêtes les rapprochait des dieux. De plus, la divinisation des animaux provenait également du caractère surnaturel attribué dans certaines contrées et cultures à l'intervention des bêtes dans les domaines économique, militaire et religieux. La personnification des divinités dans des animaux a trouvé une expression si répandue que, sur le plan religieux, la doctrine de la métempsycose n'hésite pas à représenter l'âme humaine, autrement invisible, dans les corps accessibles des bêtes.

L'exemple égyptien nous a permis aussi de certifier le fait que la figuration des animaux dans les contes populaires n'est ni gratuite, ni imaginée, ni rêvée; elle est enracinée dans la vision religieuse d'un peuple; elle participe aux gestes et aux symboles qui concrétisent, amplifient et célèbrent, dans une culture donnée, la réalité spirituelle appréhendée. Ainsi, le destin extraordinaire des héros nés sous l'aspect d'une bête a nécessité pour les contes ontariens, le développement et l'approfondissement des réalités culturelles rattachées aux symboles animaux qu'elles expliquent.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Dans l'étude des contes, la question fondamentale demeure celle de l'origine des récits. Devant la pérennité et l'universalité, la fascination et le mystère qui caractérisent la vie des contes, on se demande d'où et comment ils nous sont parvenus. Marie Louise von Franz, J.R.R. Tolkien, Vladimir Propp et tant d'autres chercheurs se sont heurtés à ce problème dans leurs investigations sur les contes. Les hypothèses qu'ils ont été amenés à formuler attestent, par leur divergence, la complexité de la question. Aussi, pour l'étude de la symbolique des animaux dans les contes ontariens, nous a-t-il fallu, au préalable, nous pencher sur le problème de l'origine des histoires.

Nous avons pu affirmer que les contes traditionnels de l'Ontario français retenus pour cette étude ne sont pas de création canadienne. Ce sont des récits très anciens, les "restes" des cultes initiatiques dans les sociétés des époques révolues. Aussi est-il possible de rattacher les contes répertoriés dans Les Vieux m'ont conté à l'un ou à l'autre des rites de passage qui, jadis, rythmaient le déroulement de la vie humaine. Chacun des neuf chapitres de notre travail regroupe les contes dont les traits dominants répondent aux éléments correspondants dans les cérémonies religieuses d'antan. Le rapprochement, qui embrasse la forme, les thèmes, les personnages et les scénarios, entre certains rites initiatiques et des contes particuliers, sert à nous livrer, pour ces derniers, la clé, autrement inaccessible, permettant d'en

pénétrer l'univers. Alors, le monde des contes nous étonne par sa cohérence interne; il découvre la vision qui préside à l'articulation de tous ses éléments, il nie le hasard.

Les rites, et partant les contes, nous renvoient donc, non seulement à une vision grandiose de la vie, mais aussi à une conception scientifique du monde. Ce n'est pas un univers abandonné à la fantaisie, mais un monde réel où tout est régi par des lois et par des principes reconnus. Ce qui explique l'affinité entre les contes qui relèvent des mêmes catégories rituelles. En effet, chacun des chapitres de notre thèse regroupe des récits dont les éléments suggèrent un rattachement à une manifestation culturelle particulière.

Aussi, les trois parties de notre travail ainsi que les neuf chapitres qu'elles renferment répondent-ils aux pratiques rituelles des sociétés des époques révolues. La première partie, "L'Initiation primordiale", porte sur les rites qui déterminent la transformation du chaos en ordre, du profane en sacré. On assiste donc, dans cette partie, au processus rituel aboutissant à l'éclosion de la Vie, à la naissance symbolique du héros. Les trois chapitres qui constituent "L'Initiation primordiale" renvoient aux trois aspects de ce phénomène repérés dans Les Vieux m'ont conté.

Dans le premier chapitre, nous avons étudié une expérience qui intervient très tôt dans la vie des personnages, c'est-à-dire la

quête et l'obtention d'esprits tutélaires qui permettent aux jeunes postulants de rompre avec une existence profane et d'accéder au sacré. Tous les animaux qui figurent dans le rôle d'esprit tutélaire interviennent en réponse à l'effort individuel du héros en vue d'une naissance à l'existence spirituelle. Aussi, grâce au chat dans Le Chat botté, le héros a la révélation du sacré. Du même coup, se trouve transformée, la vie sociale, économique et politique du personnage. Dans Saint Roch et son chien, l'irruption du sacré dans la vie des héros s'accompagne d'une rencontre avec le dieu, Saint-Roch, lui-même.

Le rôle de la chienne dans Les Trois chiennes représente le châtiment, puis la réintégration d'un jeune homme qui s'était marié avant d'avoir subi le rite. Le symbolisme des trois vaches dans Fesse, bâton est lié aux attributs qui assurent au héros le trône auquel il aspire. L'image de l'âne dans Chie-L'Âne représente l'initiation individuelle du héros comme la condition pour la régénération du cosmos. Dans Les Marchandises merveilleuses de la ville d'Orléans, le symbolisme du cheval exprime l'harmonie qui caractérise les pratiques rituelles dans les sociétés d'antan. Et Beau-Sauvage nous fait assister aux particularités d'un esprit tutélaire qui est à la fois anthropomorphe et zoomorphe. Dans ce premier chapitre, le rôle de l'animal, esprit tutélaire, inscrit l'expérience individuelle de chaque héros dans la signification générale des symboles.

"Le retour dans la matrice de la Terre-Mère" porte sur un autre aspect de l'enfantement spirituel: le regressus ad uterum. Il s'agit, dans ce deuxième chapitre, d'une représentation symbolique du drame de la naissance physiologique de l'homme. Le symbolisme des animaux qui figurent dans le regressus ad uterum est lié à l'une ou l'autre des phases qui constituent le retour dans le sein maternel. Aussi, dans Ti-Jean Peau-de-Morue, l'intervention de l'animal aquatique coïncide avec le stade de la gestation. Dans le même récit, le cheval figure dans la phase ~~ascensionnelle~~, celle de la naissance du héros, et symbolise l'oeuvre de transformation que doit opérer, dans le royaume, le héros transfiguré, pour rendre le monde digne de son existence nouvelle.

Dans Le Prince Arthur, on assiste à une sorte d'avortement symbolique parce que le regressus ad uterum n'a pas abouti à la naissance du héros. L'image du cheval, liée au sort du Prince Arthur auquel l'initiation avait été refusée, présage la mort du héros. Dans Paquenade, les transformations quotidiennes du héros en cheval représente le regressus ad uterum au service de la sorcellerie. La figuration de l'oiseau dans Ti-Jean et le lion symbolise le destin céleste et solaire qui accompagne la naissance spirituelle du héros. Dans deux contes, Les Trois poils au nez du serpent et Le Serpent vert, le reptile intervient en tant qu'ancêtre mythique et donateur dans le destin du héros. Les contes du Petit Poucet nous révèlent les traits et l'appareil enfanteur de l'enfant mythique.

Le rôle des animaux dans le regressus ad uterum répond à la volonté et à la présence des forces surnaturelles dans chaque phase de l'enfantement spirituel.

Dans le troisième chapitre, nous avons analysé un phénomène important dans l'initiation primordiale: les animaux dans le rôle de maîtres d'initiation. Nous avons dégagé trois critères qui définissent cette catégorie de figurants. D'abord, il s'agit d'un personnage à forme animale; puis, dans les récits où il s'implique, on assiste à une mise en valeur du thème de la mort; enfin, dans son rapport avec le héros, il y a un rapprochement étroit entre le sort du maître animal et celui de l'initié. Tous les maîtres à forme animale étudiés dans ce chapitre se laissent caractériser, dans leur rôle, par ces trois critères: le buffle dans le mythe indien, Cupidon dans Les Métamorphose d'Apulée, la bête dans les contes ontariens portant sur La Belle et la bête, et le cheval dans deux autres contes du corpus canadien-français, Le Petit cheval vert et Code et le cheval ferré en or. Ce troisième chapitre privilégie ainsi les particularités des personnages animaux dans les rites qui réactualisent l'événement primordial, la création de <sup>la</sup> Vie.

La deuxième partie de notre étude intitulée "Les Initiations héroïques" met l'accent sur l'affrontement. Puisque l'adversaire que combat le héros est toujours surhumain, il est question, dans les initiations héroïques, d'affrontements d'ordre merveilleux. Le

premier chapitre de cette partie est consacré aux récits rapportant le combat entre le héros et la bête-à-sept-têtes. Cette bataille a pour enjeu la souveraineté du monde. Aussi, la victoire du héros s'accompagne-t-elle toujours de la montée au trône du vainqueur. Mais l'image de la bête-à-sept-têtes est importante surtout en tant que figuration des cycles temporels qui règlent la soumission du domaine terrestre aux cadences célestes.

Dans le deuxième chapitre, les animaux n'ont qu'un rôle très restreint dans les "Initiations militaires". D'ailleurs, ces initiations privilégient, non pas l'efficacité des armes, la force physique ou l'expérience des guerriers, mais le pouvoir merveilleux que s'approprient les initiés. Aussi, dans Le Petit vacher, Ti-Jean se métamorphose-t-il en lion pour incarner la puissance du carnassier. Deux animaux, le cheval en forme de squelette et l'oiseau-banc, sont des forces du mal que pour vaincre, le héros doit recourir au pouvoir des armes magiques. Et Laromée-sans-peur représente le sort de quatre prisonniers de guerre: ils étaient transformés, chacun en cheval. Dans les contes ontariens, tous les aspects des initiations militaires se trouvent ainsi dominés par la magie et par le merveilleux.

Le troisième chapitre met l'accent sur les dangers et les périls qui marquent l'expérience du héros dans la descente aux enfers. Le personnage ne parvient à la résurrection qu'à travers le

sang et la mort. Les cinq corbeaux qui figurent dans les contes que regroupe ce chapitre sont tous les messagers de la mort. Dans La Belle aux mains coupées, un chien et une jument sont égorgés dès le début de l'histoire; les deux chiens du prince lèchent les blessures de la fille mutilée; les soldats tuent deux lapins et une chèvre. Une autre chèvre, image de la Grande Mère bienveillante, meurt sur la tombe de sa maîtresse. Le rôle des animaux, lié ainsi au destin du personnage, au sang et à la mort, atteste la singularité de la vocation des héros de la descente aux enfers dans les initiations héroïques.

"L'Initiation ultime", qui constitue la dernière partie de notre étude, porte sur un aspect très important dans le ménage entre la terre et le ciel, à savoir les formes que revêt, sur terre, un phénomène céleste: l'immortalité. Le premier chapitre de cette partie étudie le rôle du joueur-de-tours, la forme qu'adopte pour s'exprimer, l'"immortalité" de la mort, aspect funèbre du phénomène céleste. A travers l'image du cochon se laissent saisir les rites qui perpétuent l'existence éternelle de la mort. Dans le deuxième chapitre, les contes issus de l'initiation chamannique représentent une tradition qui s'efforce d'assurer aux hommes la pérennité du corps et de l'âme. Les pratiques permettant au chaman de se métamorphoser à son gré en animaux et de mettre en sécurité son âme, détachée impunément du corps, semblent aptes à prévenir la mort. Pourtant, le chaman finit toujours par mourir. Dans le dernier

chapitre, il s'agit des héros engendrés par l'union d'une divinité avec un être humain. L'aspect animal de ces personnages, sans nier l'origine et la nature divines des héros, traduit la nécessité pour eux d'abolir ou de transformer la composante terrestre, l'élément inférieur de leur personnalité, pour réintégrer la divinité et l'immortalité célestes.

Tous les éléments des contes que nous avons étudiés répondent donc aux modèles célestes. Même les récits des joueurs-de-tours, qui célèbrent le triomphe de la mort, ne sont que la corruption des rites de passage traditionnels qui règlent la régénération de la vie sur les cycles extra-terrestres. Restes des rites initiatiques, les contes figurent les gestes par lesquels le déroulement de la vie humaine, dans toutes ses phases, mime les cycles cosmiques. La soumission des contes aux rythmes cosmiques, bien qu'elle ne soit pas explicite dans les histoires, se traduit également, dans chaque récit, par un déterminisme absolu.

Ce déterminisme dont les mobiles sont ainsi voilés constituent souvent un problème pour l'étude des contes. On se demande pourquoi le héros, quelquefois un enfant chétif, ou le moins expérimenté de la famille, et aussi difficiles ou dangereuses que puissent être les épreuves, finit toujours dans la gloire. On est frappé par l'incongruité entre la passivité de bon nombre de héros et le triomphe qui couronne leur comportement. Or, les rythmes cosmiques correspondent

au drame de la mort et de la résurrection périodiques inéluctables de la vie. Déterminisme irrécusable, repris et célébré dans les rites initiatiques, la mort et la renaissance n'épargnent ni homme, ni saison, ni plante. Aussi, selon ce principe, il n'y a pas de hasard dans le destin d'un héros "mannequin". Le hasard, ce serait la mort sans résurrection de la lune, des saisons ou des héros.

Les contes ontariois se rattachent donc à une culture et à des valeurs disparues. Le rôle des animaux, comme celui d'autres éléments durables des récits, nous renvoient aux rites anciens. Les Ontariois apparaissent alors comme étrangers aux récits qu'ils ont conservés, aux expériences qu'ils ont contées. On est tenté de séparer les deux dimensions culturelles, les contes populaires bizarres et la culture propre au peuple. Aussi, le rapport du Groupe d'étude, établi en 1977, par le Conseil des Arts de l'Ontario, avec le mandat "d'analyser l'évolution récente, l'état actuel et les perspectives d'avenir des arts dans la vie franco-ontarienne"<sup>923</sup> ne s'intéresse-t-il pas aux contes ontariois. Car, pourquoi chercherait-on "parmi les morts celui qui est vivant?"<sup>924</sup>

923. Pierre Savard, Rhéal Beauchamp, Paul Thompson, Cultiver sa différence: Rapport sur les arts dans la vie franco-ontarienne, Toronto, Conseil des Arts de l'Ontario, 1977, p. 211.

924. Saint-Luc, "L'Évangile selon St-Luc" dans La Sainte Bible, Traduit en français sous la direction de l'École Biblique de Jérusalem, Paris, Les Éditions du CERF, 1956, p. 1352-1389, chapitre 24, verset 5.

Comment cultiver sa différence dans de vieux récits réfractaires et squelettiques?

Si l'optique de notre étude et l'approche que nous avons utilisée nous ont obligé à nous attacher à l'enracinement des contes dans les pratiques culturelles anciennes, il est indéniable que ces histoires sont imprégnées de traits propres aux Canadiens français de l'Ontario. Au début de notre étude, nous avons esquissé en quoi consiste la spécificité ontarioise dans les contes populaires: ce sont la langue française et les particularités stylistiques ainsi que certains éléments du milieu -des objets, des scénarios, des personnages- intégrés dans le monde des contes. On assiste à une sorte de mariage entre les éléments ontariois et les données ancestrales des récits.

Dans la mesure où la langue française demeure, pour les Canadiens français de l'Ontario, "le signe le plus visible de leur identité"<sup>925</sup>, il n'y a pas lieu pour les contes ontariois déclamés ou transcrits en français d'être confondus avec les histoires d'autres peuples, même si, dans les deux cas, les récits proviennent d'une source commune. Et, entre les récits recueillis en Ontario français et le répertoire "d'autres régions francophones, du Québec ou du

---

925. P. Savard, R. Beauchamp, P. Thompson, op. cit., p. 3.

Nouveau-Brunswick", une différence subsiste car, comme nous l'apprend Germain Lemieux lui-même, "la langue sera un peu différente, certains détails du conte seront peut-être nouveaux, mais le répertoire général sera sensiblement le même"<sup>926</sup>. Aussi, le caractère distinctif que confère la langue française aux contes ontariois discerne-t-il la culture franco-ontarienne non seulement par rapport aux cultures anglophones, mais aussi par rapport à celles d'autres régions francophones.

Si le français est devenu le lieu où la spécificité ontarioise s'affirme dans les contes, on peut s'attendre à ce que le caractère ontariois des récits se trouve accentué par les particularités stylistiques. Par style, nous nous référons à cette complicité établie entre le public et le conteur dans la réitération et l'appréciation des contes. Dans la société traditionnelle, le public est le dépositaire de la mémoire collective. Dans la plupart des cas, l'auditoire connaît déjà le déroulement des histoires que le conteur se charge de communiquer. Protecteur de l'intégrité de la tradition ancestrale, le public par sa présence et par sa participation à la séance, met une borne à la liberté du conteur de s'écarter des modèles généralement admis. Le conte est donc un genre où la fonction créatrice des conteurs s'avère limitée.

---

926. Germain Lemieux, "Présentation" dans Les Vieux m'ont conté, T. 16, Montréal/Paris, Bellarmin/Maisonneuve et Larose, 1981, p. 13.

En effet, le style individuel de chaque conte correspond, en quelque sorte, à une déviation inoffensive, par rapport à la norme. L'étude des particularités stylistiques dans les contes ontariens serait donc l'étude de tous les "écarts" dans toutes les versions des contes ontariens. Ces "écarts" sont perceptibles dans les procédés de narration des différents conteurs canadiens: le rythme des phrases, le choix des mots, l'amplification ou le rétrécissement de certains épisodes, la substitution des noms et des scénarios locaux aux éléments antiques correspondants, le timbre de la voix, les gestes qui appuient les paroles et même le bégaiement d'un conteur.

Rappelons que les contes modèles, ces "normes" que le public s'astreint à se remémorer, à sauvegarder et à transmettre renvoient aux mythes, "textes" primordiaux, fondateurs des contes populaires. Une longue tradition d'adhésion et de fidélité aux mythes, tradition que l'oubli des fonctions religieuses des "textes" et les dégradations successives des histoires sacrées ont voilée, mais n'ont pu éteindre, transparait dans l'entente créée entre le public et le conteur. D'où le rapport, défini par l'attachement à une réalité figée où "il était une fois", entre l'auditoire qui prescrit les limites d'innovations et le conteur qui endosse la restriction de sa faculté d'imagination aux confins de la tradition, dans la narration de ces récits. Aussi, la meilleure façon d'étudier les traits stylistiques propres aux contes ontariens serait de confronter les

récits aux mythes types afin de faire ressortir les éléments de la tradition canadienne-française de l'Ontario, les "déviations" ratifiées par le public. D'ailleurs, c'est un travail qu'il faudrait reprendre chaque fois qu'un conteur débite les mêmes contes ou d'autres, car chaque version nouvelle comporte nécessairement de nouveaux éléments issus de la réalité ontarioise. C'est un projet interminable, qui n'a pas de place dans notre recherche.

Cependant, les styles individuels représentent un phénomène d'une grande valeur: ils attestent la richesse infinie et le rajeunissement incessant des contes ontariois, grâce au rôle des individus qui, de génération en génération, profèrent les récits. Germain Lemieux, dans Les Jongleurs du billochet, se souvient du style de Théodule Miville, l'un des conteurs disparus. "Sa voix à la fois ferme et douce adoptait parfois un rythme accéléré à cause d'un léger bégaiement [...] Son vocabulaire abondant et varié animait facilement un récit"<sup>927</sup>. À propos d'un autre conteur, Alphonse Brault, le Père Lemieux se rappelle les "grandes qualités d'amuseur populaire: les gestes, le naturel du dialogue surtout, le ton, le style oral avec ses procédés grammaticaux"<sup>928</sup>. Quant à John Fournier, "Les gestes étaient très rares, le rythme du texte assez

---

927. G. Lemieux, op. cit., p. 80.

928. Ibid., p. 85.

rapide, aucune hésitation à propos des noms ou des expressions linguistiques"<sup>929</sup>. Pour sa part, Maurice Prud'homme "mène son récit avec vigueur, utilisant, au besoin, le coup de poing sur la table pour marquer son indignation contre la vieille sorcière [...] malhonnête"<sup>930</sup>. La variété, dans le comportement des différents conteurs, sert à traduire la vitalité qui caractérise la culture canadienne-française.

Il y a donc, dans le domaine des contes populaires, des traits stylistiques, comme il y a des particularités linguistiques par lesquelles la culture ontarioise se distingue de toute autre culture. Mais le style et le français des Ontariens ne visent pas la transformation, la modification ou la déformation des contes traditionnels. Au contraire, on assiste dans la reconstitution moderne de ces vieux récits à une volonté de revivre, dans sa forme authentique, la réalité du passé. Le conte, phénomène oral, relique des rites anciens, a donc pour première fonction de rejoindre la première fonction des mythes: celle de faciliter la participation à une fête, à une expérience sacrée.

---

929. Ibid., p. 100.

930. Ibid., p. 95.

Dans la "Préface" de La Chasse-Galerie, François Ricard écrit:

L'essentiel (du conte) ne réside pas tant dans l'histoire, la légende ou le fait narrés, que dans l'événement particulier que suscite cette narration. Un diseur, des hommes réunis autour de lui pour l'entendre, un ensemble de rites, une fable: c'est tout cela qui constitue le conte et en fait plus qu'un simple récit: une cérémonie<sup>931</sup>

La spécificité ontarioise, c'est donc la langue et le style, mais c'est surtout la façon dont les Ontariens vivent l'expérience racontée. Il s'agit de la restitution et de la réintégration provisoires des moments révolus, par les Canadiens français de l'Ontario et dans un contexte qui leur est propre. Le conte ontariois est donc celui où les gestes, les attitudes et les émotions d'une assemblée ontarioise remplissent le déroulement spatial et temporel du récit.

Le conte se définit ainsi comme cette "manifestation totale"<sup>932</sup> où se déploient, autour d'un récit, la langue, l'aptitude narrative, la mémoire collective, l'esprit de censure, la joie, la tristesse, la déception et la satisfaction d'un peuple. Il n'y a pas lieu, dans ce cas, de confondre le conte, le conteur et l'auditoire ontariois avec les mêmes éléments dans d'autres cultures. La spécificité

---

931. François Ricard, "Préface" dans Honoré Beaugrand, La Chasse-Galerie, Montréal, Fides, 1973.

932. loc. cit.

ontarioise se présente donc comme le mode qu'adopte le conte sur le territoire canadien pour nous convier à une expérience éternelle et universelle où, ayant rompu temporairement avec l'ordre habituel de l'existence, l'homme assiste au "culte" qui célèbre la régénération de la vie. Comme les récits d'autres cultures, les contes ontariois soulignent donc la primauté et la permanence du répertoire ancestral et international.

Aussi, les récits traditionnels, quel que soit le peuple qui les profère, ont-ils pour fonction de replonger l'individu dans cette expérience extraordinaire, les "liturgies" antiques qui célébraient jadis les métamorphoses de la vie. Alors s'explique l'universalité et, partant, la fonction rituelle des incipit des contes.

Incompatible avec les principes de créativité individuelle, l'incipit des contes, par son caractère conventionnel et universel sert moins le "littéraire" que l'incantatoire et le rituel. Aussi, Roland Colin a-t-il pu écrire: "ces quelques mots avaient probablement à l'origine un caractère plus nettement magique qu'aujourd'hui"<sup>933</sup>. En effet, même de nos jours, la fonction rituelle des

---

933. Roland Colin, Les Contes noirs de l'ouest-africain, Paris, Présence Africaine, 1957, p. 85.

incipit se fait encore sentir dans les contes populaires. Selon les propos de Jacques Chevrier, "La formule liminaire [...] est une invitation au voyage dans un monde radicalement différent où le surnaturel est la règle..."<sup>934</sup>. Elle provoque une rupture avec l'ordre habituel de la vie, entraîne le consentement à la merveille et installe le conteur et son auditoire dans le pays du merveilleux.

Le rôle de l'incipit marque non seulement le public, mais aussi et surtout la vie des contes. Par sa réapparition d'un récit à l'autre et par sa position stratégique au début des contes, la formule initiale anticipe la répétition des thèmes, schémas, figurants, épisodes et dénouements. Le caractère rituel et incantatoire de l'incipit se répercute ainsi dans les éléments et aux niveaux différents des contes. A l'instar d'Elizabeth Guillot, dans Le Français aujourd'hui, on peut affirmer que, dans les contes, "les répétitions, contrairement à toute règle de savoir-dire ou de savoir-écrire, n'alourdissent pas le récit, elles le produisent"<sup>935</sup>. L'incipit inaugure donc un système de reflets qui marque toute la structure des divers contes. Ainsi se crée, dans chaque récit, comme dans l'ensemble des contes, une "fête" qui embrasse tous les

934. Jacques Chevrier, Littérature nègre, Paris, Armand Colin, 1974, p. 215.

935. Elizabeth Guillot, "Elle court, elle court, la parole" dans Le Français aujourd'hui, no 68, décembre 1984, p. 16.

niveaux de l'oeuvre, qui répond aux grands rythmes de l'existence humaine et qui fascine, sans l'étonner, l'auditoire de tout lieu et de tout temps.

Les contes ontarois incarnent donc les rites initiatiques anciens dont ils perpétuent la fonction et la structure. Le comportement des participants aux fêtes archaïques fait écho à la réaction de l'auditoire moderne lors d'une séance de "contage" car, dans les deux cas, on assiste à l'envoûtement du public par l'expérience rituelle vécue. Aussi, à la fin d'un récit que débitait Maurice Prud'homme, Germain Lemieux qui assistait à la séance, nous livre ce témoignage dans Les Jongleurs du billochot: "Nous revenons à la réalité; M. Prud'homme vient de se taire [...] Il y a bel et bien 45 minutes que les auditeurs ont perdu la notion du temps et de l'espace"<sup>936</sup>.

De même, la structure des contes ontarois reflète-t-elle la "morphologie" des rites de passage. Par conséquent, tous les éléments permanents des contes, par leur retour cyclique, miment les rythmes de la vie et du cosmos, ressorts des rites anciens. Même l'incipit, élément linguistique figé et neutre, se signale par son caractère incantatoire et rituel. A l'intérieur des contes, et d'un

---

936. G. Lemieux, op. cit., p. 96.

récit à l'autre, le rôle des éléments s'inscrit dans un cadre préétabli, mécanisme de la régénération périodique infaillible de la vie. La figuration des animaux dans les contes ontariens répond donc, avant tout, à l'orchestration interne des éléments des contes. En nous appuyant sur les rapports entre les bêtes et d'autres éléments des récits, nous avons pu appréhender la symbolique des animaux sans référence aux rêves ni à la pathologie mentale.

Dans notre démarche, la nécessité ne se présente pas de rapprocher avec les clients du psychanalyste les deux familles de héros: les humains nés "profanes" et mortels qui se métamorphosent en dieux, et ces "demi-dieux de naissance à la fois divine et humaine"<sup>937</sup>. L'image du héros, certitude de la transcendance de la condition humaine ou modèle de la divinité et du Verbe qui se font chair, est une figure positive et très valorisée dans les contes. On ne peut distordre ou dégrader cette image sans fausser la vision du rôle des animaux et d'autres personnages liés à l'aventure du héros. Aussi, les tendances freudiennes, par l'affaiblissement du caractère initiatique du drame que vit le héros, font-elles assister à une surcharge d'érotisme dans l'interprétation du rôle des personnages.

---

937. Yolande Grisé, Le Monde des dieux, Québec, Hurtubise HMH, 1985, p. 6.

D'où les problèmes que représente, par exemple, le symbolisme de la vache dans les contes du Petit Poucet puisqu'on se plaît à attribuer au personnage minuscule une image phallique. Nous ne nous arrêterons pas sur ces récits que nous avons déjà analysés<sup>938</sup>. Ce que nous voulons affirmer, c'est que la source du conte n'est pas la cervelle d'un détraqué; le conte populaire n'est ni une fiction ni un mensonge. "Dans les sociétés primitives, le mythe entendu au sens strict désigne tout autre chose, le contraire même d'une fiction ou d'un mensonge"<sup>939</sup>. Il s'agit d'un récit sacré, "une histoire vraie"<sup>940</sup>. Et, depuis "le jour où les explications 'rationnelles' du monde firent place aux explications 'sacrées' [...] les mythes [...] se sont amenuisés en contes"<sup>941</sup>. Les figures célèbres que transmettent les récits, gravées dans un contexte étranger à notre époque, commandées par une vision qui transcende les frontières du temps et de l'espace, ne répondent pas au rationalisme changeant des temps modernes.

Dans leur fonction et par leur structure, les contes ontariens se rattachent aux rites initiatiques anciens. Dans ce cas, les

---

938. p. 132-139.

939. Grisé, op. cit., p. 2.

940. loc. cit.

941. Ibid., p. 3.

particularités ontariotes renvoient à l'identité du peuple canadien, à l'autonomie et à l'authenticité de leur culture, facteurs qui légitiment le fait d'assumer et d'incarner le destin des contes traditionnels, de consacrer le dépassement des valeurs locales et temporelles. Les récits ontariotes ne démentent pas, mais, au contraire, corroborent un fait: le caractère international et éternel des contes.

Aussi, d'époque en époque et d'une culture à l'autre, les contes populaires continuent-ils à se reproduire, à se transmettre et à faire vivre. Comme l'affirme Mircea Eliade dans Initiation, rites, sociétés secrètes:

depuis le temps si difficile à préciser, où les contes de fées se sont constitués en tant que tels, les hommes, aussi bien les primitifs que les civilisés, les ont écoutés avec un plaisir jamais rassasié. C'est dire que les scénarios initiatiques -même camouflés, comme ils le sont dans les contes- sont l'expression d'un psychodrame qui répond à une nécessité profonde de l'être humain<sup>942</sup>

Cette "nécessité profonde" renvoie au désir de l'homme de s'harmoniser avec les rythmes de l'existence.

---

942. Mircea Eliade, op. cit., p. 267.

Par l'équivalence entre les cycles cosmiques et la vie des contes, les récits populaires fournissent au public le moyen de vivre la réintégration des cadences cosmiques. Les contes s'adressent directement à la conscience profonde de l'auditoire; ils la stimulent, la nourrissent et l'entraînent dans un drame et dans une liturgie où le manque et le chaos se transforment infailliblement en plénitude et en ordre. Le conte est un phénomène international et éternel parce qu'il répond, chez l'être humain, aux aspirations profondes, universelles et permanentes: la nécessité de se métamorphoser pour vivre, pour survivre et pour se concilier l'ordre du cosmos. La vie est un enchaînement de rites de passage. Aussi, à travers les siècles, les contes accompagnent-ils l'être humain dans son aventure terrestre, que l'homme ait compris ou non la nature et la fonction des récits auxquels il demeure attaché.

Comme Charles Perrault, un grand nombre de gens croient que les contes sont destinés aux enfants, c'est-à-dire que les récits ne sont qu'une fiction inventée pour les ignorants et les naïfs. Mais, par la fréquentation même de ces oeuvres, Perrault ainsi que ses nombreux lecteurs adultes, nient dans l'action leurs idées sur les contes. De même, la mise en rapport des récits avec une pathologie mentale ne nuit pas au destin des contes; au contraire, on assiste au renouveau et à l'accroissement d'intérêt pour les récits traditionnels. Par son étonnante survie, le conte populaire semble

capable de se passer des théories, semeuses du mépris pour le genre, que l'on se fabrique pour expliquer sa nature et sa fonction.

Pour notre part, nous avons voulu que notre thèse, afin de pouvoir appréhender le rôle des animaux, pénétre la nature et la fonction authentiques des contes populaires. Nous n'avons imposé aux contes ni nos idées ni des principes forgés à partir de réalités extérieures au monde des récits. Plutôt que de "coloniser" ce phénomène oral, nous avons préféré l'interroger, le suivre, l'écouter et l'épier dans sa simplicité structurée et dans son obscurité obsédante. L'aboutissement de notre démarche nous a amené à insister sur l'origine initiatique des contes, justification de la structure des textes populaires et du rôle des éléments des récits. Nous avons également indiqué comment la fonction rituelle des contes, bien que modifiée, subsiste, même de nos jours, dans les séances de "contage".

On comprend mieux pourquoi, malgré le mépris avec lequel ils étaient souvent accueillis, les récits continuaient et continuent toujours à captiver l'esprit de l'homme. Par les rites et dans les rythmes qui règlent le déroulement de l'existence humaine, les contes et les hommes se rencontrent, le destin des uns devient inséparable de celui des autres, même lorsque l'homme se méprend sur les mécanismes de son attachement à ces récits. Si notre recherche contribue à restaurer à ces derniers leur noblesse et leur prestige,

si le mépris du genre parvient à se dissiper, on peut se demander quel riche destin l'avenir réserve aux contes populaires, déjà universels et immortels, comme ne manque pas de le proclamer une documentation relativement récente, cette remarquable délégation culturelle canadienne-française que constitue Les Vieux m'ont conté.

## ANNEXE A.

### RÉPERTOIRE DES CONTES DE L'ONTARIO FRANÇAIS DANS LA COLLECTION: LES VIEUX M'ONT CONTE

Le numéro du conte dans le volume est indiqué entre parenthèses.

#### TOME 1

1. (1) Ti-Jean Peau-de-Morue
2. (2) Barbaro-lès-Grandes-Oreilles
3. (3) Tommy et Mary (Paysan et princesse)
4. (4) La Belle Perdrix Verte
5. (5) Ti-Jean Poilu
6. (6) Ti-Jean-joueur-de-tours
7. (7) Jean-le-paresseux
8. (8) Le Petit Soleil ... et la Petite-Étoile-d'Or
9. (9) Pacte avec le diable

#### TOME 2

10. (1) Jean de Calais
11. (2) Le Fou de la poule caïlle
12. (3) Le Meunier Sans-Souci
13. (4) Le Roi dupé par Ti-Jean
14. (5) Cric et Croc
15. (6) Pari entre un cordonnier et sa femme
16. (7) L'Homme du Paradis
17. (8) Gendron et le faux curé
18. (9) Le Chat botté
19. (10) Lès Chevreuils aux cornes d'or
20. (11) La Belle Jarretière Verte
21. (12) Saint Roch et son chien
22. (13) Le Boeu' rouge
23. (14) Le Fin voleur
24. (15) Le Fou en jupe
25. (16) Richard-Sans-Peur
26. (17) Le Berger ou "tu as menti"
27. (18) La Vache démorphosée
28. (19) Le Gros boeu' caïlle
29. (20) Le Fils-de-l'Ourse
30. (21) Le Petit cheval vert

- 31. (22) La Peau de boeuf et la force de Ti-Jean
- 32. (23) Les Trois lapins
- 33. (24) Pacte entre un homme et le diable
- 34. (25) Le Sac de vérités
- 35. (26) Ti-Jean délivre une princesse
- 36. (27) Tours de Ti-Jean au roi
- 37. (28) La Femme folle

TOME 3

- 38. (1) Le Prince qui voulait fausser sa destinée
- 39. (2) La Belle-Jarrettière-Verte
- 40. (3) Princesse embêtée en trois mots
- 41. (4) Le Petit ruban vert
- 42. (5) Le Sac de vérités
- 43. (6) Les Sept chevreuils aux cornes d'or
- 44. (7) Ti-Jean, le fin-voleur
- 45. (8) Guillaume-sans-peur
- 46. (9) Les Trois chiennes
- 47. (10) Le Petit poisson d'or
- 48. (11) La Princesse au grand nez
- 49. (12) Les Trois conseils du père mourant
- 50. (13) Les Trois poils d'or au nez du serpent
- 51. (14) Le Faux prêtre
- 52. (15) L'Habitant à demi-fou qui devient prêtre
- 53. (16) Le Corps-sans-âme
- 54. (17) Criquet, le fin devineur
- 55. (18) Bâtiment qui va sur terre, sur mer et dans les airs
- 56. (19) Le roi des rats, le roi du jour, le roi des moissonneurs
- 57. (20) Antoine, le fermier du curé
- 58. (21) Le Fileur de laine ou Luciflet (Lucifer)
- 59. (22) La Vache démorphosée
- 60. (23) Tours de Ti-Jean au roi (le jeu de Poker)
- 61. (24) Poil-et-Plume
- 62. (28) Ti-Jean-sans-peur
- 63. (29) La Princesse au grand nez
- 64. (30) Les Sept petits lapins
- 65. (31) Les Pommes d'or

TOME 4

- 66. (1) Le Prince Charles et le Teigneux
- 67. (2) Ti-Jean enlève un géant

68. (3) La Lampe merveilleuse  
 69. (4) Ti-Jean fin voleur  
 70. (5) Ti-Jean joue des tours au roi  
 71. (6) Poil-et-Plume  
 72. (7) Les Trois corbeaux branchés dans un arbre  
 73. (8) Le Corps-sans-âme  
 74. (9) La Belle Jarretière Verte  
 75. (10) La Belle et la bête  
 76. (11) Un Voyageur à la recherche de trois fous  
 77. (12) Moyen simple pour augmenter la vitesse  
 78. (13) Laromé sans-peur  
 79. (14) Fesse, bâton  
 80. (15) Ti-Jean et les trois petits cochons  
 81. (16) La Bête-à-sept-têtes  
 82. (17) Peau d'âne  
 83. (18) Le Grand-Coureur ou l'homme-aux-meules  
 84. (19) L'Homme du Paradis  
 85. (20) L'Oeuf et le boeuf  
 86. (21) À La Recherche d'une femme moins folle  
 87. (22) La Fileuse de paille  
 88. (23) Le Petit Moïse  
 89. (24) Les Boutons sans queue  
 90. (25) Le Petit Poucet  
 91. (26) Tours de Ti-Jean au roi  
 92. (27) Les Trois voleurs habillés  
 93. (28) Le Grand Sonnet-Rouge  
 94. (29) Tord-Chêne, Tord-Merisier et Déboule-Montagne  
 95. (30) Ti-Joe et Gros-Joe  
 96. (31) La Princesse dit "Tu as menti!"  
 97. (32) Chie-l'âne

### TOME 5

98. (1) Ti-Jean et le secret des deux corbeaux  
 99. (2) Le Prince de Ronzeau  
 100. (3) La Belle aux mains coupées  
 101. (4) L'Oiseau mangé par les deux enfants  
 102. (5) Ti-Joe et Ti-Louis  
 103. (6) L'Âme délivrée du purgatoire  
 104. (7) La Pauvreté  
 105. (8) La Faute à Beaudry  
 106. (9) Les Sept montagnes d'or  
 107. (10) Louison, fils du roi d'Espagne  
 108. (11) La Bête-à-sept-têtes  
 109. (12) Le Petit Teigneux  
 110. (13) Les Quatre saisons  
 111. (14) Le Comte de Sifroi (Sigefroi)  
 112. (15) Le Diamant volé

**TOME 6**

113. (2) La Lettre perdue  
 114. (9) Le Prince-loup et la pomme rouge  
 115. (11) La Bête-à-sept-têtes  
 116. (12) Le Panier qui chante  
 117. (13) Un Beau rêve  
 118. (20) La Bête-à-sept-têtes  
 119. (21) Petit morveux  
 120. (26) La Belle Jarretière Verte  
 121. (27) La Bête-à-sept-têtes  
 122. (28) Le Bedeau  
 123. (29) Le Ruban vert  
 124. (31) Le Loup et le tonneau  
 125. (32) Les Deux Joueuses de cartes  
 126. (33) Michel  
 127. (34) Jean de l'Ours  
 128. (35) Ti-Jean-sans-peur  
 129. (47) Ti-Jean Poilu

**TOME 7**

130. (1) Code et le cheval ferré en or  
 131. (2) La Jolie Femme jetée à l'eau  
 132. (3) Ti-Jean joueur-de-tours  
 133. (4) Jean-de-l'Ours  
 133. (5) Les Sept Princes du même lit  
 135. (6) Le Petit Bonhomme blanc  
 136. (7) Joseph, le faiseur d'allumettes  
 137. (8) L'Île verte

**TOME 8**

138. (1) François, le joueur de tours  
 139. (2) François et Ti-Quienne  
 140. (3) Le Chien instruit  
 141. (4) Le Prince Georges  
 142. (5) Le Prince Arthur  
 143. (6) Laromée-sans-peur  
 144. (7) Le Bélier et la moutonne  
 145. (8) Les Deux Forestiers devenus fermiers  
 146. (9) François Robert, cordonnier de son métier  
 147. (10) Le Petit Poulain (ou l'oiseau d'or)  
 148. (11) La Bête-à-sept-têtes  
 149. (12) Barbe-bleue

150. (13) Le Gros Prêtre qui demande un vicaire  
 151. (14) Le Curé timide  
 152. (15) Les Deux Frères amorphosés en veau  
 153. (16) L'Orfèvre jaloux  
 154. (17) Les Trois Vieilles Filles

**TOME 9**

155. (1) David (ou le paysan devenu prince)  
 156. (2) Le Monstre (la Belle et la Bête)  
 157. (3) Ti-Jean-sans-peur (Ti-Jean engendré par la force du tonnerre)  
 158. (4) Jean de Calais  
 159. (5) Le Serpent Vert  
 160. (6) Le Conte de Corbeil  
 161. (7) La Lampe merveilleuse  
 162. (8) Les Trois Conseils de la tireuse de cartes  
 163. (9) La Jolie Femme mariée à un bossu  
 164. (10) La Jolie Petite Femme  
 165. (11) Don d'un boeuf récompensé par la valeur d'un boeuf  
 166. (12) Le Beau-frère paiera  
 167. (13) Le Plus Gros Mensonge  
 168. (14) Aventures d'un célibataire  
 169. (15) Le Bon Devineur  
 170. (16) La Fille muette  
 171. (17) Janvier, Février et Mars  
 172. (18) Cachotteries d'amant  
 173. (19) Le Colporteur  
 174. (20) Le Général Placide  
 175. (21) La Souris blanche  
 176. (22) Florine et Truitone  
 177. (23) Ti-Jean et les cadeaux reçus d'animaux  
 178. (24) Barbe-bleue

**TOME 10**

179. (1) Un Mensonge qui mérite la fille du roi  
 180. (2) Raquelaure, le fin voleur  
 181. (3) Ti-Jean et le bâtiment merveilleux  
 182. (4) L'Habitant Sans-Souci  
 183. (5) La Devinette  
 184. (6) Paquenaude  
 185. (7) Corbeil l'habitant  
 186. (8) Ti-Jean et le lion

187. (9) Les Trois Souhâits du cordonnier  
 188. (10) La Princesse vendue pour de l'or  
 189. (11) Aventures de trois frères paresseux  
 190. (13) La Belle Jarretière Verte  
 191. (14) L'Ambition  
 192. (15) Monsieur-Tue-le-Veau  
 193. (16) Le Petit-Paquette  
 194. (17) La Bête licorne  
 195. (18) La Chatte blanche  
 196. (19) Le Petit poisson d'or  
 197. (20) Un Fils aide son père à sortir de l'enfer  
 198. (21) Les Trois Docteurs  
 199. (22) Jacques-le-morveux

**TOME 11**

200. (1) Comment on apprend à frissonner  
 201. (2) Raquelore  
 202. (3) Trois Poils d'or sur la fesse gauche  
 203. (4) Ti-Jean gardeur de poules  
 204. (5) Barbaro-les-grandes-oreilles  
 205. (6) Tirez, tirez pas!  
 206. (7) Les Deux Petits Mendiants  
 207. (8) Pois-Vert (ou le joueur de tours)  
 208. (9) Ti-Jean-le paresseux  
 209. (10) Ti-Jean, le vâcher du Seigneur  
 210. (11) Le Prince de la Mer Noire  
 211. (12) Beau Sauvage  
 212. (13) La Poileuse  
 213. (14) Cul-Dur  
 214. (15) La Princesse amorphosée en pommier  
 215. (16) Ti-Jean et la devinette  
 216. (17) La Devinette  
 217. (18) Poil-aux-plumes  
 218. (19) Le Prince Jules  
 219. (20) Le Bâtiment merveilleux  
 220. (21) Le Prince-à-Nez-Rouge  
 221. (22) Le Prince Raquette

**TOME 12**

222. (1) Bonnet-Rouge et Joueur-de-Marbres  
 223. (2) Tord-Chêne, Brise-Canne et Tranche-Montagne  
 224. (3) La Bête-à-sept-têtes  
 225. (4) L'Homme-sans-têtes

226. (5) Le Ruban d'or  
 227. (6) Le Petit cheval vert  
 228. (7) La Petite jardinière  
 229. (8) La Vigne de fèves  
 230. (9) Le Petit vacher  
 231. (10) Le Grand Sultan  
 232. (11) Le Petit Pois-Vert  
 233. (12) Barbe-Bleue  
 234. (13) Criquet  
 235. (14) Jacquot-plein-de-courage (Jacques-le-Courageux)  
 236. (15) Un Premier Voyage dans l'Ouest

**TOME 13**

237. (1) Les Sept géants  
 238. (2) Le Petit Poucet  
 239. (3) Ti-Jean embête la princesse  
 240. (4) Ti-Noir ou les huit frères  
 241. (5) Cochelet, fileur de paille  
 242. (6) Les Trois Docteurs habiles  
 243. (7) Les Trois Conseils  
 244. (8) A La Recherche de trois personnes simples  
 245. (9) Le Coq et les moutons  
 246. (10) Blé-Vert  
 247. (11) Le Soleil et le violon du géant  
 248. (12) Les Marchandises merveilleuses de la ville d'Orléans  
 249. (13) Rêves des chasseurs  
 250. (14) Ti-Jean délivre une princesse  
 251. (15) Ti-Jean devenu aveugle par la faute des géants  
 252. (16) Ti-Jean délivre le trésor gardé par des gorilles  
 253. (17) La Petite chienne blanche

**TOME 14**

254. (1) Corne-en-cul et Corne-en-pet  
 255. (2) Les Trois Voleurs  
 256. (3) Ti-Jean et le Corps-sans-âme  
 257. (4) Ti-Jean et l'Empereur  
 258. (5) Trois personnes plus folles que sa femme  
 259. (6) Les sabots de fer  
 260. (7) Pipette  
 261. (8) La Chatte blanche

262. (9) Ti-Jean qui fait pleurer la princesse  
 263. (10) Ti-Jean-Pain-Sec  
 264. (11) La Souris et le charbon  
 265. (12) La Fileuse de paille  
 266. (13) Ti-Jean fait rire la princesse  
 267. (25) Le Petit Cheval vert  
 268. (26) Le Prince Balthazar  
 269. (27) Les Boeufs aux cornes d'or  
 270. (28) L'Ermite  
 271. (29) Ti-Jean fin voleur  
 272. (30) Ti-Jean le cuisinier ou la sauce m'étouffe  
 273. (31) Gros Jean  
 274. (32) Le Chien instruit  
 275. (33) Hardi et Peureux  
 276. (34) Peur de revenant  
 277. (35) La Bête-à-sept-têtes  
 278. (36) Cendrillonne  
 279. (37) Petit Poucet  
 280. (38) Le Petit Boeuf rouge  
 281. (39) Bonnet-Vert

### TOME 15

282. (5) Voyage de Ti-Jean pour gagner de l'argent  
 283. (6) Ti-Jean très fort  
 284. (9) Jean-de-l'Ours  
 285. (10) L'Espiegle  
 286. (11) Rose-des-Bois  
 287. (12) Peau-d'Ane  
 288. (13) Le Cordonnier et sa femme  
 289. (14) C'est trop, c'est pas trop  
 290. (21) La Vache démorphosée  
 291. (22) La Princesse et la grenouille  
 292. (23) Le Pou et la puce  
 293. (26) La Fillette et les trois ours  
 294. (27) Jean de Calais (Décollais) et Jean-la-Cane  
 295. (30) Ti-Jean et le ruban vert  
 296. (31) Le Pêcheur et le roi des poissons  
 297. (44) Le Petit boeuf blanc  
 298. (45) Beau Sauvage  
 299. (46) Le Petit morveux  
 300. (47) La Belle et la bête  
 301. (48) Cendrouillon

**TOME 16**

302. (1) Le Lion et la licorne  
303. (4) Ti-Jean délivre une princesse  
304. (6) Les Sorcières fileuses de laine  
305. (9) Criquet, le fin devineur  
306. (10) Gros Jean-le-paresseux  
307. (11) Le Chien qui a appris à parler  
308. (12) Le Forgeron et sa femme  
309. (13) Jack Cendrouilleux  
310. (17) Baptiste Latour  
311. (23) Sauterelles chassées par le curé  
312. (24) La Belle aux mains coupées  
313. (25) Pacte avec le diable  
314. (26) Ti-Jean Guenillou

## ANNEXE B

### LISTE DES ANIMAUX QUI FIGURENT DANS LES CONTES ETUDIÉS.

Le tome de l'ouvrage et le numéro du conte où figure chaque catégorie d'animaux sont indiqués par des chiffres correspondants.

- Abeille - 2:7; 4:19; 13:1
- Achigan - 4:9
- Aigle - 1:4; 3:16; 4:6, 9; 5:15; 7:7; 8:4; 9:5; 10:6, 8; 11:21;  
12:1, 2, 14
- Ane - 4:15, 17; 32; 15:12
- Anguille - 6:28
- Araignée - 12:2; 13:1, 4
- Baleine - 4:8; 7:6
- Beau Sauvage - 11:12; 15:45
- Bête-à-sept-têtes - 1:2; 2:2; 3:9, 10; 4:16; 5:11; 6:11, 20, 27  
34; 8:11; 11:10; 12:3; 14:35; 15:31, 45; 16:4,  
19
- Biche - 8:7
- Boeuf - 1:5, 7; 2:2, 13, 16, 19, 22, 24; 3:15, 18, 20, 24; 4:6, 9,  
11, 20; 6:46; 7:5, 6; 8:10, 11; 9:3, 5, 11; 10:3, 13;  
11:5, 11; 12:2; 13:17; 14:38; 15:5, 27, 44; 16:24
- Canard - 2:11, 3:25, 4:4; 5:2, 10:13; 11:11, 12:1, 6, 10; 15:27
- Cane - 2:11; 3:2, 5:2; 10:8
- Carpe - 2:21
- Chat - 2:9, 15; 3:19; 4:11; 5:9, 6:1, 35; 10:9, 18; 11:22; 13,1,  
6; 14:8; 15:5; 16:24

- Cheval - 1:1, 2, 5, 6, 8; 2:2, 4, 6, 7, 11, 14, 17, 21, 27; 3:2, 5, 10, 12, 13, 18, 20, 23, 25; 4:2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 13, 14, 18, 26, 27, 30; 5:1, 2, 3, 4, 5, 10, 12, 14; 6:1, 21, 27, 44, 45; 7:1, 5, 6, 7, 8; 8:2, 4, 5, 7, 9, 10, 11, 12, 15, 17; 9:3, 5, 6, 16; 10:2, 5, 6, 8, 13, 18, 19, 22; 11:2, 6, 10, 12, 14, 17, 19, 22; 12:2, 3, 6, 10; 13:1, 2, 10, 11, 12, 14, 16; 14:6, 8, 25, 35; 15:27, 31, 47, 48; 16:4, 10, 24, 26.
- Chèvre - 4:16; 5:3, 14; 16:24
- Chevreuril - 1:8, 2:10, 3:4, 6; 5:14, 9:20, 23; 13:15
- Chien - 2:1, 11, 12, 26; 3:9, 10, 19; 4:7, 16; 5:2, 3, 11, 14; 6:11, 20, 27; 7:4, 8; 8:3, 11, 12, 15; 9:24; 10:19; 11:10; 12:3, 14; 13:1, 10, 11, 17; 14:35; 15:5, 31; 16:24
- Cochon - 1:5, 6, 7; 2:14, 25; 3:7, 20, 21, 23; 4:5, 6, 8, 15, 31; 5:1, 12; 6:29, 46; 7:5; 8:1; 9:3; 10:2; 11:2, 8, 11; 12:6; 13:6; 14:1, 27; 16:1, 24
- Colombe - 3:16
- Coq - 3:19; 4:11; 5:2; 6:28, 8:13; 10:6; 11:11; 13:9, 10; 15:5; 16:9, 24
- Corbeau - 4:7; 5:1, 5; 10:5; 11:17; 12:9; 14:3
- Couleuvre - 6:35, 7:3; 9:6; 10:7; 12:1, 2; 13:1, 10
- Crapaud - 3:17, 13:1, 4; 14:8
- Crapet - 10:6, 14
- Criquet - 3:17; 9:15; 12:13
- Crocodile - 13:1, 17
- Cyclope - 13:4
- Dindon - 3:17; 4:17; 5:5, 7
- Dragon - 1:7; 4:1, 7; 5:1, 11; 6:34; 7:2; 12:6; 13:16
- Ecrevisse - 13:4
- Ecureuil - 1:7
- Faisan - 16:7

- Fourmi - 2:2; 3:16; 4:7, 23; 5:9; 7:7; 8:4; 9:5, 23; 12:9; 13:1;  
14:3; 15:27
- Gorille - 6:47; 13:1, 16
- Grenouille - 3:18, 6:1, 11:7, 19; 12:6; 13:4; 15:22
- Grive - 3:7
- Grue - 5:9
- Guêpe - 2:4; 13:1, 4
- Insecte - 11:22
- Jars - 9:15
- Lapin - 1:2; 2:23, 25; 3:30, 4:15; 5:3
- Lézard - 13:4
- Licorne - 1:7; 8; 7:3; 16:1
- Lievre - 1:4; 2:9, 20, 26; 3:14, 18, 20; 10:8; 11:7, 19, 20; 12:2;  
13:4, 10; 14:35; 15:46; 16:26
- Lion - 1:7, 8; 2:9; 3:4, 16; 4:7, 13, 16, 29; 5:9; 7:5, 7; 8:4;  
9:20, 23; 10:8; 11:19; 12:2, 5, 9; 13:4; 14:3; 16:1
- Loup - 1:8; 4:2; 5:14; 6:9, 31; 9:20, 23; 11:19
- Loup-garou - 1:5
- Marîngouîn - 4:18; 15:10; 16:1
- Maskîongé - 10:6
- Moineau - 5:4
- Mollusque - 3:18
- Morue - 1:1; 5:15
- Mouche - 1:7; 2:18; 3:8, 18, 28; 4:1, 2, 18; 5:9, 13; 9:3; 11:4
- Mouton - 2:17; 3:5, 14, 25; 4:5, 8, 10; 5:12; 6:21; 7:3; 8:7, 15;  
9:4; 11:12, 22; 13:9, 10; 14:27; 15:3
- Mule - 14:25

- Oie - 3:25; 4:4; 9:15; 12:13; 14:13
- Oiseau - 1:4, 8; 2:20, 21; 3:2, 31; 4:1, 4, 8, 9, 13, 18, 23, 28;  
5:2, 4, 9; 6:26; 8:10, 17; 9:7, 22; 10:3, 6, 8, 13; 11:4,  
15, 19, 20, 21, 22; 12:1, 9, 14; 13:16; 15:11
- Original - 5:9; 12:2, 5; 14:3
- Ours - 1:8; 3:16; 4:1, 18; 5:9; 6:10, 34; 7:4, 7; 11:7; 15:26, 27
- Ourse - 2:20
- Outarde - 1:1
- Papillon - 8:4
- Perdrix - 1:4, 5, 8; 2:26; 3:20; 6:11, 7:4; 9:3; 10:5, 8
- Pie - 2:15
- Pigeon - 4:1, 8, 9, 19; 5:2, 9; 12:1, 9; 14:3
- Poisson - 2:11, 20; 3:1, 10, 18; 4:8, 9; 5:9; 6:21; 8:4; 9:16;  
10:19, 22; 11:21, 12:14; 13:1, 4; 14:25; 15:31
- Pou - 10:1; 13:9; 15:45
- Poule - 2:2, 7, 8; 3:25; 4:2, 4, 8; 5:2; 6:44; 8:10, 13; 10:2, 18;  
11:2, 4, 11; 12:8; 13:9, 14, 16, 17; 14:3
- Rat - 2:2; 3:19; 4:11, 6:35; 15:48
- Renard - 1:5; 2:21; 3:31; 8:9; 9:23; 10:6; 11:7, 21
- Sangsue - 12:6
- Saumon - 7:1
- Scorpion - 11:19
- Serpent - 3:13, 31; 4:6; 6:34; 9:5; 11:5, 14, 19; 12:2; 13:4
- Singe - 1:8
- Souris - 1:4; 2:9, 28; 4:2, 11, 23; 6:1, 9, 27; 9:21; 11:6
- Taon - 13:4
- Tigre - 1:8; 2:9; 3:16; 4:16; 9:23; 11:2

Tortue - 12:14; 13:1, 4

Vaches - 2:2, 8, 18, 27, 28; 3:8, 22, 25, 28; 4:8, 14, 18, 20, 21,  
25, 26, 30, 31, 32; 5:5, 11; 6:11, 27, 29; 8:11, 8, 11;  
9:6, 11; 10:7, 15; 11:10; 12:8, 9; 13:1, 2, 10; 14:37,  
38; 15:44; 16:24, 26

Ver - 1:4; 2:26; 3:5, 16; 4:1, 2, 9; 6:21; 7:4, 5, 6; 8:11; 9:3;  
12:1, 2, 5; 14:38; 15:10; 16:1

## BIBLIOGRAPHIE

### 1) CORPUS DE CONTES POPULAIRES DE L'ONTARIO FRANÇAIS: LA COLLECTION: LES VIEUX M'ONT CONTÉ

- LEMIEUX, Germain, Les Vieux m'ont conté, T. 1, Montréal/Paris, Bellarmin/Maisonnette et Larose, 1973, 313 p.
- \_\_\_\_\_, Les Vieux m'ont conté, T. 2, Montréal/Paris, Bellarmin/Maisonnette et Larose, 1974, 341 p.
- \_\_\_\_\_, Les Vieux m'ont conté, T. 3, Montréal/Paris, Bellarmin/Maisonnette et Larose, 1975, 347 p.
- \_\_\_\_\_, Les Vieux m'ont conté, T. 4, Montréal/Paris, Bellarmin/Maisonnette et Larose, 1975, 389 p.
- \_\_\_\_\_, Les Vieux m'ont conté, T. 5, Montréal/Paris, Bellarmin/Maisonnette et Larose, 1975, 346 p.
- \_\_\_\_\_, Les Vieux m'ont conté, T. 6, Montréal/Paris, Bellarmin/Maisonnette et Larose, 1975, 389 p.
- \_\_\_\_\_, Les Vieux m'ont conté, T. 7, Montréal/Paris, Bellarmin/Maisonnette et Larose, 1976, 303 p.
- \_\_\_\_\_, Les Vieux m'ont conté, T. 8, Montréal/Paris, Bellarmin/Maisonnette et Larose, 1976, 354 p.
- \_\_\_\_\_, Les Vieux m'ont conté, T. 9, Montréal/Paris, Bellarmin/Maisonnette et Larose, 1977, 364 p.
- \_\_\_\_\_, Les Vieux m'ont conté, T. 10, Montréal/Paris, Bellarmin/Maisonnette et Larose, 1977, 336 p.
- \_\_\_\_\_, Les Vieux m'ont conté, T. 11, Montréal/Paris, Bellarmin/Maisonnette et Larose, 1978, 360 p.
- \_\_\_\_\_, Les Vieux m'ont conté, T. 12, Montréal/Paris, Bellarmin/Maisonnette et Larose, 1979, 340 p.
- \_\_\_\_\_, Les Vieux m'ont conté, T. 13, Montréal/Paris, Bellarmin/Maisonnette et Larose, 1979, 324 p.

- \_\_\_\_\_, Les Vieux m'ont conté, T. 14, Montréal/Paris, Bellarmin/Maisonnette et Larose, 1980, 357 p.
- \_\_\_\_\_, Les Vieux m'ont conté, T. 15, Montréal/Paris, Bellarmin/Maisonnette et Larose, 1980, 370 p.
- \_\_\_\_\_, Les Vieux m'ont conté, T. 16, Montréal/Paris, Bellarmin/Maisonnette et Larose, 1981, 313 p.
- \_\_\_\_\_, Les Vieux m'ont conté, T. 17, Montréal/Paris, Bellarmin/Maisonnette et Larose, 1981, 317 p.
- \_\_\_\_\_, Les Vieux m'ont conté, T. 18, Montréal/Paris, Bellarmin/Maisonnette et Larose, 1982, 337 p.
- \_\_\_\_\_, Les Vieux m'ont conté, T. 19, Montréal/Paris, Bellarmin/Maisonnette et Larose, 1983, 270 p.
- \_\_\_\_\_, Les Vieux m'ont conté, T. 20, Montréal/Paris, Bellarmin/Maisonnette et Larose, 1984, 330 p.
- \_\_\_\_\_, Les Vieux m'ont conté, T. 21, Montréal/Paris, Bellarmin/Maisonnette et Larose, 1984, 323 p.
- \_\_\_\_\_, Les Vieux m'ont conté, T. 22, Montréal/Paris, Bellarmin/Maisonnette et Larose, 1985, 306 p.

## 2) ETUDES SUR LE CONTE TRADITIONNEL CANADIEN-FRANÇAIS

- LEMIEUX, Germain, Folklore franco-ontarien, chansons, Sudbury, La Société historique du Nouvel-Ontario, Coll. "Documents historiques" no 17, 1949, p. 1-48.
- \_\_\_\_\_, Contes populaires franco-ontariens II, Sudbury, La Société historique du Nouvel-Ontario, Coll. "Documents historiques", no 35, 1958, 59 p.
- \_\_\_\_\_, Chanteurs franco-ontariens et leurs chansons, Sudbury, La Société historique du Nouvel-Ontario, Coll. "Documents historiques" nos 44-45, 1963-1964, 113 p.
- \_\_\_\_\_, De Sumer au Canada français. Sur les ailes de la tradition, Sudbury, La Société historique du Nouvel-Ontario, Coll. "Documents historiques", nos 51-52, 1968, 73 p.

\_\_\_\_\_, Placide-Eustache: sources et parallèles du conte-type 938, "Préface", de Luc Lacourcière, Québec, Les Presses de l'Université Laval, Coll. "Les Archives de folklore", no 10, 1970, viii, 214 p.

\_\_\_\_\_, Les Jongleurs du billochet. Conteurs et contes franco-ontariens, Montréal/Paris, Bellarmin/Maisonnette et Larose, 1972, 134 p.

MEURGER, Michel avec la collaboration de GAGNON, Claude, Monstres des lacs du Québec, mythes et troublantes réalités, Montréal/Paris, Stanké, 320 p.

ROY, Carmen, Littérature orale en Gaspésie, Ottawa, Les Éditions Leméac Inc., Coll. "Connaissance", 1981, IX, 444 p.

### 3) ÉTUDES SUR LES CONTES TRADITIONNELS

BANIER, Antoine, The Mythology and Fables of the Ancients explain'd from History, vol. 1, Traduit du français, traducteur anonyme, New York, Garland Publishing, 1976, XXI-II, 583 p.

\_\_\_\_\_, The Mythology and Fables of the Ancients explain'd from History, vol. 2, Traduit du français, traducteur anonyme, New York, Garland Publishing, 1976, 619 p.

\_\_\_\_\_, The Mythology and Fables of the Ancients explain'd from History, vol. 3, Traduit du français, traducteur anonyme, New York, Garland Publishing, 1976, 545 p.

BERNIER, Hélène, La Fille aux mains coupées, Québec, Les Presses de l'Université Laval, Coll. "Les Archives de Folklore", no 12, 1971, XI, 190 p.

CAMPBELL, Joseph, The Hero with a Thousand Faces, Princeton, Princeton University Press, Bollingen Series XXVII, 1968, XXIII, 416 p.

\_\_\_\_\_, The Masks of God: Creative Mythology, New York, Penguin Books, 1976, XVII, 730 p.

- \_\_\_\_\_, The Masks of God: Occidental Mythology, New York, Penguin Books, 1976, X, 564 p.
- \_\_\_\_\_, The Masks of God: Oriental Mythology, New York, Penguin Books, 1976, X, 561 p.
- \_\_\_\_\_, The Masks of God: Primitive Mythology, New York, Penguin Books, 1976, XV, 504 p.
- COLIN, Roland, Les Contes noirs de l'ouest-africain, Paris, Présence Africaine, 1957, 206 p.
- DELARUE, Paul, Le Conte populaire français. Catalogue Raisoné des versions de France, T. 1, Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1964, 349 p.
- DELARUE, P. et TENEZE, Marie-Louise, Le Conte populaire français. Catalogue Raisoné des versions de France, T. 2, Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1964, XXVII, 731 p.
- \_\_\_\_\_, Le Conte populaire français. Catalogue Raisoné des versions de France, T. 3, Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1964, XI, 507 p.
- DUNDES, Alan, Interpreting Folklore, Bloomington, Indiana University Press, 1980, XIV, 304 p.
- EQUILBECQ, François-Victor, Contes populaires d'Afrique Occidentale précédés d'Un essai sur la littérature merveilleuse des noirs, Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1972, 512 p.
- FRANZ, Marie-Louise V., An Introduction to the Psychology of Fairy Tales, Zurich, Spring Publications, 1975, 160 p.
- \_\_\_\_\_, L'Ombre et le mal dans les contes de fées, Paris, La Fontaine de Pierre, 1980, 406 p.
- FRAZER, James G., Folklore in the Old Testament, vol. II, London, MacMillan and Co. Limited, 1918, XXI, 571 p.
- GRINNEL, George B., Blackfoot Lodge Tales: The Story of a Prairie People, London, David Nutt, 1893, XV, 310 p.
- LAFLECHÉ, Guy, Mallarmé: grammaire générative des contes indiens, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1975, 300 p.

- LOEFFLER-DELACHAUX, M., Le Symbolisme des contes de fées, Paris, L'Arche, 1949, 147 p.
- MABILLE, Pierre, Le Miroir du merveilleux, "Préface" d'André Breton, Paris, Editions de Minuit, 1962, 325 p.
- NEUMANN, Eric, Amor et Psyche: A Commentary on the Tale by Apuleius, Traduit de l'allemand par R. Manheim, New York, Harper and Row, 1962, 181 p.
- PERRAULT, Charles, Contes, Paris, Gallimard, 1981, 374 p.
- PROPP, Vladimir, Morphologie du conte, suivi de Les transformations des contes merveilleux et de E. Mélétynski, L'Etude structurale et typologique du conte, Traductions de M. Derrida, T. Todorov et C. Kahn, Paris, Poétique/Seuil, Coll. "Points", 1970, 254 p.
- \_\_\_\_\_, Les Racines historiques du conte merveilleux, Traduit du russe par L. Gruel-Apert, Paris, Gallimard, 1983; XXII, 484 p.
- RAGLAN, F.R.S., The Hero, Westport, Greenwood Press, 1975, VIII, 296, XI p.
- SAINTYVES, P., Les Contes de Perrault et les récits parallèles, Paris, Emile Nourry, 1923, XXIII, 646 p.
- SCHNITZER, Luda, Ce que disent les contes, Paris, Du Sorbier, 1981, 188 p.
- SIMONSEN, Michèle, Le Conte populaire français, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. "Que sais-je?", 1981, 128 p.
- SORIANO, Marc, Les Contes de Perrault: culture savante et tradition populaire, Paris, Gallimard, Coll. "Tel", 1977, XXI, 525 p.
- TOLKIEN, J.R.R., Faërie, Traduit de l'anglais par F. Ledoux, Paris, Christian Bourgeois Editeur, Coll. "10/18", No 1243, 1974, 217 p.
- VANSINA, Jan, Oral Tradition: A Study in Historical Methodology, Traduit du français par H.M. Wright, London, Routledge and Kegan Paul, 1965, XIV, 226 p.

4) OUVRAGES GÉNÉRAUX

- APULEE, Les Métamorphoses, T. 11, Traduit par P. Vallette, Paris, Société d'Édition "Les Belles Lettres", 1946, 101 p.
- BORGES, Jorge Luis, et GUERRERO, Margarita, Manuel de Zoologie fantastique, Traduit de l'espagnol par Gonzola Estrada et Yves Péreau, Paris, Les Lettres Nouvelles/Julliard, 203 p.
- CHEVRIER, Jacques, Littérature nègre, Paris, Armand Colin, 1974, 288 p.
- GHOQUETTE, Robert, L'Ontario français, Historique, Montréal/Paris, Éditions Études Vivantes, Coll. "L'Ontario français", 1980, VIII, 272 p.
- CICERO, The Nature of the Gods, Traduction anglaise de H.C.P. McGregor, Middlesex, Penguin, 1972, 278 p.
- DUMEZIL, Georges, Horace et les Curiaces, New York, Arno Press, 1978, 142 p.
- DURAND, Gilbert, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, Bordas, 1982, 550 p.
- ELIADE, Mircea, Imagés et symboles, Paris, Gallimard, 1952, 238 p.
- \_\_\_\_\_, Initiation, rites, sociétés secrètes, Paris, Gallimard, 1959, 282 p.
- \_\_\_\_\_, Le Sacré et le profane, Paris, Gallimard, 1965, 186 p.
- \_\_\_\_\_, Le Mythe de l'éternel retour, Paris, Gallimard, 1969, 187 p.
- \_\_\_\_\_, Mythes, rêves et mystères, Paris, Gallimard, 1975, 279 p.
- \_\_\_\_\_, Forgerons et alchimistes, Paris, Flammarion, Coll. "Idées et Recherches", 1977, 188 p.
- \_\_\_\_\_, Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase, Paris, Payot, 1978, 405 p.

- FRANCESCHI, G., Les Fabuleuses bêtes du bonhomme, Paris, Imprimerie Jouast, 1969, 220 p.
- FRANKFORT, Henri, La Royauté et les dieux, Traduction de J. Marty et P. Krieger, Paris, Payot, 1951, 436 p.
- FRAZER, James G., Le Rameau d'Or, T. I, Traduction de P. Sayn, Paris, Robert Laffont, Coll. "Bouquins", 1981, IXI, 1004 p.
- \_\_\_\_\_, Le Rameau d'Or, T. II, Traductions de P. Sayn, L. Frazer et H. Peyre, Paris, Robert Laffont, Coll. "Bouquins", 1983, 754 p.
- \_\_\_\_\_, Le Rameau d'Or, T. III, Traduction de P. Sayn, Paris, Robert Laffont, Coll. "Bouquins", 1983, 877 p.
- \_\_\_\_\_, Le Rameau d'Or, T. IV, Traduction de P. Sayn, Paris, Robert Laffont, Coll. "Bouquins", 1984, 689 p.
- GENNEP, Arnold van, Les Rites de passage: étude systématique des rites, Paris, Editions A.C.J. Picard, 1981, 288 p.
- GRIAULE, Marcel, Masques Dogons, Paris, Institut d'Ethnologie, 1963, VIII, 896 p.
- GRISE, Yolande, Le Monde des dieux, Québec, Hurtubise HMH, 1985, VI, 334 p.
- GUERON, René, Symboles fondamentaux de la science sacrée, Paris, Gallimard, 1962, 468 p.
- HAMEL, Frank, Les Animaux humains, Loups-garous et autres métamorphoses, Traduit de l'anglais par Bernadette Touck, Paris, Editions Albin Michel, "Les Chemins de l'Impossible", 1972, 286 p.
- HARTLAND, Edwin Sidney, The Science of Fairy Tales, An Inquiry into Fairy Mythology, London, Walter Scott, 1891, New Reissued by Singing Tree Press, Detroit, Michigan, 1968, 372 p.
- HERODOTE, Histoires, Livre II, Traduction de Ph.-E. Legrand, Paris, Société d'Édition "Les Belles Lettres", 1963, 181 p.

- HERTZ, Robert, Sociologie religieuse et folklore, Paris, Presses Universitaires de France, 1970, XX, 205 p.
- JUNG, Carl G., The Archetypes and the Collective Unconscious, Traduction de R.F.C. Hull, Princeton, Princeton University Press, 1953, XI, 461 p.
- LANGFORS, Arthur, Les Incipit des poèmes français antérieurs au 16<sup>e</sup> siècle, New York, Burt Franklin, 1970, 444 p.
- LOMMEL, Andreas, Shamanism. The Beginning of Art, Toronto, McGraw-Hill Book Company, 1967, 175 p.
- MASPERO, Gaston C., Histoire ancienne des peuples de l'Orient, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1912, 912 p.
- MAXWELL, Thomas R., The Invisible French. The French in Metropolitan Toronto, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 1977, XV, 174 p.
- MOULTON, Eugène, Zoologie morale, Paris, G. Charpentier, Editeur, 1881, VI, 274 p.
- PLUTARQUE, Isis et Osiris, Traduction de M. Meunier, Paris, Editions de la Maisnie, 1979, 263 p.
- RANK, Otto, Le Mythe de la naissance du héros, Paris, Payot, 1983, 343 p.
- SAVARD, Pierre, BEAUCHAMP, R., THOMPSON, P., Cultiver sa différence: Rapport sur les arts dans la vie franco-ontarienne, Toronto, Conseil des Arts de l'Ontario, 1977, 225 p.
- SEBILLOT, Paul, Le Folk-Lore de France, T. I, Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1968, VI, 489 p.
- \_\_\_\_\_, Le Folk-Lore de France, T. II, Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1968, 478 p.
- \_\_\_\_\_, Le Folk-Lore de France, T. III, Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1968, II, 541 p.
- \_\_\_\_\_, Le Folk-Lore de France, T. IV, Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1968, 499 p.
- TEMPLE, R.K.G., The Sirius Mystery, New York, St. Martin's Press, 1976, VIII, 290 p.

5) ARTICLES SUR LES CONTES TRADITIONNELS CANADIENS-FRANÇAIS

BARBEAU, Marius, "Contes populaires canadiens", dans The Journal of American Folk-Lore, vol. 29, no. 106, 1916, p. 1-154.

BERGER, Jean Du, "La littérature orale", dans Études françaises, vol. 13, Octobre 1977, p. 219-235.

CARRIÈRE, Bernard, "L'Univers du conteur Aldéric Perrault dans Barbaro-aux-grands-oreilles", Revue de l'Université Laurentienne, vol VIII, no. 2, février 1976, p. 45-50.

COLLECTIF, Document de travail, Séminaire FRA 6745, La littérature orale ontarioise, donné par Y. Grisé au Département des Lettres Françaises de l'Université d'Ottawa, Sept.-déc., 1982, 220 p.

ETHIER-BLAIS, Jean, "H. Beaugrand et G. Lemieux: la légende c'est la vérité", dans Le Devoir, 30 mars, 1974, p. 17.

GRISÉ, Yolande, "La Saga du Nouvel-Ontario" dans Revue d'histoire du Québec et du Canada français, No. 3, 1981-1982, "La littérature régionale", 1982, p. 17-23.

\_\_\_\_\_, "La Métamorphose dans les contes ontariois", Actes du colloque La Culture franco-ontarienne: traditions et réalités nouvelles / Franco-Ontarian Culture: Traditions and New Perspectives, Toronto, College Glendon, York University, 28, 29 Octobre/October 1982, p. 53-71.

KARCH, Marie et Pierre, "Le Petit Cheval vert", dans Revue de l'Université Laurentienne, vol. VIII, no 2, février, 1976, p. 139-147.

LACOURCIÈRE, Luc, "Le Folklore patrimoine traditionnel" dans Bulletin de la Société Historique Franco-Américaine, Boston, 1950, p. 3-12.

\_\_\_\_\_, "Préface" dans Lemieux, G., Les Vieux m'ont conté, T. 1, 2<sup>e</sup> Édition, Montréal/Paris, Bellarmin/Maisonnette et Larose, 1977, p. 11-12.

- \_\_\_\_\_, "Les contes d'animaux de tradition orale au Canada-Français et le "Roman de Renart", dans Liberté, no. 115, vol. 20, jan.-fév., 1978, p. 45-56.
- LEMIEUX, Germain, "Folklore et folkloristes" dans Relations, Montréal, oct. 1954, p. 280-281.
- \_\_\_\_\_, "Héritiers des Orientaux" dans Le Droit, 13 juillet 1961, p. 5.
- \_\_\_\_\_, "De l'Egypte au Canada français", Le Droit, 27 juillet 1961, p. 5.
- \_\_\_\_\_, "La littérature orale à l'Université de Sudbury", dans Recherche et littérature canadienne-française, Ottawa, Editions de l'Université d'Ottawa, 1969, p. 138-150.
- \_\_\_\_\_, "L'Institut de Folklore de l'Université de Sudbury", dans Revue de l'Université Laurentienne, vol. III, no. 4, juin 1971, p. 32-38.
- \_\_\_\_\_, "Tradition orale", dans Le Voyageur, 10 août 1971, p. 11.
- MORCOS, Camila, "Les Contes folkloriques" dans Fabula, vol. 19, nos 1-2, 1978, p. 1-13.
- PICARD, François, "Préface", dans Beaugrand, Honoré, La Chasse-Galerie, Montréal, Fides, 1973.

## 6) ARTICLES SUR LES CONTES TRADITIONNELS

- ALLEAU, René, "Les voiles féériques de la voie" dans Cahiers du Sud, no 324, 1954, p. 196-202.
- ALMEIDA, Lilian Pestre de, "Le Bestiaire symbolique dans Une Saison au Congo, Analyse stylistique des images zoomorphes dans la pièce de Césaire", dans Présence francophone, no 13, automne 1976, p. 93-105.
- BARCILON, Jacques, "Beauty and Beast: From myth to Fairy Tale", dans Psychanalytic Review, vol. 46, 1960, p. 19-29.

- CARROUGES, Michel, "L'Initiation féérique" dans Cahiers du Sud, no 324, 1954, p. 163-176.
- COSQUIN, E., "Le Lait de la mère et le coffre flottant" dans Revue des Questions historiques, avril 1908, p. 353-425.
- DESCHAMPS, Nicole et ROY, Bruno, "L'Univers des bestiaires" dans Études françaises, 10/3, août 1974, p. 231-282.
- FRYE, Northrop, "Littérature et mythe", dans Poétique, no 8, 1971, p. 489-514.
- GATTO, G., "Le Voyage au paradis. La Christianisation des traditions folkloriques au Moyen Âge", dans Annales, Économies, sociétés, Civilisations, no 5, sept.-oct. 1979, p. 929-942.
- GRAMBO, Ronald, "The Conceptions of Variant and Motif. A Theoretical approach", dans Fabula, Band. Heft 3/4, 1976, p. 243-256.
- \_\_\_\_\_, "Narrative Genres: A Question of Analytical Levels", dans Fabula, 19, Band, Heft 1/2, 1981, p. 121-125.
- GUILLOT, Elizabeth, "Elle court, elle court, la parole" dans Le Français aujourd'hui, no 68, déc. 1984, p. 16.
- HOPPAL, Michaly, "Narration and Memory" dans Fabula, 22. Band. Heft 3/4, 1981, p. 283-289.
- JASON, Heda, "Aspects of the Fabulous in Oral Literature" dans Fabula 19. Band. Heft 1/2, 1978, p. 14-31.
- \_\_\_\_\_, "How old are Folktales?" dans Fabula, 22, Band. Heft 1/2, 1981, p. 1-27.
- JUNG, Carl G., "On the Psychology of the Trickster Figure" dans Radin, P., The Trickster, New York, Greenwood Press, 1969, p. 195-211.
- KOSOVA, Maria, "The Category of the Narrator in the Structure of Folklore Genres" dans Fabula, 22. Band, Heft 3/4, 1981, p. 302-306.

- LABRIE-BOUTHILLIER, Vivian, "Les Expériences sur la transmission orale: d'un modèle individuel à un mode collectif" dans Fabula, 18-Band. Heft 1/2, 1977, p. 1-17.
- LEVI-STRAUSS, C., "La Structure et la forme. Réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp" dans Cahiers de l'Institut de Science Économique Appliquée, no 99, mars 1960, p. 3-36.
- LEWIS, Charles B., "The Part of the Folk in the Making of Folklore", dans Folk-Lore, vol. XLVI, no 1, mars 1935, p. 37-75.
- LINDOW, John, "Rites of Passage in Scandinavian Legends" dans Fabula, 19. Band. Heft 1/2, 1978, p. 40-61.
- RADIN, Paul, "La littérature des peuples primitifs" dans Diogène, no 12, 1955, p. 3-32.
- RAGLAN, Lord, "The Cult of Animals" dans Folk-Lore, vol. XLVI, no IV, Décembre 1935, p. 331-342.
- REVEILLIOUT, E., "La Fable en Égypte" dans Revue des Questions historiques, octobre 1907, p. 361-377.
- ROBERT, Marthe, "Préface" dans Grimm, Contes, Paris, Gallimard, Folio no 840, 1976, p. 1-24.
- ROY, Bruno, "La Belle et la bête, aspects du Bestiaire féminin au moyen âge" dans Études françaises, 10/3, août 1974, p. 319-334.
- STAHL, Sandra K., "The Oral Narrative in its Generic Context" dans Fabula, 18. Band. Heft 1/2, 1977, p. 18-39.
- \_\_\_\_\_, "Narrative Genres: A Question of Academic Assumptions" dans Fabula, 21. Band, Heft 1/2, 1980, p. 82-87.
- TALBOT, Reynald, "Le Conte et la nouvelle: essai de spécification" dans Nord, no 7: Contes et Légendes, automne 1977, p. 137-148.
- TENEZE, Marie-Louise, "Du conte merveilleux comme genre" dans Approches de nos traditions orales, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1970, p. 11-65.

VERNIER, France, "Les Disfonctionnements des normes du conte dans Candide" dans Littérature, no 1, fév. 1971, p. 15-29.

## 7) ARTICLES GÉNÉRAUX

BARTHÉS, Roland, "Par où commencer?" dans Poétique, nos 1-4, Seuil, 1970, p. 3-9.

BELMONT, Nicole, "Arnold van Gennep (1873-1957)" dans Naître, Vivre et Mourir, Neuchâtel, Musée d'Ethnographie, 1981, p. 17-31.

BREMONT, Claude, "Le Message narratif" dans Communications 4, 1964, p. 4-32.

\_\_\_\_\_, "La Logique des possibles narratifs" dans Communications 8, 1966, p. 60-76.

CAILLOIS, Roger, "L'Univers de l'Animal et celui de l'Homme" dans Le Robot, la bête et l'homme, (Rencontres Internationales de Genève 1965), Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1965, p. 11-30.

CALLOUD, Jean, DELORME, Jean et DUPLANTIER, Jean-Pierre, "L'Apocalypse de Jean. Propositions pour une analyse structurale" dans Apocalypses et Théologie de l'Espérance, (Congrès de Toulouse 1975), Paris, Les Éditions du CERF, 1977, p. 351-371.

DUCHET, Claude, "Pour une socio-critique ou variations sur un incipit" dans Littérature, no 1, fév. 1971, p. 5-15.

DUPRE, Louis, "The Philosophical Stages of Self-Discovery" dans Thought (A Review of Culture and Idea), vol XXXIX, no 154, autumn 1964, p. 411-428.

FABRE-VASSAS, Claudine, "L'Enfant, le four et le cochon" dans Le Monde Alpin et Rhodanien: Revue régionale d'Ethnologie, nos 1-4, 1982, p. 155-178.

GRIAULE, Marcel et DIETERLEN, G., "Un Système soudanais de Sirius" dans Journal de la Société des Africanistes, T. 20, Fascicule 1, 1950, p. 273-294.

- GRISÉ, Yolande, "Pas d'existence assurée sans l'écriture" dans Dionne, R., Propos sur la littérature ontarienne et franco-ontarienne, II, Ottawa, Société des Écrivains canadiens, 1979, p. 17-24.
- \_\_\_\_\_, "Ontariens, une prise de parole", dans Revue du Nouvel-Ontario, no 4, Littérature sudburoise: Prise de parole 1972-1982, 1982, p. 81-88.
- HOCART, A.M., "The Purpose of Ritual" dans Folk-Lore, vol. XLVI, no 4, Déc. 1935, p. 343-349.
- HOLLEY, N.M., "The Floating Chest" dans Journal of Hellenistic Studies, vol. 69, 1949, p. 39-47.
- JUTEAU-LEE, Danielle, "De Canadiens français à Franco-Ontariens, à Ontariens" dans Louder, D.R. et Waddell, E., Du continent perdu à l'archipel retrouvé: le Québec et l'Amérique française, Québec, Presses de l'Université Laval, 1983, p. 50-52.
- KNIGHT, W.F.J., "Maze symbolism and the Trojan Game" dans Antiquity, vol. VI, no 214, Déc. 1932, p. 445-458.
- RAVAULT, René-Jean, "L'Amorce du redressement des Francophones hors Québec" dans Louder, J.R., et Waddell, E., Du Continent perdu à l'archipel retrouvé: Le Québec et l'Amérique française, Québec, Presses de l'Université Laval, 1983, p. 273-289.
- WARD, Donald, "The Little Man Who wasn't there: Encounters with the Supranormal" dans Fabula, 18. Band. Heft 3/4, 1977, p. 212-225.
- WENSINCK, A.J., "The Semitic New Year and the Origin of Eschatology" dans Acta Orientalia, no 1, 1923, p. 158-199.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, "Remarques sur Le Rameau d'Or de Frazer, Traduction de Lacoste, J., dans Actes de la Recherche en Sciences Sociales, no 16, sept. 1977, p. 35-42.

8) OUVRAGES DE RÉFÉRENCES

- AARNE, Antti, The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography, Translated and Enlarged by Stith Thompson, Second Revision, Helsinki, Suomalainen Tiedekatemia Academia Scientiarum Fennica, (1961 reprinted), FF Communications No 184, 1964, 588 p.
- CHEVALIER, J., et GHEERBRANT, A., Dictionnaire des symboles, Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres, Édition revue et augmentée, Paris, Robert Laffont/Jupiter, Coll. "Bouquins", 1982, XXXII, 1060 p.
- CLÉBERT, Jean-Paul, Bestiaire fabuleux, Paris, Albin Michel, 1971, 455 p.
- DHEILLY, J., Dictionnaire biblique, Paris, Desclée, 1964, X, 1260, XIV p.
- DUCHAUSSEY, Jacques, Le Bestiaire divin ou la symbolique des animaux, Paris, Le Courrier du Livre, 1972, 219 p.
- LEGARE, Yves, Dictionnaire des écrivains québécois contemporains, 1970-1982, Montréal, Québec/Amérique, 1983, 399 p.
- MOISE, "Le Deutéronome", dans La Sainte Bible, Traduit en français sous la direction de l'École Biblique de Jérusalem, Paris, Les Éditions du CERF, 1956, p. 177-211.
- \_\_\_\_\_, "Le Lévitique" dans La Sainte Bible, Traduit en français sous la direction de l'École Biblique de Jérusalem, Paris, Les Éditions du CERF, 1956, p. 106-136.
- MORIER, Henri, Dictionnaire de poétique et de rhétorique, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, 1263 p.
- SAINT-JEAN, "L'Évangile selon St-Jean" dans La Sainte Bible, Traduit en français sous la direction de l'École Biblique de Jérusalem, Paris, Les Éditions du CERF, 1956, p. 1397-1430.

SAINT-LUC, "L'Évangile selon St-Luc" dans La Sainte Bible, Traduit en français sous la direction de l'École Biblique de Jérusalem, Paris, Les Éditions du CERF, 1956, p. 1352-1389.

SAINT-MARC, "L'Évangile selon St-Marc" dans La Sainte Bible, Traduit en français sous la direction de l'École Biblique de Jérusalem, Paris, Les Éditions du CERF, 1946, p. 1331-1351.

Dictionnaire Encyclopédique Universel, T. 9-10, Paris/Montréal, Aristide Quillet/Grolier Limitée, 1968, p. 5029-6290.

Micro Robert. Dictionnaire du français primordial, T. I et II, Paris, Le Robert-S.N.L., Collection "En poche", 1207 p.

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS .....	2
AVANT-PROPOS .....	3
INTRODUCTION GENERALE .....	14
<b>PREMIÈRE PARTIE: L' INITIATION PRIMORDIALE</b>	
Introduction .....	52
Chapitre I - Les esprits tutélaires. Le chat. Le chien. La vache. L'âne. Le cheval. Beau Sauvage .....	59
Chapitre II - Le retour dans la matrice de la Terre-Mère. La morue. Le cheval. L'oiseau. Le serpent. La vache .....	99
Chapitre III - Les maîtres d'initiation. Le buffle. La Belle et la bête. Le cheval .....	141
Conclusion .....	182
<b>DEUXIÈME PARTIE: <sup>LES</sup> INITIATIONS HÉROÏQUES</b>	
Introduction .....	187
Chapitre I - La bête-à-sept-têtes .....	191
Chapitre II - Initiations militaires. Le lion. L'Oiseau blanc. Le cheval .....	218
Chapitre III - La descente aux enfers. Le corbeau. Le chien. La chèvre .....	250
Conclusion .....	283

**TROISIÈME PARTIE: L'INITIATION ULTIME**

Introduction .....	289
Chapitre I - Le joueur de tours .....	295
Chapitre II - L'initiation chamanique. Le lièvre. La Belle Perdrix verte. L'aigle. Le lion. Le tigre. La colombe. L'oeuf .....	331
Chapitre III - L'incarnation de la divinité .....	364
Conclusion .....	397
<b>CONCLUSION GÉNÉRALE</b> .....	401
ANNEXE A - Répertoire des contes de l'Ontario français dans la collection: <u>Les Vieux m'ont conté</u> .....	426
ANNEXE B - Liste des animaux qui figurent dans les contes étudiés .....	435
BIBLIOGRAPHIE .....	440
TABLE DES MATIÈRES .....	456

LA SYMBOLIQUE DES ANIMAUX DANS LES  
CONTES ONTARIOIS

par

Imeyen A. Noah

Département des lettres françaises

Faculté des arts

Thèse présentée à l'École des études supérieures  
et de la recherche de l'Université d'Ottawa  
en vue de l'obtention du Doctorat, Ph. D.,  
en lettres françaises.

## RÉSUMÉ DE LA THÈSE

Pour l'étude de la symbolique des animaux dans les contes ontariens, nous nous sommes servi des seize premiers tomes de la collection Les Vieux m'ont conté, par Germain Lemieux. Ce corpus comporte plus de trois cents contes recueillis dans le milieu canadien-français de l'Ontario. L'univers de ces récits est chargé de symboles. Or, les symboles dans les contes ontariens, comme dans les récits traditionnels d'autres cultures, se signalent par leur caractère extraordinaire: les voyages fantastiques, les objets doués d'une force magique, les êtres surnaturels qui participent au drame évoqué, les animaux qui parlent et qui épousent des êtres humains, les personnages humains qui se métamorphosent en bêtes. Les animaux figurent ainsi dans un univers caractérisé par la bizarrerie et par le merveilleux alors que la "symbolique" implique l'existence d'une structure ou d'une logique qui préside l'articulation des éléments étranges dans le monde des contes.

Par symbolique nous nous référons à un système de symboles, c'est-à-dire aux principes organisateurs des symboles établis par un peuple et à une époque donnés. À cet égard, de nombreux chercheurs ont affirmé l'affinité entre les contes et les rites de passage anciens. En effet, les contes sont les "restes" des rites initiatiques pratiqués dans les sociétés des époques révolues. Aussi, la symbolique des animaux répond-elle à la fonction rituelle qui

explique la naissance, la structure et les éléments des contes. Les trois parties de cette étude ainsi que les neuf chapitres qu'elles renferment renvoient donc aux pratiques rituelles des primitifs.

Le rapprochement des contes est déterminé par le facteur initiatique qui commande la vie de chaque récit. Par facteur initiatique, nous entendons non seulement les thèmes, mais aussi d'autres éléments par lesquels le conte trahit son appartenance initiatique. La première partie, "L'Initiation primordiale", regroupe les contes issus des rites qui portent sur la transformation du chaos en ordre, du profane en sacré. On assiste donc, dans cette partie, à la figuration des animaux dans un processus aboutissant à l'éclosion de la vie, à la naissance symbolique du héros. Les trois aspects de ce phénomène repérés dans Les Vieux m'ont conté sont analysés dans les trois chapitres qui constituent "L'Initiation primordiale".

La deuxième partie du travail, intitulée "Initiations héroïques" met l'accent sur l'affrontement. Puisque l'adversaire que combat le héros est toujours surhumain, il est question, dans les initiations héroïques, d'affrontements d'ordre merveilleux. Le premier chapitre de cette partie est consacré aux récits rapportant le combat entre le héros et la bête-à-sept-têtes. Cette bataille a pour enjeu la souveraineté du monde. Dans le chapitre sur les "Initiations militaires", le héros vainc les êtres qui incarnent la

force du mal. Le troisième chapitre met l'accent sur les dangers et les périls qui marquent l'expérience du héros dans la descente aux enfers.

Puisque les contes ne figurent que très rarement la mort des héros, et que, dans les cultes initiatiques, la mort aboutit toujours à la résurrection, les contes représentent une vision de la vie où la mort, en tant que conclusion absolue, n'existe pas. Aussi, la dernière partie de notre étude s'intitule-t-elle "L'Initiation ultime" et porte sur un aspect très important dans le ménage entre la terre et le ciel, à savoir les formes que revêt, sur terre, un phénomène céleste, l'immortalité. Le rôle du cochon dans le chapitre sur le joueur-de-tours représente la forme qu'adopte, pour s'exprimer, l'"immortalité" de la mort, aspect funèbre du phénomène céleste. Ensuite les contes qui portent sur l'initiation chamanique représentent une tradition qui s'efforce d'assurer aux hommes la pérennité du corps et de l'âme. Dans le dernier chapitre, l'analyse s'intéresse au symbolisme animal à propos des héros engendrés par l'union d'une divinité avec un être humain.

Tous les animaux étudiés dans Les Vieux m'ont conté sont donc liés à la vision et à la structure que déterminent les rites initiatiques anciens. Parmi les rôles que jouent ces animaux, les plus importants sont ceux d'esprits tutélaires, d'auxiliaires merveilleux, de maîtres d'initiation, d'esprits du mal, de représentants de

la Mort, de la Déesse-Mère ou des divinités célestes incarnées dans une forme animale. Bien que ces éléments, comme les contes ontariois, proviennent d'une source lointaine, ils ne se sont incarnés chez les Canadiens-français de l'Ontario que grâce à la spécificité et aux particularités culturelles de ce peuple. Aussi le style individuel des conteurs, la forme que revêt le français en Ontario, les scènes et les décors propres au territoire canadien ainsi que tant d'autres aspects de la couleur locale ont-ils fait des récits internationaux un phénomène ontariois.