



uOttawa

L'Université canadienne
Canada's university

FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES
ET POSTDOCTORALES



FACULTY OF GRADUATE AND
POSTDOCTORAL STUDIES

Élodie Daniélou

AUTEUR DE LA THÈSE / AUTHOR OF THESIS

M.A. (lettres françaises)

GRADE / DEGREE

Département de français

FACULTÉ, ÉCOLE, DÉPARTEMENT / FACULTY, SCHOOL, DEPARTMENT

La prophétie des Ombres suivi de La symbolique du mythe dans le conte merveilleux : entre traditions et interculturalisme

TITRE DE LA THÈSE / TITLE OF THESIS

C. Milat

DIRECTEUR (DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS SUPERVISOR

CO-DIRECTEUR (CO-DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS CO-SUPERVISOR

EXAMINATEURS (EXAMINATRICES) DE LA THÈSE / THESIS EXAMINERS

D. Castillo Durante

M. Prévost

Gary W. Slater

Le Doyen de la Faculté des études supérieures et postdoctorales / Dean of the Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies

La Prophétie des Ombres
suivi de
**La symbolique du mythe dans le conte merveilleux :
entre traditions et interculturalisme**

Élodie Daniélou

Thèse soumise à la
Faculté des études supérieures et postdoctorales
dans le cadre des exigences
du programme de maîtrise ès arts (Français : M.A.)

Département de français
Faculté des arts
Université d'Ottawa



Library and Archives
Canada

Published Heritage
Branch

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Direction du
Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*
ISBN: 978-0-494-61283-5
Our file *Notre référence*
ISBN: 978-0-494-61283-5

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

■ ♦ ■
Canada

Voir ces personnages se métamorphoser sous ses yeux, se battre, se dérober, naître et mourir, échanger parfois leurs noms et certaines de leurs caractéristiques, former enfin cette matière de folklore – où le jeu des miroirs et des permutations reflète bien souvent le fils dans le père ou dans le grand-père, confond les jumeaux – qui s'appelle mythologie.¹

La Bretagne n'a pas de papiers. Elle n'existe que si à chaque génération, des hommes se reconnaissent Bretons. À cette heure, des enfants naissent en Bretagne. Seront-ils Bretons ? Nul ne le sait. À chacun, l'âge venu, la découverte, ou l'ignorance.²

¹ Claude Gaignebet, *Religion populaire et art profane au Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985, p. 91.

² Tri Yann, « La découverte ou l'ignorance », dans *La découverte ou l'ignorance*, disque microsillon 33 tours, Phonogram, 1976.

Remerciements

Je dédie cette thèse à Andrée, mon arrière-grand-mère, pour toutes les heures passées à me raconter une légende, un conte ou un mythe chargé du folklore breton, pour toutes les fois où son éducation passait par la menace du *Diaoul* ou celles où ses mots, chargés d'une langue morte, me parlaient d'un passé inoubliable qui fait à jamais partie de mon imaginaire et de mon bagage culturel.

Je tiens également à remercier mon directeur de thèse, Christian Milat, pour ses conseils, sa rigueur et sa patience, ainsi que pour le temps qu'il a consacré à parfaire et entretenir mes connaissances et ma passion du mythe.

Merci enfin à mes proches et plus particulièrement à ma famille pour la motivation et l'aide qu'ils m'ont apportées tout au long de mon travail. À tous ceux qui ont cru à leurs rêves et aux miens avant tout.

Résumé

Dans la première partie de cette thèse, on trouvera le conte merveilleux *La Prophétie des Ombres*. Il tire certains thèmes et mythèmes de mythes et contes bretons et algonquiens. Sous leur propre influence, les figures mythiques ont échangé noms et caractéristiques. Laboratoire expérimental, *La Prophétie des Ombres* s'est transformé en un véritable mythe littéraire.

La seconde partie offre une réflexion sur l'influence du mythe en littérature. Je me suis d'abord employée à définir le mythe, le conte et la légende. Puis, j'ai présenté l'histoire de la théorie du mythe littéraire et de la mythocritique. Dans un deuxième chapitre, j'ai analysé les théories de l'intertextualité afin de mieux comprendre comment la structure mythique est reprise dans le récit littéraire, et donc, dans mon processus d'écriture. J'y ai également défini le symbole.

Enfin, le quatrième chapitre conclut l'étude en montrant comment je me suis appuyée sur ces théories pour construire une structure mythique et comment cela m'a permis de repenser mon travail d'écriture.

Introduction

Se pencher sur le miroir du mythe dans le cadre d'un processus de création littéraire entraîne des possibilités infinies. Je me suis rendu compte de l'importance que le folklore breton avait pour moi lors de mon avant-dernier séjour dans le Finistère³, sur la route qui me ramenait *chez moi*, dans la région d'Ottawa. Je laissais derrière moi mon arrière-grand-mère, Andrée. Bien que malade et âgée, elle marquait par la force de son caractère chacun de mes voyages en Bretagne et, chaque été, ne manquait pas d'accueillir enfants, petits-enfants et arrière-petits-enfants dans son *chez elle*. En longeant la forêt de Brocéliande, puis en traversant la ville de Rennes/*Roazhan*, c'est-à-dire en quittant ma terre natale, celle de mes racines et de mes traditions, j'étais incapable de penser à autre chose qu'à elle et aux valeurs qu'elle continuait de transmettre aux siens. Se pouvait-il que les histoires folkloriques que j'avais pris plaisir à entendre s'éteignent avec elle ?

C'est précisément à cet instant, en franchissant les portes de Rennes, qu'est née la Roazhan Tan, la reine du feu, et avec elle, tous les personnages de *La Prophétie des Ombres*. C'est aussi à cet instant que j'ai compris qu'une thèse en création était le meilleur exercice littéraire dans lequel je puisse faire apparaître le dialogue de deux cultures, celles de deux *chez moi* tellement différents et, en même temps, tellement similaires.

La première partie de ma thèse propose donc le conte merveilleux *La Prophétie des Ombres*, texte qui emprunte aux folklores breton et algonquien de nombreux éléments, parmi lesquels une structure à la fois ternaire et binaire. L'intégration des mythes dans mon récit met en lumière l'importante symbolique véhiculée par les mythèmes universels des deux

³ Littéralement : « fin de la terre », département situé le plus à l'Ouest de la Bretagne.

nations. Sous l'effet de leur souplesse, les éléments mythiques sont capables de recoupements et de transformations infinis, permettant un dialogisme riche de référents multiples. Loin d'être une contrainte, l'utilisation des mythes peut rapidement se transformer en jeu, ce qui m'a donné l'occasion d'appréhender la créativité des conteurs qui altèrent, révisent ou bouleversent à loisir formes et personnages, pour répondre au bon plaisir de leur public.

Puisque les traditions ancestrales et les premières influences de la religion catholique se sont étroitement mêlées au fil des années, le conte met en scène ces figures qui ont su s'adapter et ont déjà fait preuve de leur flexibilité. Ainsi, aux *korrigans*, *windigo*, loups, s'ajoutent le *Diaoul* et les principes infernaux ainsi que les mythèmes de la Vierge et de la Sainte Trinité. Basé sur des mythes bretons marins tels que celui de la ville d'Ys, *La Prophétie des Ombres* s'appuie également sur les mythes étiologiques algonquiens pour raconter pourquoi le soleil et la lune brillent l'un le jour, l'autre la nuit. Il s'agit donc d'exprimer un problème de périodicité. L'utilisation de structures empruntées à d'autres récits m'amène à m'interroger sur plusieurs concepts.

La seconde partie de ma thèse est théorique. En effet, les possibilités de l'utilisation du mythe lorsqu'il s'inscrit dans le cadre de la littérature obligent tout chercheur à s'interroger sur ce concept problématique et discuté du mythe. Je me penche également sur ceux du conte et de la légende afin de mettre en lumière la frontière ténue qui existe entre ces trois termes, frontière parfois trop mal délimitée pour permettre une véritable distinction. Une fois ces notions définies, je cherche à comprendre, en un deuxième temps, la présence du mythe en littérature en répondant à plusieurs questions : qu'est-ce que l'étude des mythes apporte à la littérature ? Pourquoi utilise-t-on le mythe dans les textes littéraires ? La littérature appelle-elle forcément l'emploi du mythe, c'est-à-dire, pour reprendre une

question propre à Régis Boyer, existe-t-il un mythe qui ne soit pas littéraire ? Les études de Pierre Brunel, de Pierre Albouy et de Pierre Siganos offrent quelques éléments de réponse, notamment en distinguant mythe, mythe littéraire et mythe littérisé.

Dans un troisième temps se pose la question de l'insertion du mythème : la figure mythique est-elle incluse sciemment ou inconsciemment dans le récit littéraire ? À la lumière de l'étude de Marc Eigeldinger, *Mythologie et intertextualité*, ma réflexion se penche sur les modalités d'insertion du mythe au sein de la littérature merveilleuse. Doit-on utiliser l'écriture pour donner vie au mythe ou utiliser le mythe pour donner vie à l'écriture ? Enfin, peut-on parler d'interculturalisme lorsqu'il s'agit de littérature ? Ces questions amènent une réflexion sur l'importance de l'intertextualité dans le processus de création et donc un retour sur cette notion qui a vu le jour sous la plume de Julia Kristeva en 1966. À l'aide des théories de Genette, je m'attache également à définir l'hypertextualité ainsi que les différentes formes d'emprunts, explicites ou non explicites, littéraires ou non.

Enfin, dans le chapitre 4, je m'appuie sur les théories développées afin de décrire les mécanismes qui ont permis la rédaction de *La Prophétie des Ombres*. À l'aide des théories de Vladimir Propp et Paul Larivaille, je détaille le schéma narratif avant d'expliquer en quoi mon conte peut prétendre être merveilleux. Par la suite, j'analyse, grâce aux trois principes de Brunel – flexibilité, irradiation, émergence – et aux théories de Genette, de quelles manières j'ai introduit les différents mythèmes sélectionnés à l'intérieur de mon récit. Je dresse également la liste des mythes et contes utilisés. Enfin, j'achève mon étude en exposant une à une toutes les symboliques qui entourent les personnages, les couleurs, les lieux, la végétation et les nombres du conte. Ainsi, je montre le jeu intertextuel et hypertextuel qui s'est élaboré tout au long du processus d'écriture de *La Prophétie des Ombres* et qui a permis l'élaboration d'un dialogisme important et enrichissant.

Claude Lévi-Strauss voyait le mythe comme l'ensemble de ses versions, qu'elles soient littéraires ou non. Mais aujourd'hui, dans un monde où les fées ne sont plus les amies des hommes et où les *korrigans* ou *windigos* ont disparu à tout jamais, peut-on encore écrire un mythe, ou bien la matière qui faisait l'objet de croyances va-t-elle s'effriter sous la plume de celui qui raconte ? Que se passe-t-il lorsqu'un auteur *bricole* avec les mythes qui forment sa culture pour créer du nouveau avec l'ancien ? À travers toute ma réflexion et ma rédaction, ces questions apparaissent comme une quête tangible qui m'exhorte à aller plus loin qu'un simple conte, plus loin que ce que je connais déjà. Ce n'est qu'alors que le mythe, ce miroir multidimensionnel, donne enfin toute sa portée à cette étude.

Première partie

La Prophétie des Ombres

Glossaire des noms en langue étrangère

Agrippa : le livre

Andek : la corneille

Bouhines : mauvais esprits

Cingösi : l'hermine

Diaoul : le diable

Gwen'Tan : le feu blanc

Henwen : la grande blanche

Kiniv : l'aigle

Korrigans : équivalent breton des lutins

Mahingan : le loup

Mohouse : l'élan

Nâbek : l'ours noir

Roazhan Tan : la reine du feu

Roazhan Du : la reine noire

Rowena Fall : la mauvaise qui gouverne

Téomul : bon génie

Tîbik : la nuit

Triskell : orthographe bretonne du triskel, symbole breton

Windigo : équivalent algonquin d'un ogre

Dilun, dimeurz, dimerch'her / Diriaou ha digwener / Ha disaborn ha disul ! : Lundi,
mardi, mercredi / jeudi et vendredi / et samedi et dimanche !

*Dimeurz ha dimerch'her / Diriaou ha digwener / Disaborn ha disul / Te a oar awalc'h,
Tamm marc'h mule / Goude ar sadorn, eman ar sul* : mardi et mercredi / jeudi et vendredi /
samedi et dimanche / toi tu sais bien, tête de mule / qu'après le samedi c'est le dimanche.

En ce temps jadis où les fées étaient encore les amies des hommes et vivaient au creux des arbres ou au fond des fontaines, était un petit village d'à peine quatre cents âmes. C'était l'une de ces bourgades modestes mais prospères où les toits sont en chaume, où les goretts sont gras et où les enfants s'ébattaient joyeusement entre les bâtisses. C'était un village riant et épanoui comme il y en a partout dans le monde. Il était appuyé à la mer dont il tirait sa principale source de subsistance et il n'y avait pas un jour qui ne fût l'occasion de liesse et de réjouissance. Le plus grand bâtiment du bourg était un temple qu'on avait bâti pour célébrer cette prospérité. On l'appelait le Bern Mein et on l'avait transformé en un refuge pour les habitants les plus âgés du village.

La guérisseuse, qui était également prêtresse, vivait dans ce temple. Elle répondait au doux nom de Morgane. Chaque matin, elle allait à la fontaine de la grève chercher l'eau cristalline qui coulait près d'un très vieux frêne dont le tronc disparaissait derrière trois rameaux de sorbier. Elle s'en servait ensuite pour préparer ses remèdes. Puisqu'elle était aimée et appréciée de tous, elle aurait dû être parfaitement heureuse. Hélas, son bonheur n'était pas parfait, car elle se sentait très seule. Un jour, alors que trois baies de sureau venaient de tomber dans l'eau de sa cruche, elle ne put s'empêcher de songer à voix haute : « Ah, si seulement j'avais un enfant qui ait des lèvres rouges comme ces baies, des yeux bleus comme la mer et des cheveux noirs comme la nuit, comme je serais heureuse... ».

Or, la fontaine était habitée par l'une de ces fées comme il y en avait tant à cette époque. C'était une bonne fée et elle fut donc fort émue du vœu prononcé par Morgane. Aussi, quelques mois plus tard, lors d'une froide nuit de mars, le premier cri d'un nouveau-né retentit-il. La prêtresse eut une fille au teint de neige. L'enfant avait les lèvres rouges

comme les fruits du sorbier, les yeux du bleu profond de la mer et les cheveux noirs comme la nuit, tout comme Morgane l'avait souhaité.

Malgré la joie et la prospérité du village, les habitants étaient superstitieux. L'enfant était si belle et si douce, sa naissance paraissait si mystérieuse à ces gens simples qui avaient déjà oublié le pouvoir de leurs amies les fées que, tout naturellement, on crut que ce ne pouvait être que l'œuvre du Diaoul. Alors, on chassa mère et enfant hors du village. Or, la bourgade prospérait dans l'ombre d'une très vieille forêt. Comme toutes les vieilles forêts, celle-ci portait dans les rameaux de ses branches plus de mystères menaçants que ne vous en réciteront jamais les conteurs de la région. Lors des veillées au coin du feu, on disait même que la forêt était hantée par des bouhines, des mauvais esprits, qui avaient vu l'apparition des tout premiers arbres, ainsi que par une sorcière malfaisante.

C'était peut-être vrai, car ceux qui s'aventuraient seuls dans la forêt ne revenaient jamais. Les racontars voulaient que la sorcière force ces téméraires à boire une potion terrible qui les transformait immédiatement en loups. Celui qui était ensorcelé rejoignait alors la meute, dont les hurlements glaçaient les nuits des villageois. À leur tête était une louve plus blanche que la neige de décembre, que l'on avait aperçue plus d'une fois. C'était une bête immense et superbe, à l'intelligence presque humaine, et si sauvage que nul n'avait osé se risquer à moins de trois cents pieds d'elle. Les rumeurs couraient sur cette bête presque autant que sur la sorcière. Les vieilles femmes racontaient à qui voulait les écouter que celui qui l'approcherait assez pour lui trancher la gorge deviendrait le maître de la meute. Aussi la tête de la grande louve blanche était-elle mise à prix et les battues nombreuses. Elle s'échappait toujours, excitant les hommes, énervant les femmes qui craignaient qu'elle ne vienne une nuit saisir entre ses crocs féroces leurs enfants endormis.

Chassée du village, Morgane n'avait d'autre choix que celui de s'enfoncer dans la forêt, portant dans ses bras son enfant nouveau-né. Les villageois savaient qu'elle ne reviendrait pas : aucun voyageur solitaire ne revenait jamais de la forêt. Ce n'étaient pas de mauvaises gens. Ils étaient braves et avaient bon cœur, mais ce qui les terrifiait plus encore que la sorcière elle-même et ses loups, c'étaient bien le Diaoul et ses tours. Ce fut donc sous les derniers flocons de neige de l'année que Morgane s'enfonça dans la forêt, serrant contre son cœur l'enfant nouveau-né. Il faisait si froid que la pauvre femme ne tarda pas à grelotter. À mesure que le jour déclinait, elle sentait ses forces l'abandonner. Les flocons lui piquaient les yeux et le froid lui mordait la peau. À la tombée de la nuit, il lui devint si difficile d'avancer dans la neige lourde et profonde qu'elle ne progressait plus qu'en rampant, serrant son enfant contre elle. Dans l'ombre menaçante des arbres centenaires, il lui semblait voir des êtres comme il n'en existe même pas dans vos pires cauchemars. Les hurlements des loups, tantôt éloignés, tantôt si proches qu'il lui semblait sentir leur haleine tiède sur sa nuque, lui glaçaient un peu plus les os.

Lorsqu'elle n'y vit goutte, Morgane se réfugia sous les branches d'un sapin couvert de neige. Elle passa la nuit dans ce refuge improvisé, grelottant de froid et de faim. À l'aube, l'infortunée avait les membres si engourdis par le gel qui rendait ses habits cassants qu'elle ne se sentait plus le courage de se lever. Elle n'avait pas même la force de répondre aux vagissements de son enfant qui criait son mécontentement à grands renforts de pleurs. Peut-être que ces cris sauvèrent le nouveau-né. Déjà les loups, attirés par le bruit et l'odeur de la femme, avançaient, faisant crisser la neige fraîchement tombée sous leurs pattes de velours. Les bêtes étaient patientes. Elles sentaient la mort toute proche des deux êtres.

Or, la forêt ne comptait pas seulement des créatures malfaisantes. Il advint précisément que, non loin de là, une vieille femme toute ridée, vêtue d'une peau de bête,

pratiquait avec un couteau en os d'élan de brèves incisions sur les troncs des arbres. C'est ainsi qu'elle récoltait l'eau d'érable. Il lui sembla entendre qu'on appelait. C'étaient les pleurs de l'enfant. Chaussant ses raquettes, elle s'avança vers les cris. Elle en fut bien avisée. Déjà, la grande louve blanche était prête à dévorer ses victimes sans défense.

« Laisse-les, Henwen... Ceux-là ne t'appartiennent pas. »

La vieille femme n'était pas une vieille ordinaire. C'était Agrippa, une druidesse qui s'y connaissait bien en magie et se faisait comprendre des animaux de la forêt. Henwen, la grande blanche, la respectait depuis toujours, et la meute se retira.

À cette heure matinale, la vieille dame aux cheveux blancs travaillait déjà dans cette forêt qu'elle connaissait bien. Elle y habitait depuis de fort longues années, seule dans une cabane de branchages modeste et silencieuse. Aidée par Nâbek, l'ours, elle amena Morgane et sa fille jusqu'à la petite habitation. Elle était si prévenante avec elles qu'elle devait sûrement être l'une de ces bonnes fées au regard doux qui se penchent tendrement sur les berceaux des nouveau-nés pour les nantir de ravissants présents. Pourtant, même la magie n'était pas suffisante pour sauver Morgane. La malheureuse était si mal en point qu'elle mourut seulement quelques heures plus tard.

Cette nuit-là, Agrippa devint donc la marraine de la plus charmante enfant qui soit.

Les années passèrent et elle la chérit comme sa propre fille. L'enfant grandit et le temps s'écoula si vite qu'elle eut quinze ans avant qu'Agrippa n'ait pu s'en rendre compte. En fait, la cabane résonnait continuellement des rires de la jeune fille gracieuse et insouciante qu'elle était devenue, de sorte qu'elle illuminait chaque jour un peu plus la vie de sa douce marraine. Cette dernière la gratifiait affectueusement du nom de Gwen'Tan, le feu blanc.

Avec les années, la petite cabane de branchages avait été agrandie pour mieux convenir aux besoins des deux femmes. À l'arrière de l'habitation, Gwen'Tan avait aménagé un petit jardin dans lequel poussaient toutes sortes de fleurs sauvages aux couleurs vives et aux parfums entêtants. Une haie d'aubépines et d'ajoncs clôturait le jardin. Depuis toujours, Agrippa interdisait à l'enfant de la franchir. « Les dangers de la forêt sont trop nombreux pour une petite fille comme toi », disait-elle chaque fois que Gwen'Tan l'interrogeait sur ce qu'il y avait derrière la haie.

Plus l'enfant grandissait, plus la curiosité la rongait. Souvent, lors des chaudes journées d'automne, elle entendait japper les chiens et sonner les cors de chasse. Chaque fois qu'il y avait une battue, elle ne pouvait s'empêcher de scruter l'ombre, à travers la haie. En vain, car seule Agrippa avait le droit de franchir les aubépines et les ajoncs et elle laissait toujours sa curieuse filleule derrière elle. « C'est injuste... », pensait Gwen'Tan. Et elle s'isolait dans son jardin. Mais c'était une nature rieuse et enjouée que cette enfant, et son rire finissait toujours par se faire entendre à nouveau. Elle aimait Agrippa comme sa propre mère et ne lui en voulait jamais vraiment.

Un jour de grande battue, Agrippa partit dès l'aube. « Ne cherche pas à quitter le jardin, et ne parle pas aux étrangers », dit-elle, comme chaque fois qu'elle s'en allait. Restée seule, Gwen'Tan erra un long moment dans le clos, mais sa curiosité était si forte qu'elle revenait sans cesse à la haie d'aubépine et d'ajonc. Elle enviait le vol des oiseaux qui franchissaient librement la haie. Comme s'il avait entendu ses pensées, l'un d'eux vint se percher sur le toit de la maison. C'était Andek, la corneille.

« Tu sembles bien triste, petite Gwen'Tan, croassa-t-elle.

- J'aimerais franchir la haie, répondit la jeune fille.
- Je peux t'aider, proposa l'oiseau au plumage de jais.

- Toi ?, demanda Gwen'Tan. Mais comment le pourrais-tu ?
- Plante mes plumes au pied de la haie : elle disparaîtra d'elle-même. En échange de ce service, tu me donneras cette jolie plume que tu portes dans ta chevelure. »

La jeune fille hésita, car au fond de son cœur, elle ne voulait pas désobéir à Agrippa ni donner à la vilaine corneille la plume qu'elle portait. C'était une très belle plume d'aigle que lui avait donnée sa marraine. Mais sa curiosité fut la plus forte et elle accepta. Immédiatement, l'oiseau passa par-dessus la haie et fit tomber trois des plumes de sa queue. La jeune fille suivit son conseil et les planta. Les aubépines et les ajoncs s'écartèrent immédiatement. Comme promis, Gwen'Tan remit la plume à la corneille et l'oiseau s'envola en lançant trois croassements.

Une fois seule, Gwen'Tan s'enfonça dans la forêt, non sans un regard en arrière, vers la maisonnette qui l'avait vue grandir. La haie d'aubépines et d'ajoncs commençait à peine à se reformer. Mais devant la jeune fille, il y avait des arbres majestueux, si vieux que leurs troncs étaient aussi ridés qu'Agrippa, des biches qui détalait au moindre bruit en poussant leurs faons devant elles, des buissons de ronces dont les fruits sucrés laissaient des traces noires sur ses mains gourmandes... Plus elle avançait dans l'ombre de la forêt, plus Gwen'Tan découvrait de nouvelles choses, toutes plus intéressantes les unes que les autres. Comme Agrippa lui avait tout appris des secrets de la botanique, la jeune fille pouvait identifier les baies qui étaient comestibles et celles qui ne l'étaient pas. Elle reconnaissait facilement les plantes aux vertus médicinales et se réjouissait secrètement d'en savoir autant, louant la bonté et la sagesse de sa marraine. Elle ne mesurait qu'à présent le sens des heures d'apprentissage de sa jeunesse. Elle savait écouter les conversations silencieuses des arbres centenaires, reconnaître chaque oiseau à son vol et demeurer sensible à la douleur de l'animal qui se sacrifie pour qu'un autre vive. À présent, tout l'enchantait, tout l'émerveillait.

De découverte en découverte, la jeune fille se sentit bientôt fatiguée d'avoir tant marché. Elle trouva une niche moussue entre les racines d'un très vieux frêne et s'y endormit. Elle ne dormit pas longtemps, car très vite, elle fut réveillée en sursaut par le son des cors de chasse. Ils résonnaient si fort qu'ils semblaient être tout près. Pourtant, ce ne fut pas eux qu'elle rencontra lorsqu'elle sortit de sa niche.

Sous ses yeux se dressait Henwen, la grande blanche. Épuisée par une course de plusieurs heures à travers la forêt, la louve tenait l'une de ses pattes contre son flanc. Un chasseur plus heureux que les autres avait finalement réussi à la blesser. Elle posa un regard d'or sur l'enfant et Gwen'Tan, qui avait grand cœur, fut gagnée par la pitié à la vue de cette bête aussi majestueuse. « Cache-toi ici ! », dit-elle en montrant la niche. L'abri était suffisamment spacieux pour les contenir toutes les deux et, flanc contre flanc, les deux fugitives se tapirent dans l'ombre. La meute des chiens de chasse passa sans les voir et le son des cors se perdit bientôt dans le loin. Alors la louve quitta la cachette et d'un aboiement doux et autoritaire à la fois, elle invita Gwen'Tan à la suivre. Elle semblait montrer le chemin à la jeune fille.

Malgré sa blessure, Henwen progressait rapidement dans la forêt. Gwen'Tan peinait souvent à la suivre et se laissait distancer, obligeant la magnifique bête à revenir en arrière. En fait de chemin, il fallait gravir des côtes abruptes, escarpées et rocailleuses où l'enfant s'écorchait paumes et pieds là où la louve bondissait avec adresse et dextérité, malgré sa patte blessée. Finalement, essoufflée, la jeune fille s'accorda une pause, sachant que Henwen reviendrait sur ses pas pour faire retentir son aboiement autoritaire qui signifiait la reprise de la course. Pourtant, ce ne fut pas Henwen qui vint, mais une vieille femme au nez tordu et au dos voûté, vêtue d'horribles haillons. C'était bien sûr l'affreuse sorcière qui régnait sur la

forêt. Comme Gwen'Tan avait un bon cœur, elle ne jugea pas la vieille et l'accueillit avec grâce et confiance.

« Tu es bien jolie, ma mignonne. Comment t'appelles-tu ?, demanda la vieille.

- Gwen'Tan, Madame, répondit-elle de sa voix d'enfant.
- Le feu blanc, traduisit la sorcière. Tu connais donc la magie, pour porter un tel nom ?
- Oh, seulement un peu ! Agrippa ne veut pas m'apprendre ce qu'elle sait...
- Qui est Agrippa ?
- Ma bonne marraine. Elle connaît tous les sorts, elle.
- Elle ne t'a donc rien enseigné ?
- Non, elle dit que ce sont les adultes qui font de la magie... Mais j'ai appris quelques tours en cachette. Regardez ce que je sais faire... »

Et en affirmant cela, Gwen'Tan ouvrit la main droite. Une petite sphère de feu si brûlante qu'elle en était blanche jaillit de sa paume ouverte. En voyant cela, la sorcière pâlit, puis verdit de colère.

« Tu as bien de la chance d'avoir une telle marraine, dit-elle d'un ton brusque. Tu serais donc tatouée ?

- Oh, oui, bien sûr ! »

Et Gwen'Tan, avec toute cette confiance qui caractérise les enfants, lui montra le tatouage qui marquait ses deux mains : trois croissants de lune entrecroisés y formaient un triskell. Comment aurait-elle pu deviner le mauvais fond qui se cachait derrière ces flatteries destinées à la tromper ?

« Le tatouage des reines sorcières », murmura la sorcière.

Gwen'Tan ne se douta pas un instant que la vieille femme pouvait dire vrai, car elle ignorait le sens de ses paroles. Voyant sa perplexité, la sorcière poursuivit d'une voix adoucie :

« Ma douce et tendre enfant, où habitez-vous, toi et ta marraine ?

- Un peu plus loin, là où la rivière fait un coude... », répondit Gwen'Tan.

Alors les deux femmes entendirent un bruit de course dans la forêt. Cette fois, c'était Henwen qui revenait sur ses pas. Déjà, la sorcière pressait la jeune fille.

« Un ami m'a donné cette plume aujourd'hui, je crois qu'elle t'appartient, dit-elle. Pique-la dans la chevelure de ta marraine demain, lorsque tu peigneras ses cheveux. Peut-être nous nous reverrons bientôt, petite reine. »

Et la sorcière disparut. Au même moment, Henwen jaillit des fourrés. Un grondement sourd agitait sa gorge blanche. Gwen'Tan, se méprenant sur l'origine de ses grognements, rit aux éclats.

« Voilà, voilà, inutile de me gronder, je me reposais seulement. »

Quelques minutes plus tard, la louve la poussait à franchir la haie d'aubépine et d'ajonc en sens inverse. Il était temps, car l'ouverture était devenue si mince que les branches leur griffèrent bras et pattes. Gwen'Tan courut vers la maisonnette en appelant sa marraine. La pauvre femme était rentrée depuis longtemps et, en trouvant le jardin vide, elle s'était laissée envahir par l'inquiétude puis par le chagrin. Quel ne fut pas son soulagement lorsqu'elle entendit les cris de sa filleule ! La bonne vieille femme en pleurait de joie en serrant l'enfant chérie contre son cœur. Mille fois, Gwen'Tan s'excusa d'avoir désobéi et l'amour de la marraine lui offrait un pardon tout maternel.

Henwen eut elle aussi sa part de démonstrations affectives. La belle louve supporta rires et effusions avec sérénité. On la caressa, on embrassa sa truffe et on la bouscula bien un peu, mais sans broncher, elle posait sur la petite famille un regard d'or, manifestant ainsi sa satisfaction. Doucement, le calme revint dans la maisonnette. Agrippa fit chauffer un bol de lait pour Gwen'Tan et confectionna un pansement pour la patte de la louve.

« Elle va guérir, n'est-ce pas, Grand-Mère ? », demanda Gwen'Tan.

C'était ainsi qu'elle appelait sa marraine.

« Oui, bien sûr. La blessure n'est pas très importante. Henwen est une louve très intelligente.

Si elle pouvait te parler, elle pourrait te raconter beaucoup de choses sur cette forêt.

- Vous en connaissez certaines ?

- Oui, tu sais déjà que je m'y connais en magie. Je connais également quelques très vieilles prophéties dont je garde le secret depuis bien des années.

- Est-ce que ce sont des prophéties qui concernent Henwen ?

- Eh bien, non, pas tout à fait. Laisse-moi te raconter l'une d'entre elles. »

Alors, la vieille femme s'installa dans son fauteuil d'osier, au coin du feu et, Gwen'Tan et Henwen assises à ses pieds, elle conta la plus ancienne de toutes les prophéties : la prophétie des Ombres. Bien avant que le premier arbre de la forêt ne soit une graine, les hommes récitaient déjà le contenu de cette divination et se la transmettaient de génération en génération. Agrippa l'avait apprise de sa mère, qui la tenait elle-même de sa mère et ainsi de suite.

Longtemps avant que les hommes n'aient habité dans des maisons de branchages, bien avant que la lumière du Dieu-Soleil n'ait illuminé le monde pour la première fois, les Ombres régnaient partout. C'étaient de vilains bouhines si noirs qu'ils plongeaient la Terre dans les ténèbres. Lorsque le Dieu-Soleil naquit et que commença son règne, chaque heure du jour connaissait le bonheur de la lumière. Les bouhines étaient obligés de se cacher dans des grottes et au fond des océans. Mais le Soleil était seul dans le ciel et, durant des siècles, sa solitude lui pesa. Un jour, il décida de descendre sur terre pour chercher une épouse et, pour ne pas l'éblouir lorsqu'il la rencontrerait, il cacha sa luminosité aux yeux de tous. Mais alors les bouhines ressortirent de leurs cachettes et le monde fut replongé dans les ténèbres.

Tïbik, la nuit, régnait pendant que le Soleil cherchait l'élue de son cœur. À l'aube, tandis que sa quête demeurerait vaine, il rentrait se reposer au firmament.

Une très vieille prophétie annonçait que celle qui serait sa femme serait la reine du feu, Roazhan Tan, de sorte que ses pouvoirs lui permettent de regarder son époux en face lorsqu'il brillerait de mille feux. Ce serait alors la fin des Ombres, car jamais plus elles ne seraient capables de ressortir de leurs cachettes. Pourtant, les années passaient, Tïbik régnait toujours, permettant aux bouhines de sortir et le Dieu-Soleil partait chaque soir en quête de son épouse qu'il ne trouvait jamais.

« Est-ce qu'il y a beaucoup de reines du feu, Grand-Mère ?, demanda Gwen'Tan.

- Non, mon enfant. Il en naît une tous les cinq cents ans, répondit la marraine.
- Alors, pourquoi le Dieu-Soleil n'a-t-il pas déjà trouvé son épouse ?
- Parce que les bouhines l'en empêchent... Une reine du feu ne devient reine que le jour de ses seize ans. Alors, ses pouvoirs magiques la font briller si fort que son époux la voit et vient la chercher. Mais les bouhines n'ont pas besoin d'attendre qu'elle brille pour la découvrir et lorsqu'ils savent où elle est, ils feront tout ce qui est en leur pouvoir pour l'empêcher de briller.
- J'espère qu'il trouvera son épouse, cette fois..., dit Gwen'Tan d'une voix rêveuse.
- Moi aussi, mon enfant ! Mais en attendant, il se fait tard..., constata la douce marraine.
- Oh non ! », protesta l'enfant.

Mais elle bâillait déjà de fatigue et finit par se plier aux volontés d'Agrippa. Elle s'endormit presque aussitôt et le Dieu-Soleil visita ses rêves.

Le lendemain matin, l'enfant avait déjà oublié les épreuves vécues durant la journée précédente. Ce ne fut qu'en peignant sa marraine qu'elle se souvint de la plume que lui avait rendue la sorcière. Elle la piqua dans les longs cheveux blancs. Hélas, la plume avait été ensorcelée par la vieille harpie. Le cœur d'Agrippa cessa aussitôt de battre et la bonne marraine tomba dans un sommeil si profond qu'il ressemblait à la mort. Henwen, qui observait la scène depuis le seuil de la cabane, se mit à japper furieusement. Elle saisit Gwen'Tan par le bas de sa robe et tira, tira encore, jusqu'à ce que la jeune fille, effrayée, la suive à l'extérieur. Dehors, la haie d'aubépine et d'ajonc était en train de mourir. Henwen força Gwen'Tan à la franchir, puis elle se coucha au sol.

« Monte sur mon dos, aboya-t-elle.

- Tu parles ? », s'étonna l'enfant.

La louve hocha la tête.

« Accroche-toi à mon cou. »

Gwen'Tan obéit aussitôt et la noble bête s'élança à travers la forêt. Henwen n'était pas bavarde et sa passagère était encore sous le choc des événements, de sorte que le voyage se fit en silence. La louve blanche s'arrêta à l'orée des bois, aux abords du village où Gwen'Tan avait vu le jour.

« Va au temple et demande l'antidote du sommeil, conseilla Henwen. Je t'attendrai ici, mais fais vite, que l'on ne te remarque pas. »

L'enfant n'avait pas besoin de se faire répéter plusieurs fois la consigne. Elle descendit le plus rapidement possible vers le bourg et se dirigea tout droit vers le temple. Malgré tous les efforts qu'elle fit pour passer inaperçue, bien des villageois suivirent du regard cette jeune

filles inconnues, belles comme des fées, qui traversaient le village. Mais bientôt, ils l'oublièrent et retournèrent à leurs activités.

Au temple, la guérisseuse qui avait pris la place de Morgane accueillit Gwen'Tan avec méfiance.

« Tu ne viens pas d'ici, dit-elle.

- Non, Madame, répondit humblement l'enfant.

- D'où viens-tu alors ? »

Gwen'Tan ne savait pas mentir. Aussi fut-elle honnête.

« J'habite dans la forêt...

- Personne n'habite là-bas ! protesta la guérisseuse.

- Si, ma marraine et moi. »

La jeune fille allait sur ses seize ans. Elle avait toujours été la plus ravissante enfant qui soit et la vie qu'elle menait dans la forêt ne diminuait en rien la beauté de ses traits et l'éclat de son teint de neige. Ses longs cheveux noirs avaient la couleur de la nuit la plus profonde. Ses yeux bleus comme la mer et ses lèvres aux couleurs des fruits du sureau étaient sans pareils. Tout l'éclat de la jeunesse faisait rayonner la jeune fille. La guérisseuse ne pouvait pas se tromper sur l'identité de sa visiteuse, car tout le village connaissait l'histoire de Morgane, la mère pécheresse. Et voilà que la petite fille née au temple avait survécu à la forêt maudite, confirmant ainsi ce que tout le monde pensait : c'était l'enfant du Diaoul.

« Que viens-tu faire ici ?, demanda la guérisseuse.

- Je viens chercher l'antidote au sommeil, pour ma bonne Grand-Mère. »

La guérisseuse était toute prête à croire que la grand-mère en question ne pouvait être que la méchante sorcière qui terrorisait tout le monde... Mais elle donna le filtre à l'enfant, de crainte que cette dernière ne la transforme en quelque animal répugnant.

« Va-t'en maintenant ! »

Gwen'Tan ignorait les raisons de cette animosité. Elle remercia donc la guérisseuse et fila. Quelques minutes plus tard, elle rejoignait Henwen et toutes deux repartaient en direction de la cabane, l'enfant serrant le précieux flacon contre son cœur.

Lorsqu'elles arrivèrent, les aubépines et les ajoncs étaient entièrement morts. Les troncs desséchés étaient comme des doigts crochus tendus vers le ciel. Gwen'Tan franchit en courant le seuil de la maisonnette, mais Agrippa n'était plus là. Le lourd chaudron dont elle se servait pour forger ses outils était renversé, les livres avec lesquels elle avait fait l'éducation de sa filleule, ses bocaux de marinades, ses herbes magiques, tout était sens dessus dessous.

À la vue de tant de désordre, Gwen'Tan se mit à pleurer à chaudes larmes, car elle se doutait bien qu'il était arrivé grand malheur à sa bonne marraine. Près d'elle, Henwen était tout aussi impuissante. Elle gémissait doucement pour réconforter la jeune fille, mais la malheureuse enfant demeurait inconsolable à l'idée qu'elle ait pu être responsable de ce qui arrivait.

« Tout est de ma faute..., sanglotait-elle sans arrêt.

- Nous devons partir à sa recherche, » raisonna Henwen.

C'était sage de sa part et Gwen'Tan le reconnut. Séchant tant bien que mal ses yeux gonflés de larmes, elle s'appuya sur l'encolure de la louve et toutes deux s'éloignèrent de la petite cabane déserte. Elles marchèrent et marchèrent encore, durant des heures et des heures. Elles marchèrent tant et tant qu'à la fin, leurs jambes et pattes leur firent mal. Elles traversèrent des cours d'eau, gravirent des collines et descendirent des ravins, sans jamais quitter la forêt. Elles s'enfoncèrent très loin dans l'ombre des arbres, si loin que les rayons du soleil ne passaient que difficilement à travers les branches.

Alors, elles rencontrèrent Cingösi, l'hermine dans son pelage d'été. C'était une bien jolie créature, mais sa petite queue au bout blanc s'était prise dans un buisson de ronces et le petit animal pleurait à fendre l'âme.

« Aio ! Aio ! Aidez-moi, je vous en conjure », suppliait l'hermine.

Gwen'Tan avait si bon cœur qu'elle n'hésita pas une seule seconde à déchirer ses mains d'enfant sur les branches griffues pour exécuter, séance tenante, le souhait de la pauvre créature aux yeux de velours.

« Tu es bien bonne, ma fille, déclara Cingösi. La bonté est une chose rare : c'est l'apanage des modestes gens. J'aimerais effectuer quelque chose pour toi à mon tour. Dis-moi ce que je peux faire pour t'aider.

- Pas grand-chose, je le crains, petite amie, répondit l'enfant en secouant la tête.
- Que fais-tu, aussi loin dans la forêt ?, insista l'hermine.
- Je cherche ma bonne Grand-Mère. Je l'ai perdue et j'ai bien peur pour elle.
- Oh, si c'est cela, je peux bien t'aider. Tu as les moyens de sauver ta bonne Grand-Mère, ma fille. La méchante sorcière l'a enlevée. Elle est passée par ici il y a trois heures environ. Si tu marches vite, tu peux la rattraper.
- Quelle direction ont-elles prise ?, demanda Gwen'Tan.
- Ma fille, elles ont emprunté le sentier que tu vois là sur ta gauche. Mais si tu m'amènes avec toi sur le dos de ta louve et que tu m'aides à enlever toutes ces ronces ensorcelées qui couvrent mon territoire et me nuisent, je te montrerai un raccourci qui te permettra de les rejoindre plus vite. »

La jeune fille savait que le travail lui demanderait beaucoup de temps et que c'était autant d'avance que la sorcière pourrait prendre, mais elle accepta tout de même la proposition de l'hermine, car elle ne rechignait jamais devant une tâche et Agrippa lui avait appris à

toujours travailler sans se plaindre. Tandis que le petit animal montait sur le dos de la louve, Gwen'Tan commença à arracher les ronces. Elle en coupa dix, cent, pour dégager un cercle autour d'elle. Puis elle fit un grand tas et brûla les branches qu'elle avait déracinées. Mais alors qu'elle jetait au feu celles-là, d'autres repoussèrent. En voyant cela, la jeune fille fut presque au désespoir, mais l'hermine ne l'aida pas. Gwen'Tan mit trois jours et trois nuits entières pour venir à bout des ronces, arrachant sans jamais prendre de repos les branches et les racines des vilaines plantes qui déchiraient ses belles mains fines et blanches et ses joues roses, qui accrochaient ses cheveux et ses vêtements. Alors seulement, le petit animal descendit du dos de la louve et vint inspecter son travail. Il parut satisfait, car il dit :

« Tu fais bien les choses, ma fille. Maintenant, mon territoire est dégagé et je me sentirai plus en sécurité. Tu as bien mérité que je t'indique le sentier. Descends cette colline que tu vois par là-bas et longe le ruisseau jusqu'à sa source. Alors, tu continueras droit vers le nord. Prends ceci avec toi, comme récompense de ta bonté. »

Et l'hermine offrit à la jeune fille un petit galet tout gris. Cela ressemblait à n'importe quelle autre pierre et Gwen'Tan ne put cacher entièrement sa curiosité.

« Qu'est-ce que c'est ?, demanda-t-elle.

- Seule une main avare est en mesure de révéler le secret de cette pierre. Je l'ai trouvée au pied de mon terrier tandis que tu travaillais. Je n'en ai pas l'utilité, mais peut-être qu'elle peut te servir. Va maintenant, et que le grand Téomul veille sur toi et garde ta marraine en vie jusqu'à ton arrivée.

- Merci, Cingösi. »

Gwen'Tan mit la pierre dans sa besace, puis elles se séparèrent. L'hermine disparut au fond de son terrier et Gwen'Tan et la louve reprirent leur route par le raccourci désigné. Après avoir descendu la colline, elles atteignirent la source et allèrent vers le nord. Elles marchèrent

et marchèrent encore, durant des heures et des heures. Elles marchèrent tant et tant qu'à la fin, leurs jambes et pattes leur firent mal. Elles traversèrent des cours d'eau, gravirent des collines et descendirent des ravins, sans jamais quitter la forêt. Elles s'enfoncèrent très loin dans l'ombre de la forêt, si loin que la lumière du jour filtrait à peine à travers le feuillage des arbres centenaires.

Alors, elles rencontrèrent Nâbek, l'ours noir aux griffes si acérées et aux dents si menaçantes. C'était un animal immense, à la force colossale, mais en creusant une tanière sous une grosse pierre, il avait créé un éboulis et sa patte s'était coincée. Tout en se démenant comme un beau diable, l'ours grognait de douleur.

« Aio ! Aio ! Aidez-moi, je vous en conjure », suppliait Nâbek.

Bien qu'elle fût très effrayée par ce féroce animal, Gwen'Tan ne pouvait le laisser ainsi. Avec l'aide de la louve, elle s'arc-bouta donc et toutes deux, conjuguant leurs efforts, poussèrent, poussèrent, jusqu'à ce que la pierre roule sur le côté. Alors la patte de l'ours fut libérée.

« Chère enfant, tu es bien courageuse de m'avoir aidé ainsi sans savoir si ensuite je ne te dévorerais pas, déclara Nâbek. Le courage est une chose rare de nos jours : c'est l'apanage des forts. Je veux récompenser ton geste. Dis-moi ce que je peux faire, afin de t'aider à mon tour. »

Cingösi avait appris à Gwen'Tan que chaque être vivant est en mesure de rendre service à un autre. Aussi la jeune fille expliqua-t-elle à l'ours ce qu'elle cherchait.

« Je suis sur les traces de la vilaine sorcière. Elle a enlevé ma bonne Grand-Mère et je suis à sa recherche, répondit-elle.

- Qui est ta bonne Grand-Mère, ma fille ?
- Elle se nomme Agrippa, grand-père.

- Je connais ta marraine. Elle a toujours été bonne pour moi et a toujours partagé avec moi le miel qu'elle récoltait. Je vais donc vous aider, toi et ta louve. La sorcière est passée par ce sentier, il y a trois heures. Avant que vous ne repartiez, j'aimerais vous demander un service. Si vous acceptez, je vous montrerai un raccourci.

- Nous le ferons, répondit Gwen'Tan.

- Je pars aujourd'hui pour la grande chasse d'automne, car Mohouse, l'élan, et ses troupes sont revenus, expliqua Nâbek. Ils sont protégés par un puissant téomul, et la traque est rude. Ta louve acceptera-t-elle de me suivre et de m'aider ?

- Je veux bien, répondit Henwen.

- Alors, alimente le feu et entretiens-le jusqu'à notre retour, ma fille », dit l'ours noir en s'adressant à Gwen'Tan.

Les deux animaux partirent côte à côte sur le sentier. Ils mirent trois jours et trois nuits pour trouver la piste des élans et autant pour apercevoir les troupes dans les prairies. Ils couraient sans relâche, n'ayant pas le temps de prendre du repos. Alors la chasse commença. Associant leurs forces, la louve et l'ours attaquèrent. Ils ne touchèrent ni les jeunes élans ni leurs mères, mais choisirent les plus vieux, ceux qui avaient eu une belle vie. Après de nombreuses heures, les deux chasseurs avaient bien abattu une dizaine d'élans, mais ils ne s'arrêtaient pas. Henwen pensait bien que l'ours ne pourrait jamais manger tout cela. Alors, elle lui demanda :

« Grand-père, tu as un bien gros appétit, il me semble. Chasserons-nous encore beaucoup ?

- Aio, attends l'obscurité, ma fille ! Alors tu seras bien contente d'avoir traqué tout le jour. »

Et ils continuèrent d'abattre les vieux élans. À la nuit tombée, ils en avaient tué treize et ils se reposèrent enfin. Mais lorsque les premières lueurs du jour apparurent, la surprise fut de

taille pour Henwen. Les corps des vieux élans tués la veille avaient tous disparu, sauf un. À la place, il y avait douze jeunes qui gambadaient joyeusement.

« Le téomul qui veille sur ce troupeau me mène la vie dure », soupira l'ours.

Sans perdre de temps, Nâbek et Henwen reprirent aussitôt la chasse et ne s'arrêtèrent pas de la journée. Il leur fallut encore trois jours et trois nuits pour venir à bout de tous les vieux élans. Encore n'avaient-ils que trois carcasses. Ils chargèrent leurs proies sur leur dos et quittèrent les prairies. Ils mirent encore trois jours et trois nuits pour atteindre la forêt et autant pour retourner au campement de l'ours. Pendant ce temps, Gwen'Tan avait entretenu le feu comme Nâbek le lui avait ordonné, ajoutant du bois jour et nuit pour augmenter la chaleur du foyer. En arrivant au campement, Nâbek et Henwen n'eurent donc qu'à découper la viande. L'ours en mit certains morceaux à fumer et d'autres à sécher. Il invita les deux voyageuses à partager son repas puis offrit un os à Gwen'Tan.

« Prends cet os, ma fille. Seule une main avide aura la capacité d'en révéler le secret. Je l'ai nettoyé pour toi. Je n'en ai pas l'utilité, mais peut-être que tu pourras t'en servir un jour. »

Gwen'Tan mit l'os dans sa besace, qui contenant déjà la pierre de Cingösi.

« À présent, je vais vous indiquer le raccourci, poursuivit Nâbek. Vous devrez quitter le sentier et vous diriger vers le soleil levant. Vous marcherez jusqu'au rocher blanc, puis partirez au nord. Adieu mes filles, et que le Grand Téomul vous garde.

- Merci, Nâbek. »

Et ils se séparèrent. L'ours acheva son repas et Gwen'Tan et Henwen reprirent leur route. Elles quittèrent le sentier et arrivèrent au rocher blanc, comme le leur avait indiqué Nâbek, puis bifurquèrent vers le nord. Elles marchèrent et marchèrent encore, durant des heures et des heures. Elles marchèrent tant et tant qu'à la fin, leurs jambes et pattes leur firent mal. Elles traversèrent des cours d'eau, gravirent des collines et descendirent des ravins, sans

jamais quitter la forêt. Elles s'enfoncèrent très loin dans l'ombre des arbres, si loin qu'il faisait presque nuit et qu'elles ne pouvaient plus avancer que lentement sur le chemin rocailleux.

Alors, elles rencontrèrent Kiniv, l'aigle blanc aux serres cruelles et à l'œil sûr. C'était un oiseau sage au plumage couleur de neige qui savait voler si haut que ses plumes se couvraient de l'eau des nuages. Kiniv avait niché sur la plus haute branche du plus haut des arbres, mais l'un de ses petits était tombé du nid avant de savoir se servir de ses ailes et l'oiseau inquiet tournait autour de sa progéniture.

« Aio ! Aio ! Aidez-moi, je vous en conjure », supplia l'aigle, du haut du ciel.

Gwen'Tan était leste et légère. Elle prit l'aiglon dans sa besace où étaient déjà la pierre de Cingösi et l'os de Nâbek et grimpa le long du tronc, jusqu'aux plus hautes branches du plus haut des arbres, pour y déposer l'enfant de Kiniv.

« Merci, petite, tu as sauvé mon enfant. Tu es généreuse, dit l'aigle lorsque Gwen'Tan eut à nouveau les pieds sur terre. La générosité est une chose rare : c'est l'apanage des esprits sages. Permets-moi de t'aider à mon tour. Où que tu ailles, que ma sagesse et mon œil soient tes guides sur ton chemin.

- J'ignore où je vais, Seigneur Aigle, répondit humblement l'enfant. Je poursuis la sorcière qui hante cette forêt, car elle a enlevé ma bonne Grand-Mère et je souhaite qu'il n'arrive pas malheur à celle qui a eu la bonté de m'enseigner ce que je sais.

- Tes désirs sont des ordres, enfant. Tu m'as rendu un fils, je te rendrai ta bonne Grand-Mère. La sorcière est passée par ici il y a trois heures. Je vous montrerai le moyen le plus sûr de la rejoindre si, en retour, vous acceptez, toi et ta louve, de m'aider dans mon entreprise.

- Laquelle est-ce, Seigneur Aigle ?, demanda Gwen'Tan.

- Il y a dans cette région de nombreux points d'eau, mais ils sont tous empoisonnés, car ils prennent leur source dans le monde d'en bas et de méchants bouhines m'ont empêché de creuser un nouveau trou d'eau en empilant toutes ces pierres partout. M'aidez-vous encore ?

- Bien sûr, Seigneur Aigle », répondit la jeune fille.

Gwen'Tan et la louve se mirent aussitôt au travail, car la tâche n'était pas simple. Elles poussèrent et tirèrent les pierres, mais celles-ci roulaient à nouveau dans le trou dès qu'elles les enlevaient. Elles mirent trois jours et trois nuits pour atteindre la terre sous les roches et tout autant pour creuser assez profond une source dans laquelle l'aigle pourrait s'abreuver. Elles attendirent trois jours que l'eau du ciel emplisse le trou. L'onde était pure et limpide. Kiniv y but et la trouva à son goût. Elle n'était ni trop chaude, ni trop froide. Le puits n'était ni trop profond ni pas assez. Aussi ne risquait-il pas de s'embourber et l'eau ne pouvait-elle pas trouver de chemin pour s'infiltrer dans le sous-sol.

« Vous avez bien fait les choses, mes filles. Mes enfants vous seront éternellement reconnaissants pour l'eau que vous leur apportez. Pendant que vous travailliez, j'ai fabriqué cet arc. Les flèches sont confectionnées en cornouiller rouge et la corde est un tendon de lièvre. Allez vers le nord, puis, lorsque vous atteindrez les collines noires, vous serez sur le territoire de la sorcière. Alors petite, tire l'une de ces flèches et elle vous indiquera où vous devez aller pour retrouver ta marraine. Adieu mes filles, et que le Grand Téomul veuille bien vous garder en vie et en santé.

- Merci, Kiniv. »

Gwen'Tan prit l'arc et le carquois et ils se séparèrent. L'aigle regagna le sommet des cieux et l'enfant et la louve empruntèrent le sentier, en direction du nord. Elles marchèrent et marchèrent encore, durant des heures et des heures. Elles marchèrent tant et tant qu'à la fin,

leurs jambes et pattes leur firent mal. Elles traversèrent des cours d'eau, gravirent des collines et descendirent des ravins. Elles s'enfoncèrent très loin dans l'ombre des arbres, si loin qu'elles finirent par quitter la forêt.

Alors, elles atteignirent les collines noires. Il n'y avait plus de végétation, il ne restait que des troncs desséchés. Le sol était brûlé et des dizaines de corbeaux volaient en cercle au-dessus de leur tête, obscurcissant le ciel. En réalité, c'était des bouhines. Se souvenant du conseil de l'aigle, Gwen'Tan banda son arc et tira. Le trait fila, très, très loin et l'enfant et la louve coururent derrière. La première fois, elles arrivèrent un peu après que la flèche eut atterri, la deuxième en même temps, et la troisième un peu avant.

En un jour, Gwen'Tan et Henwen parcoururent trois fois la distance qu'elles avaient déjà effectuée depuis leur maisonnette. Mais elles ne rattrapèrent pas la sorcière, car celle-ci allait aussi vite qu'elles. À la nuit tombée, elles étaient arrivées dans une vaste clairière où, parmi les ajoncs, se dressaient plusieurs menhirs. Elles se serrèrent l'une contre l'autre au pied de l'une des pierres afin de dormir en sécurité, car l'obscurité était totale et un vent du nord soufflait sans arrêt. Gwen'Tan n'était pas rassurée, car elle se souvenait de la légende de la reine du feu et savait que les bouhines pouvaient jouer de bien vilains tours à ceux qui s'aventuraient aussi loin de chez eux. Cette inquiétude ne lui permit de dormir que d'un œil.

Au beau milieu de la nuit, alors que les mille yeux du ciel contemplaient la terre, Gwen'Tan et Henwen furent réveillées par de petites voix fluettes qui chantaient :

« Dilun, dimeurz, dimerch'her... »

Un bien curieux spectacle s'offrait aux deux voyageuses. Au centre de la clairière brûlait un feu d'enfer qui peignait de très grandes ombres derrière les dolmens. Autour des

flammes, elles virent une bonne centaine de petits korrigans qui dansaient en cercle. L'un d'entre eux s'époumonait littéralement :

« Dilun, dimeurz, dimerch'her... »

Et les autres reprenaient en chœur ce refrain, tout en poursuivant leur danse endiablée. Gwen'Tan et la louve se gardèrent bien de bouger, car elles savaient toutes deux que les voyageurs attardés qui se trouvent sur la lande où dansent des korrigans sont presque toujours entraînés dans leur danse et forcés à tourner avec eux jusqu'à l'aube ou jusqu'à l'épuisement. Toutefois, aussi discrètes qu'elles aient été, elles n'en furent pas moins remarquées par les danseurs nocturnes. C'étaient de drôles de petits êtres que les korrigans. Ils mesuraient tout juste soixante centimètres de haut et portaient une sorte de costume vert. Un bonnet de laine, une pipe et des sabots de bois qui claquaient à chaque entrechat venaient compléter le portrait.

En apercevant les deux intruses, ils se ruèrent tous vers elles en poussant des cris si désagréables que Gwen'Tan se boucha les oreilles. Henwen manifestait son mécontentement en grognant, ce qui n'avait aucun effet sur ces petits êtres, futés et téméraires. Malgré leur petitesse, ils semblaient à peu près aussi résolus et désagréables qu'un essaim de bourdons en furie. Elles n'en menaient donc pas bien large au milieu de ces danseurs farfelus et, quand ils invitèrent Gwen'Tan à danser avec eux, elle se dit qu'il ne serait sans doute pas très bon de les contrarier. Alors le chanteur reprit son refrain et les danseurs, leur valse endiablée, tirant la jeune fille d'un bord, de l'autre, sans s'arrêter une seule seconde pour souffler.

« Dilun, dimeurz, dimerch'her... »

Gwen'Tan dansa et dansa encore avec les korrigans. Ils étaient infatigables, mais elle avait tant marché qu'elle s'épuisa vite. Alors, pour gagner du temps et retrouver son souffle,

elle leur demanda : « Votre chanson me semble incomplète. Vous ne connaissez donc pas la suite des paroles ? »

Interloqués, les korrigans s'interrompirent. Ils semblaient furieux d'avoir dû arrêter leur danse à cause d'une étrangère.

« C'est qu'il n'y a pas de suite..., répondirent-ils.

- Bien sûr qu'il y en a une, puisque je la connais, moi, protesta l'enfant.
- Dis-la-nous en ce cas !
- Diriaou ha digwener ! »

Les korrigans étaient enthousiastes. Ils ensorcelaient volontiers les voyageurs égarés, mais en dépit de ces méchants tours, ils avaient un profond sens de l'art. Le refrain que leur proposait Gwen'Tan leur convenait parfaitement. Alors ils se remirent à danser en chantant :

« Dilun, dimeurz, dimerch'her

Diriaou ha digwener »

Et ils dansèrent et dansèrent encore, à en faire tourner la tête de leur cavalière. Lorsqu'elle fut fatiguée de valser sans arrêt, Gwen'Tan s'arrêta à nouveau et leur demanda :

« Vous ne connaissez pas d'autres vers ?

- Bien sûr que non, puisqu'il n'y en a pas, répondirent les petits êtres en grimaçant de fureur d'avoir été interrompus une nouvelle fois.
- Moi, je peux vous en dire », déclara Gwen'Tan sans se démonter.

Bien peu de gens osaient ainsi tenir tête aux korrigans lorsqu'ils étaient en colère, mais la curiosité de ces danseurs reprit rapidement le dessus sur leur animosité.

« Dis-la-nous alors..., proposèrent-ils

- Ha disaborn ha disul !

- Eh bien, le nombre de pieds y est, même si la rime manque, remarqua celui qui semblait être le chef de la bande. Allons-y toujours !

Et les voilà repartis à danser en chantant leur refrain endiablé. C'était une bien folle ronde que celle dans laquelle ils entraînaient Gwen'Tan, et la pauvre enfant était bien fatiguée, mais elle n'osait contrarier les petits êtres aux sabots de bois. Bientôt, ils ralentirent toutefois, sans doute soucieux de ne pas l'épuiser tout à fait. Alors le chef demanda :

« Je vois bien que tu es fatiguée. Toi qui connais tout, si tu nous dis la chanson entière, nous te laisserons partir. Sinon, nous te ferons danser jusqu'à la mort.

- Il n'y a pas d'autres vers, répondit Gwen'Tan en toute franchise.

- Pas d'autres vers ?, répliqua le korrigan. Tu es bien peu avisée de donner une telle réponse !

- C'est pourtant la vérité...

- Alors, nous te ferons danser jusqu'à la mort. La nuit n'est pas finie et nous devons continuer notre valse. Tant pis pour toi. »

Comment Gwen'Tan aurait-elle pu deviner que les korrigans ne reçoivent rien sans qu'il ne leur en faille plus encore ? Elle protesta bien un peu et pleura aussi, car ses pieds lui faisaient si mal qu'elle pouvait à peine les poser par terre, mais les méchants petits êtres ne voulurent rien entendre. Ils la forcèrent à reprendre sa place dans la ronde et s'apprêtaient à repartir lorsque Henwen lança un bref aboiement.

« Arrêtez, ordonna-t-elle. Nous pouvons peut-être vous offrir mieux qu'un vers.

- C'est vrai ? », demandèrent-ils.

Les korrigans sont des êtres avides et ceux de notre histoire ne voyaient pas souvent des voyageurs dans leur région. Ils entendaient bien profiter au maximum de l'occasion. Ils encerclèrent vivement la louve et la pressèrent de toutes parts.

« Que pourrais-tu nous donner ? », s'informa le chef de la petite bande.

Il ne semblait pas la croire et Gwen'Tan avait elle-même bien de la peine à cacher sa surprise.

« Nous possédons un galet tout à fait extraordinaire, expliqua Henwen. Je pense qu'il pourrait vous être très utile. »

La jeune fille comprit enfin où la louve blanche voulait en venir. Elle sortit de sa besace le galet gris que lui avait donné Cingösi et l'offrit au chef des korrigans.

« Ce n'est qu'une pierre », déclara-t-il avec mépris.

Mais au moment où il disait ces mots, la pierre se changea en or. Elle brillait de mille feux dans la nuit. Jamais les korrigans n'avaient vu or plus pur et plus fin. C'était sans doute la plus belle chose qu'ils n'aient jamais touchée. Ils se la passèrent de main en main, la palpant et la retournant pour l'examiner de tous les côtés. Ils étaient tellement charmés par le présent qu'ils en oublièrent complètement Gwen'Tan et sa louve. Les deux voyageuses en profitèrent donc pour quitter doucement leur groupe et s'échapper aussi vite qu'elles le purent avant que les korrigans ne s'aperçoivent de leur fuite. L'aube se levait déjà avant qu'elles n'aient arrêté de courir. Quant aux petits êtres avarés, ils doivent encore contempler le beau galet magique.

Les deux fugitives se reposèrent à peine, ne s'arrêtant que pour manger et panser les pieds de Gwen'Tan qui avaient bien souffert de la danse endiablée. Alors, une fois qu'elles furent un peu reposées, la jeune fille banda à nouveau son arc et tira une nouvelle flèche. Le trait fila, très, très loin, encore plus loin que la première fois, et l'enfant et la louve coururent derrière. Au premier tir, elles arrivèrent un peu après la flèche, au deuxième en même temps, au troisième un peu avant. Elles parcoururent à nouveau une distance considérable.

Elles parvinrent dans un bois si touffu qu'il était difficile de passer entre les troncs des arbres. C'était un lieu bien désert et sinistre, mais Henwen et Gwen'Tan continuaient

d'avancer. Un grand vent froid d'hiver soufflait entre les arbres, leur glaçant les os et gelant l'extrémité des doigts de la jeune fille. Les deux voyageuses s'enfoncèrent malgré tout au cœur des bois. À la nuit tombée, elles se serrèrent l'une contre l'autre pour dormir. Il faisait si froid qu'elles avaient tenté d'allumer un feu, mais les branches mouillées fumaient en vain. Elles dormirent peu et mal, gelées comme elles l'étaient.

Au beau milieu des ténèbres, elles furent réveillées par des hurlements si soudains et si déchirants qu'elles bondirent sur leurs pieds. On aurait dit que le vent du nord soufflait un bon coup, mais Gwen'Tan et Henwen savaient que ce n'était pas cela, car les vociférations qu'elles entendaient se rapprochaient de plus en plus. Bientôt, elles furent si près et si discordantes qu'il ne fut plus possible de se tromper pour les deux voyageuses : c'était un windigo.

« Cours, Gwen'Tan », aboya Henwen.

La jeune fille courut aveuglément, avançant à tâtons dans l'ombre, se cognant souvent aux arbres qui se dressaient sur sa route. Derrière elle, elle entendait la course de la louve qui la suivait. Elles savaient toutes deux quel monstre cruel était le windigo, car elles en avaient souvent entendu parler. Agrippa avait raconté à Gwen'Tan que ceux qui se perdent dans les bois trop longtemps peuvent être dévorés par un windigo, ou même en devenir un eux-mêmes si l'esprit du grand windigo les appelle.

Les deux voyageuses savaient donc qu'il leur fallait courir le plus vite possible pour échapper au terrible monstre. Toutefois, aussi rapides qu'elles fussent, les branches craquèrent bientôt dans leur dos, leur faisant faire une volte-face effrayée. Le windigo était là, dans l'ombre de la nuit. C'était un affreux géant haut comme sept hommes et si difforme qu'il avait de la peine à se mouvoir. Il n'avait pas vraiment de corps, juste un squelette blafard et déformé dans lequel battait un cœur de glace. Il n'avait ni lèvres ni orteils et

poussait d'horribles cris incompréhensibles. Il avait jeté sur son dos une vieille peau de loups tannée par le gel et le temps. On disait qu'à chaque victime qu'il dévorait, il grandissait, et Gwen'Tan était toute prête à le croire, maintenant qu'elle se trouvait face à cet ogre des bois. Le windigo s'agitait maintenant pour se défaire des branches qui le gênaient et s'approcher au plus près de ses prochaines victimes.

Mais le windigo, à cause de sa taille imposante, était lourd et maladroit, de sorte qu'il trébuchait sans arrêt et se prenait sans cesse les pattes dans les branches basses. Si Gwen'Tan n'avait pas eu aussi peur de se faire dévorer vivante, elle aurait sûrement ri de l'horrible bête, car il était plutôt pitoyable avec sa démarche pataude et ses tentatives grossières. Lorsqu'il finit par se défaire des branches, elle se contenta de demeurer immobile, se doutant bien qu'il était peu prudent pour elle de le contrarier d'aucune façon. Henwen, pour sa part, grognait doucement, mais manifestement, n'en menait pas beaucoup plus large.

« Manger, manger, manger... », grommela l'ogre de glace en tendant ses mains osseuses vers les deux voyageuses.

Afin de gagner du temps, Gwen'Tan engagea la conversation.

« Vous avez donc si faim, messire ?, demanda-t-elle.

- Manger, manger, manger... », fut la réponse bourrue.

Mais l'ogre n'avait pas la plus petite envie de discuter, son appétit étant trop important ou sa méchanceté trop grande pour qu'il ne pense à autre chose qu'à son estomac. Et plus il avançait, plus Gwen'Tan et Henwen reculaient, se faufilant à travers les arbres comme elles le pouvaient. Le windigo comprenait bien que son déjeuner mettait de la mauvaise volonté à se laisser dévorer et il n'en grognait que plus fort. Il soufflait comme un bœuf et son haleine glacée tombait sur le visage de Gwen'Tan.

« Manger, manger, manger... », répétait le windigo affamé.

La jeune fille avait gardé quelques morceaux de viande dans sa besace. Pour gagner encore un peu de temps, elle les offrit au monstre de glace. Aussitôt, il s'en saisit et s'assit dans la neige pour les dévorer plus à son aise. Il faisait claquer bruyamment ses mâchoires. Pendant ce temps, Gwen'Tan et Henwen profitèrent de ce qu'il était occupé pour s'enfuir à nouveau, mettant le plus de distance possible entre elles et l'horrible dévoreur. Malheureusement, celui-ci eut tôt fait d'achever son repas et fut rapidement derrière elles.

« Manger, manger, manger, », grogna-t-il, furieux de devoir courir ainsi après ses victimes.

Il s'approcha si près cette fois qu'il étendit son bras décharné et fit tomber Gwen'Tan dans la neige.

« Maintenant, manger... », gronda le windigo.

Alors, Henwen eut une idée.

« Messire, nous possédons un os magique : laissez-nous vous l'offrir comme hors d'œuvre. Vous nous dévorerez ensuite.

- Ah ? »

La monstrueuse bête n'était pas assez intelligente pour soupçonner un piège. Pourvu qu'elle trouve de quoi se nourrir, c'était bien assez. Le windigo accepta donc l'os que Gwen'Tan lui remit. Dès qu'il le saisit entre ses mains, le cadeau magique se couvrit de la chair la plus rouge et la plus grasse qui soit. Assis dans la neige, ce véritable glouton se mit à la déchirer à pleines dents. C'était succulent. Il n'avait jamais goûté une viande aussi bonne et aussi juteuse et il se désolait déjà d'avoir presque fini de la dévorer. Mais à peine y songea-t-il que la magie opéra, et l'os se couvrit à nouveau de viande. Le windigo l'arracha gloutonnement en grognant de plaisir. Il avait complètement oublié Henwen et Gwen'Tan, et depuis longtemps, les deux voyageuses avaient repris leur course effrénée à travers les bois. Elles coururent jusqu'à l'aube avant de s'accorder un peu de repos.

Une fois qu'elles furent un peu reposées, Gwen'Tan banda à nouveau son arc et tira une nouvelle flèche. Le trait fila, très, très loin, encore plus loin que la première et la deuxième fois, et l'enfant et la louve coururent derrière. Au premier tir, elles arrivèrent un peu après la flèche, au deuxième en même temps, au troisième un peu avant. Elles parcoururent à nouveau une très longue distance et arrivèrent dans un lieu si glacial qu'elles surent aussitôt où elles se trouvaient : elles avaient atteint le repère de la méchante sorcière. C'était un château immense qui semblait taillé dans un bloc de neige. Il aurait glacé les os du plus solide gaillard qui soit. De sombres tourelles de glace s'élevaient vers le ciel. Il neigeait si fort qu'il était impossible d'en voir le sommet. Une lourde porte fermait l'imposante demeure.

Il fallut beaucoup de courage aux deux voyageuses pour qu'elles se décident à avancer vers le château. Elles n'eurent pas fait trois pas dans la neige que plus de cent corbeaux noirs comme la nuit surgirent de nulle part et plongèrent vers elles. Ils étaient grands comme un homme debout et faisaient claquer leurs ailes pour effrayer Gwen'Tan et Henwen. Une fumée grise s'échappait de leur bec. Leurs yeux étaient d'un rouge flamboyant. On aurait dit qu'ils brûlaient. Ils semblaient si peu amicaux que les deux voyageuses devinèrent qu'il s'agissait de bouhines et se gardèrent bien de chercher à s'enfuir, bien qu'elles n'aient aucune envie de passer une seule minute supplémentaire en compagnie de ces affreux individus.

Le corbeau qui était le plus grand et le plus noir s'approcha de Gwen'Tan en sautillant dans la neige. Il inclina sa tête sur le côté pour l'observer et croassa.

« Quel laideron ! Qu'est-ce que c'est que ces voyageurs-là ?

- Ça doit être des visiteurs de la bonne fée... », répondit un autre corbeau.

Les bouhines avaient une vision des choses si curieuse que Gwen'Tan avait envie d'en rire, mais elle ne voulut pas les contrarier. Elle laissa donc celui qui semblait être le chef l'examiner d'un œil critique et suspicieux. De son bec, il la pinça un peu, plus par méchanceté que par nécessité, puis tira sur la besace pour regarder ce qu'il y avait dedans. Mais elle était vide. Pendant ce temps, deux autres oiseaux manipulaient prudemment l'arc et les flèches de Kiniv sans comprendre leur utilité.

« Drôle de bête..., conclut le corbeau. Si vous êtes réellement des visiteurs de la bonne fée, vous devez connaître la réponse des trois énigmes.

- Les trois énigmes ?, s'étonna Gwen'Tan.
- Tu ne les connais pas ? »

Le bouhine semblait si méfiant que la jeune fille sut qu'une réponse négative lui nuirait.

« Oh si, bien sûr... Dites-les toujours.

- Bien, voici la première. Je suis chacun de vous, mais je ne suis personne. Je suis de toutes les formes et de toutes les couleurs, mais je n'ai aucune consistance et le noir m'avale. Qui suis-je ?

- Vous avez la nuit pour trouver la réponse », ajouta un autre corbeau.

Ils laissèrent Gwen'Tan et Henwen seules dans la neige et s'envolèrent vers les sombres tourelles d'où ils pourraient observer les deux voyageuses. Celles-ci s'installèrent contre une congère pour s'abriter un peu du vent et se mirent à réfléchir. Elles se creusèrent tant la tête qu'à la fin, elles trouvèrent la réponse. Elles n'eurent plus qu'à attendre les corbeaux qui revinrent dès l'aube.

« Avez-vous trouvé la solution de l'énigme ?, demanda le chef des bouhines.

- Oui, répondit Gwen'Tan avec assurance.
- Alors, qui suis-je ?

- Je suis l'Ombre. »

Les bouhines hochèrent la tête avec mauvaise grâce.

« Très bien, vous avez réussi cette énigme... Voyons si les autres seront aussi faciles. Je donne des coups à tout le monde, mais je suis le bienvenu partout. Je ne peux passer inaperçu dans le monde. Qui suis-je ? »

Cette fois, les bouhines leur donnèrent la journée pour trouver la réponse. Lorsqu'ils revinrent, Gwen'Tan avait à nouveau la réponse.

« Je suis le Soleil, déclara-t-elle.

- Soit... Voici la troisième et dernière énigme. Si vous échouez ici, vous mourrez toutes les deux. Je suis le blé, le sel et la terre. Je suis la beauté, la douceur et son contraire. Je peux compter le temps, sombrer dans la folie ou tomber en poussière. Qui suis-je ? »

Toute la nuit, Gwen'Tan et Henwen réfléchirent. Lorsque les bouhines revinrent, elles venaient de trouver la solution.

« Je suis le grain, annonça la jeune fille, ce qui lui valut une fois de plus l'approbation des bouhines.

- Vous avez gagné le droit de vous rendre jusqu'à la sorcière, déclara le chef avec la mauvaise volonté la plus évidente du monde. Nous devons vous laisser passer...

Et en effet, les corbeaux s'envolèrent vers le ciel, laissant les deux voyageuses seules dans la neige. Rassemblant tout leur courage, Gwen'Tan et Henwen s'avancèrent vers la porte du château. Celle-ci s'ouvrit comme par enchantement devant elles, grinçant sur ses gonds rouillés. Un fil si mince qu'il était invisible fermait l'entrée. La jeune fille ne le sentit que lorsqu'il entra en contact avec ses mollets. Henwen était restée en arrière et s'était mise à grogner.

« Qu'y a-t-il ?, interrogea l'enfant.

- Ce fil est un fil tissé par les Nains. Il est ensorcelé et je ne peux le franchir. Nul ne peut le rompre », répondit la louve blanche.

Gwen'Tan craignait de comprendre ce que cela impliquait.

« Qu'est-ce que cela veut dire ?

- Tu devras y aller seule. Je t'attendrai ici, jusqu'à ce que tu reviennes avec ta marraine. Sois prudente, ma fille... »

L'enfant eut toutes les peines du monde à ne pas se mettre à pleurer. Henwen l'avait accompagnée jusqu'ici et la louve était devenue l'amie de sa quête. Gwen'Tan s'agenouilla dans la neige et étreignit avec tendresse le cou de la noble bête. Elle enfouit son visage dans le chaud pelage blanc.

« Je reviendrai le plus vite possible », assura la jeune fille.

La louve blanche ne répondit rien. Elle laissa Gwen'Tan s'éloigner en silence et enjamber le fil pour entrer dans le château. Elle la regarda s'enfoncer dans les ténèbres du hall en la couvant de son regard d'or dans lequel brillaient tout l'amour qu'elle portait à l'enfant et tout autant d'inquiétude muette.

Maintes fois, Gwen'Tan se retourna vers la porte pour voir la silhouette pâle de la louve se détacher dans l'entrée, jusqu'à ce qu'elle ne puisse plus l'apercevoir. Alors, elle se concentra sur le chemin qu'elle devait emprunter. Un silence total régnait sur les murs de pierres. On n'entendait ni le vent du nord qui soufflait furieusement au-dehors ni la rumeur sourde de la neige qui tombait. Il faisait noir comme dans un four, si noir en fait que Gwen'Tan avançait à tâtons, écarquillant les yeux.

Il lui sembla qu'elle marchait ainsi depuis des heures. Enfin, ses yeux fatigués aperçurent une lueur, loin, au-devant d'elle. Elle était si lasse d'avancer dans les ténèbres qu'elle se mit à courir en direction de la lumière. Elle déboucha sur une vaste salle. Dans une cheminée de marbre immense flambait un feu d'enfer. La pièce était déserte. Gwen'Tan la traversa en veillant à ne pas faire de bruit. Il y avait trois portes sur le mur du fond et trois clés suspendues à un clou d'or. La jeune fille prit la première clé et la glissa dans la première serrure. La clé fit un quart de tour puis se bloqua. Dans la deuxième serrure, elle fit un demi-tour et s'arrêta une nouvelle fois. La troisième porte s'ouvrit.

C'était une petite pièce. Il n'y avait rien qu'une table et, sous un globe de verre, une pomme de pin. Gwen'Tan prit le fruit, la mit dans sa besace et referma la porte. Elle essaya ensuite la seconde clé. À la première serrure, la clé fit un demi-tour et s'arrêta. La deuxième porte s'ouvrit. C'était cette fois une petite chambre. Il n'y avait rien qu'un lit avec, dans un coffret de fer, un peigne en or. La jeune fille prit le peigne et referma la porte.

La troisième clé était la bonne. Elle ouvrit une porte qui donnait sur un escalier. Les marches descendaient dans l'obscurité de la terre. Elles menèrent l'enfant vers une salle qui ressemblait à un laboratoire. Il y faisait aussi chaud qu'au cœur d'un volcan. Dans des chaudrons bouillaient des potions bleues, vertes, rouges, qui dégageaient des fumées tantôt multicolores, tantôt noirâtres et malodorantes. Sur les murs étaient placés des milliers de bocaux contenant des crapauds couverts de verrues, des serpents aux venins mortels ou des cafards morts. Un chat empaillé, noir comme la suie, trônait sur l'une des étagères.

Sur un lutrin ouvragé, il y avait un livre qui semblait si vieux que la couverture de cuir en était toute craquelée. Gwen'Tan ouvrit les trois sceaux qui le maintenaient fermé. Les pages craquaient sous les doigts et menaçaient de tomber en poussière. Mais le livre était vide : toutes les pages étaient blanches. Il n'y avait ni titre ni nom d'auteur. Pourtant, la jeune

fille se doutait qu'il y avait quelque chose d'étrange dans ce vieux grimoire vide. Elle caressa doucement les pages vierges. D'où lui vint l'idée d'utiliser le tour de magie qu'elle connaissait bien ? Quelle petite voix lui murmura que c'était la solution ? Elle ne le savait pas, mais elle fit tout de même naître la petite flamme blanche au creux de sa paume et approcha le feu des pages. Elles ne flambèrent pas, comme cela aurait été le cas avec de véritables flammes. Au contraire, elles s'illuminèrent soudainement et des milliers de sorts, écrits dans l'écriture la plus fine et la plus élégante qui soit, avec une encre d'or, couvrirent les pages, les unes après les autres. Dans le silence solennel de la salle, une voix s'éleva alors du livre et récita :

« Que Tîbik soit éternelle et que le règne des bouhines soit ! »

Aussitôt, le mur du fond de la pièce s'écroula. Les bords roulèrent sur le sol et se brisèrent en mille morceaux. Effrayée, Gwen'Tan recula. Un chaudron, ébranlé, se renversa. Le liquide déversé se mit à siffler furieusement. Derrière le mur détruit se tenait la méchante sorcière. Elle était encore plus laide et effrayante que dans le souvenir de Gwen'Tan. Elle avait le dos voûté et le nez crochu. Une corneille était perchée sur son épaule.

« Petite Gwen'Tan, tu es enfin venue... », ricana-t-elle.

La jeune fille ne put s'empêcher de frissonner.

« Que me voulez-vous ?, demanda-t-elle.

- Ce que je veux, ma chère enfant, tu me l'as déjà donné par ta curiosité naturelle... Un bien vilain défaut d'ailleurs. »

Gwen'Tan ne comprenait pas et la sorcière ne se fit pas prier pour lui expliquer.

« Depuis des années, ta marraine et moi sommes en conflit. J'ai essayé bien des fois d'obtenir qu'elle me donne le sort de la Nuit totale. Elle a toujours refusé et je n'ai jamais trouvé son point faible, jusqu'à ce que je te rencontre. J'ai profité de ta volonté de désobéir à

ta marraine pour t'aider à quitter le jardin d'aubépine. Ce que tu ignorais, c'est que les aubépines étaient une protection : je ne pouvais les franchir pour apprendre à te connaître, mais je pouvais t'aider à les franchir pour mieux t'atteindre par la suite. »

La sorcière s'avança vers le lutrin et referma le grimoire. Elle en caressa la couverture craquelée avant de poursuivre son sinistre discours :

« En discutant avec toi, j'ai découvert le point faible de ta marraine : *tu* étais son point faible. Elle refusait de t'apprendre la magie, car elle savait que tu étais la seule à pouvoir l'atteindre. Elle savait qu'il viendrait un jour où tes pouvoirs de reine sorcière seraient trop grands pour être contenus. En utilisant le feu blanc sur ce livre, tu as résolu mon problème, petite, car tu as forcé ta marraine à dévoiler le sort de Tîbik, la nuit éternelle.

- Où est ma bonne Grand-Mère ? », demanda Gwen'Tan d'une petite voix.

La sorcière éclata de rire.

« Tu ne le sais donc pas ? Tu ne l'as pas encore deviné ? »

Elle caressa à nouveau la couverture de l'ouvrage.

« Sais-tu qui tu es, petite ? Tu es la dernière Roazhan Tan. J'ai ensorcelé ta marraine pour qu'elle soit transformée en grimoire et que son savoir soit affiché dans ses pages. Toi seule avais le pouvoir de lire en elle, car tu es la seule qui la connaissait suffisamment. »

Horriifiée, Gwen'Tan comprenait tout juste dans quel horrible piège elle était tombée. Mais la sorcière n'avait pas fini.

« Je suis Rowena Fall, la Roazhan Du, reine des bouhines, fille du Diaoul et de Tîbik. Mon peuple veut régner totalement sur la Terre. Depuis des siècles, le Dieu-Soleil ne nous accorde que la moitié d'un jour, lorsqu'il descend sur terre pour chercher la Roazhan Tan. Nous avons essayé de tuer les reines lorsqu'elles venaient au monde, afin que sa quête soit éternelle et que Tîbik la noire règne au moins la moitié du jour. Mais ce n'est plus suffisant

et je ne me contenterai pas de ce dont ma mère se satisfait : je veux un règne éternel. Nous ne voulons plus nous cacher lorsque le Dieu-Soleil remonte au firmament et il n'y avait qu'une seule façon de l'obtenir...

- Le sort de la nuit éternelle..., réalisa Gwen'Tan.
- Oui, répondit la sorcière. Sort que tu as lancé sans le savoir. Il s'agit du sortilège le plus ancien du monde. Il permet d'appeler le Dieu-Soleil sur Terre. Mais une fois qu'il y est, il ne peut plus quitter son enveloppe charnelle et doit conserver sa condition humaine jusqu'à la fin des temps. Ainsi notre règne peut enfin être total.

Tandis qu'elle prononçait ces mots avec l'air de la plus profonde satisfaction, la porte s'ouvrit avec fracas. Une bruyante troupe de bouhines venait d'entrer. Ils poussaient et tiraient un homme qu'ils avaient fait prisonnier en le ficelant comme un saucisson avec une corde magique. Il avait l'apparence d'un très beau jeune homme. Il était tout vêtu de vêtements brodés d'or et d'argent. Ses longs cheveux avaient la couleur du blé mûr, ses lèvres étaient du même rouge que le crépuscule et ses yeux brillaient comme brille l'argent le plus pur. Les bouhines le poussèrent vers leur reine.

« Alors, le voilà, ce Dieu, ricana-t-elle. Regardez comme il est puissant, ainsi ligoté ! »

Le prisonnier se débattait en vain pour tenter de se libérer de ses liens, ce qui avait pour seul effet de faire rire les bouhines.

« Libérez-le..., supplia Gwen'Tan. Il est à votre merci et vous le savez. »

Rowena et le Dieu-Soleil reportèrent leur attention sur elle. Les vêtements de la jeune fille n'étaient plus que des haillons, déchirés et salis par la longueur de son voyage. Mais ses cheveux gardaient leur magnifique couleur noire et son visage, que les larmes avaient plus d'une fois marqué de leurs sillons, respirait la douceur et la bonté. La dureté du chemin

n'avait en rien entamé sa beauté, de sorte qu'il fut impossible pour le Dieu-Soleil de se méprendre sur son identité.

« Roazhan Tan..., murmura-t-il.

- Oui, c'est elle, répondit la sorcière avec un méchant sourire. Tu as mis l'éternité pour la trouver et tu n'auras que quelques heures pour l'aimer, car désormais, tu es mortel, et c'est elle qui a prononcé le sort de ta chute ! »

Désespérés, les deux prisonniers se regardèrent. Gwen'Tan comprenait tout juste ce qu'impliquait son identité réelle. La sorcière continuait :

« Grâce à la Roazhan Tan, je vais enfin pouvoir ouvrir la porte des Ombres, afin que tous les bouhines soient libérés et que Tïbik règne, déclara la sorcière. Les fils et les filles de la nuit domineront. »

Tandis qu'elle prononçait ces mots, Gwen'Tan s'était approchée du lutrin et avait posé sa main sur l'ouvrage de cuir.

« Je ne vous laisserai pas faire cela », avertit-elle.

Un instant, un instant seulement, la sorcière sembla la croire, mais très vite, elle chassa ses doutes et sourit.

« Tu ne peux rien, petite... Tu me l'as avoué toi-même : tu ne connais aucun sort.

- Elle est la Roazhan Tan, la reine du feu, intervint le Dieu-Soleil.

- Non, répondit la sorcière. Elle ne le sera que dans quelques heures, lorsqu'elle aura atteint ses seize ans.

- Je ne connais qu'un sort, celui du feu blanc. Mais ma bonne Grand-Mère, elle, les connaît tous, même ceux que vous ignorez », rectifia la Roazhan Tan en ouvrant l'ouvrage à la reliure d'or.

La sorcière blêmit et recula. Elle comprit soudain le danger. Un grondement sourd s'éleva du livre et le sol se mit à trembler comme si une avalanche se préparait. Effrayés, les bouhines se dispersèrent en piaillant sans se préoccuper de leur prisonnier, qui put se défaire de ses liens. Gwen'Tan ne lança aucun sort, car elle ne pouvait pas le faire, mais le feu qui naquit de sa paume fut bien suffisant pour éloigner la sorcière. La jeune fille en profita pour s'emparer du livre et s'enfuir le plus rapidement qu'elle put avec le Dieu-Soleil qui s'était libéré. Les deux fugitifs coururent si vite qu'ils ne prirent pas même le temps de regarder en arrière. Ils entendaient pourtant la méchante sorcière qui s'était lancée à leur poursuite.

Toujours en courant, ils sortirent du château et retrouvèrent Henwen.

« Lance la pomme de pin », ordonna la voix qui venait du livre, alors que Rowena talonnait déjà les malheureux fugitifs. Et Gwen'Tan lança la pomme de pin. Celle-ci avait à peine touché le sol qu'elle se transformait en une immense forêt d'épicéas qui jaillit entre la sorcière et eux. Mais la méchante fée avait plus d'un tour dans son sac. Elle ne mit pas longtemps à abattre les arbres et les talonna à nouveau.

« Lance le peigne », cria à nouveau la voix du livre.

Gwen'Tan n'eut garde de désobéir et aussitôt que le peigne enchanté toucha le sol, l'horizon se couvrit de nuages noirs et une pluie de lumière zébra le ciel pour s'abattre tout autour de la sorcière. C'étaient les premiers éclairs et cela retarda encore un peu Rowena. Pendant ce temps, les fugitifs continuaient à courir, loin, loin vers l'horizon. Ils coururent si vite et si loin qu'ils arrivèrent bientôt à la fin de la Terre, là où les mers, les rochers et les forêts prennent fin, là où leurs pieds foulaient la tourbe molle et humide des commencements. Devant eux, la mer rugissait, furieuse sous les rafales du vent, et derrière eux se dressaient les sapins enguirlandés d'écharpes de brume. Mais la sorcière, qui avait

réussi à se débarrasser de la tempête, était à nouveau derrière eux et, en peu de temps, sa silhouette voûtée leur coupa toute retraite. Ils durent lui faire face.

Courageusement, Henwen s'était placée entre la sorcière et les deux évadés. Elle la menaçait de son grondement féroce et son pelage s'était hérissé le long de son échine blanche. Cela n'impressionna pas du tout la méchante sorcière, qui était décidée à tout pour assurer son règne. Tout semblait définitivement perdu, car le livre était demeuré muet, comme s'il avait épuisé sa réserve de sorts et d'astuces. D'ailleurs, la besace de Gwen'Tan était vide elle aussi. Le Dieu-Soleil et sa promise, main dans la main, tremblaient de la même peur.

« Refuses-tu d'affronter ton destin, Roazhan Tan ?

- Mon destin n'est pas le vôtre, répondit l'enfant, dont le regard fixait effrontément son adversaire.
- Quel est-il alors ?
- Celui de libérer le monde de l'ombre que vous y répandez. Je ne vous laisserai pas prolonger le règne de Tîbik.
- Il est trop tard pour faire demi-tour, le règne de la Nuit a déjà commencé...
- Oui, mais tant que je vivrai, il pourra prendre fin. »

L'aplomb de la jeune fille et sa fermeté firent perdre un peu de son assurance à Rowena Fall. Gwen'Tan avait raison.

« Alors, je devrais tous vous tuer... », répondit la sorcière.

Puis, avec un ricanement sonore, elle bondit sur eux. Alors, Henwen aboya :

« Sautez dans la mer ! »

Roazhan Tan et le Dieu-Soleil obéirent, talonnés de près par la louve. L'eau était froide, mais heureusement, la sorcière ne put les suivre. Alors, accrochés à la crinière de Henwen qui les

maintenait à flots, ils nagèrent, nagèrent et nagèrent encore, jusqu'à ce que leurs jambes et leurs bras leur fassent mal. Ils nagèrent tant que les heures passaient et que les seize ans de Gwen'Tan arrivèrent. Alors, un halo blanc se mit à briller autour d'elle. Il brillait moins que celui du Soleil, car la jeune fille avait froid, mais grâce à cette luminosité, les trois fugitifs aperçurent un très vieux frêne qui poussait sur une grève et, bientôt, ils mirent pieds et pattes sur les galets secs. C'était bien sûr la grève où Morgane venait autrefois chercher l'eau cristalline qui servait à ses remèdes.

Henwen conseilla à la Roazhan Tan et au Dieu-Soleil de prendre le chemin du village où Gwen'Tan était née. Il leur tardait de rentrer afin de libérer Agrippa du sortilège de la méchante sorcière, car il leur semblait qu'elle était la seule qui pourrait les aider à se débarrasser de leur ennemie si celle-ci revenait. Bientôt, ils passèrent devant la fontaine qui coulait encore. Leurs pas se firent plus légers à la vue du village, car ils se croyaient enfin sauvés. Mais la sorcière ne les avait pas oubliés... Ils venaient à peine de dépasser la clairière de la fontaine que Rowena apparut devant eux. Dans l'ombre de la nuit, elle semblait plus effrayante que jamais. Elle était furieuse de voir que Roazhan Tan diminuait ainsi la noirceur de la nuit. Alors, elle leur lança un sort.

« Que le règne de Tîbik soit total ! », s'exclama-t-elle.

Heureusement, le sort n'atteignit pas le Dieu-Soleil et sa promesse, car il se perdit dans les rameaux du sorbier. Dans l'obscurité de la nuit, le regard de la Roazhan Tan s'illumina et des flammes semblèrent brûler au fond de ses yeux. Son halo brilla un peu plus fort.

« Va, Henwen, et chasse-la de ce monde », ordonna la jeune fille.

La louve blanche lança un jappement sonore et un hurlement à vous glacer les veines lui répondit du plus profond des bois. Tout soudain, un immense loup, plus noir que la nuit,

jaillit des fourrés. C'était Mahingan, le compagnon de Henwen. Avec lui, il y avait deux, trois, quatre puis enfin sept loups noirs qui entourèrent Rowena.

« Vous ne pouvez rien contre moi ! », glapit cette méchante femme.

Mais Henwen lança un aboiement bref et sonore qui la fit taire. La sorcière se ratatina sur elle-même comme si elle avait peur. Dépitée de voir qu'elle ne pouvait pas atteindre les deux fugitifs sans devoir affronter les loups, la sorcière prit la fuite, laissant derrière elle une traînée de fumée et une odeur de soufre. Elle fut aussitôt poursuivie par la meute de loups. On dit que, depuis lors, on ne l'a plus jamais revue dans cette partie du monde et que les loups l'ont ramenée jusqu'aux Enfers d'où elle était sortie. Ils doivent encore courir après elle.

Quant au Dieu-Soleil, il était tombé immédiatement amoureux de la merveilleuse reine du feu qu'était Gwen'Tan. Aussi, lorsque la potion du sommeil eut fait son effet et qu'Agrippa eut repris sa forme humaine, lui demanda-t-il la main de la gracieuse jeune fille. La prêtresse du village accepta de célébrer leur mariage et la fée de la fontaine qui avait un jour exaucé le vœu de Morgane fut bien sûr invitée ainsi que Kiniv, l'aigle, Nâbek, l'ours, et Cingösi, l'hermine. En guise de remerciement pour avoir aidé son épouse, le Dieu-Soleil offrit l'immortalité aux trois animaux. Cingösi, qui était animal terrestre, devint l'emblème des terres où Gwen'Tan était née. Kiniv, le roi des airs, devint le symbole des rois. Et Nâbek, l'ours vagabond, devint le guide des voyageurs. Son œil brille encore dans le royaume de Tîbik, pointant le nord. Agrippa refusa les offrandes du Dieu et préféra regagner sa cabane de branchage.

La fée de la fontaine permit au Dieu de retrouver ses pouvoirs solaires. Il ne les retrouva pas tout à fait cependant, car la magie noire de la sorcière était puissante. Il ne pouvait briller que la moitié du jour et devait se reposer la nuit, mais il s'en contenta. Après

trois semaines entières de fêtes, le Dieu-Soleil demanda à Henwen et au loup noir de le monter au firmament avec son épouse, la Roazhan Tan, et ensemble, ils escaladèrent les branches du très vieux frêne qui soutenait le ciel. Plutôt que de mettre fin au règne de Tîbik, il passa un accord avec elle pour qu'ils continuent à se partager le ciel. Ainsi, depuis ce jour, le Soleil règne sur le jour et se repose la nuit, tandis que Tîbik a accepté que Gwen'Tan, le feu blanc, éclaire les nuits de son règne. La luminosité de la jeune fille n'a jamais totalement égalé celle de son époux, mais c'est très bien ainsi, car de cette façon, la paix règne entre le jour et la nuit. Aujourd'hui, la Roazhan Tan et le Dieu-Soleil vivent encore là-haut où ils ont eu de nombreux enfants. Si vous ne me croyez pas, levez les yeux, dans la journée, vous verrez le Dieu-Soleil briller de tous ses rayons et, la nuit, vous découvrirez la Lune et les étoiles. Ce sont la dernière Roazhan Tan et ses millions d'enfants qui éclairent Tîbik, la nuit. Parfois, la Lune disparaît du ciel. C'est la petite Gwen'Tan qui descend pour saluer sa bonne Grand-Mère, qu'elle n'a jamais oubliée.

FiN

Seconde partie

La symbolique du mythe dans le conte merveilleux

Entre traditions et interculturelisme

Chapitre premier

Mythe, conte et légende

Comme l'a signalé Philippe Walter⁴, les relations entre mythe, conte et légende intéressent plusieurs domaines qui, sans être totalement dénués de liens communs, se bornent à une indépendance problématique : anthropologie, théologie, arts. Ces trois domaines proposent chacun plusieurs définitions destinées à comprendre ces trois récits folkloriques dans leur ensemble, mais se contentent souvent de tirer la couverture à eux sans parvenir à une réelle vision globale.

1. Le mythe

1.1. Étymologie et définition

Si les définitions du mot « mythe » sont aussi nombreuses et aussi diverses, c'est sans doute que son étymologie ainsi que les nombreuses mutations linguistiques qu'il a subies lui donnent une certaine ambiguïté. Le terme provient du grec *μῦθος* (*mûthos*) qui désigne à la fois la parole – par la racine *mu* – et ce qu'elle contient, c'est-à-dire le propos. Le *μῦθος* est littéralement « ce qui n'est pas susceptible de s'exprimer directement⁵ ». En raison d'une évolution constante, le mythe tend à s'approprier progressivement la signification du mot « fable », ce qui entraîne une confusion des genres et un amenuisement des frontières sémantiques. Dès Platon, le *mûthos*, articulation signifiante et poétique, s'oppose au *logos*, explication rationnelle et critique. Encore aujourd'hui, le mythe se réfère à un contenu mensonger que nous pouvons interpréter comme un discours non vérifiable, auquel on ne

⁴ Philippe Walter, « Conte, légende et mythe », dans Danièle Chauvin et al. (dir.), *Questions de mythocritique : Dictionnaire*, Paris, Imago, 2005, p. 59-68.

⁵ Jean-Pierre Schnetzler, « Le silence, de la psychanalyse à la méditation », URL : (<http://cusi.free.fr/fra/fra0058.htm>).

peut accorder foi, mais aussi comme un discours narratif, qui semble s'approcher au plus près du *μῦθος* initial.

Après s'être opposé à la *fabula*, qui relève à nouveau de la parole (du latin *fari*, « dire »), le *mythos* ou *mûthos* s'oppose plus tard à l'*historia*, mot latin issu du grec signifiant tout d'abord « connaissance », puis « récit ». Comme le précise Claude Calame⁶, les récits de la tradition, c'est-à-dire ces discours narratifs enjolivant l'Histoire de la Grèce antique que nous englobons aujourd'hui sous le terme de « mythologie », étaient désignés non pas sous le terme de *mûthoi*, mais de *palaia* ou d'*arkhaia*, mots qui donnent aujourd'hui les préfixes archéo – du grec *arkhaios* « ancien » – et paléo – du grec *palaios* « ancien ». Ces termes dénotaient davantage l'ancienneté du récit que sa véridicité. Paul Veyne souligne que si les Grecs ont « cru » à leurs mythes, ce n'est que parce que l'histoire relevait alors de l'allégation⁷. Il ne s'agissait pas alors de prouver ses sources, mais de raconter. On parle donc de l'Histoire comme d'une tradition, selon une conception qui diffère totalement de la nôtre, puisque selon Pausanias, sur lequel Veyne s'appuie tout particulièrement, la tradition orale, que l'on appelle aussi *vulgate* ou *akoè*, est la première source d'information, celle qui est la plus digne de confiance et fait figure d'autorité.

Toujours selon Veyne, les mythes seraient davantage de « l'histoire altérée » que de « vains contes »⁸. « Ils [les Grecs] savaient que les poètes "mentent" [...] Thésée n'en avait pas moins existé, à leurs yeux ; il faut seulement "épurer le Mythe par la raison"⁹ et réduire la

⁶ Bernard Mezzadri, « Du *mûthos* des anciens grecs aux mythes des anthropologues, entretien avec Claude Calame », dans Charles Dobzynski (dir.), *Mythe et mythologie dans l'antiquité gréco-romaine, Europe*, août-septembre 2004, p. 9-37.

⁷ Paul Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1992.

⁸ *Ibid.* p. 14.

⁹ Plutarque, *Vie de Thésée*, I, 5 : « le *mythos* épuré par le *logos* » ; l'opposition du *logos* au *mythos* vient de Platon, *Georgias*, 523 A (note 3 dans *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes*).

biographie du compagnon d'Hercule à son noyau historique. »¹⁰ Pour Veyne, le *mythos* et le *logos* ne s'opposent donc pas, mais se complètent, en dépit du rejet de la tradition judéo-chrétienne, qui dénigre le mythe dès lors qu'il n'est pas « justifié ou validé par un des deux Testaments »¹¹ :

L'attitude critique, celle de Pausanias, d'Aristote et même d'Hérodote, consiste à voir dans le mythe une tradition orale, une source historique, qu'il faut critiquer ; c'est de l'excellente méthode, mais qui a créé un faux problème dont les Anciens n'ont pas pu se débarrasser en mille ans ; il a fallu une mutation historique, le christianisme, pour le leur faire, non pas résoudre, mais oublier. Cette problématique était la suivante : la tradition mythique transmet un noyau authentique qui, au cours des siècles, s'est entouré de légendes ; seules ces légendes font difficulté, mais non le noyau.¹²

Cette attitude critique invite les chercheurs à réfléchir à la nature du mythe utilisée aujourd'hui lorsque l'on parle de « mythe moderne ». Sur quel noyau authentique nous appuyons-nous ? Le mythe religieux est-il toujours d'actualité et, enfin, en quoi mythe et religion diffèrent-ils ? La vision lévi-straussienne, qui considère les mythes comme un ensemble de croyances codifiées par un groupe social, m'apporte quelques éléments de réponse.

1.2. Mythe et anthropologie/ethnologie

L'acception du mythe comme histoire « vraie » et exemplaire dans ce qu'elle a de morale est encore utilisée aujourd'hui par les ethnologues. À partir des théories de Mircea Eliade et de Claude Lévi-Strauss, le mythe peut être considéré comme « *modèle pour la conduite humaine* » donnant sens et valeur à l'existence. Bien qu'il ait la fonction de raconter ce qui existait « il y a longtemps », *in illo tempore*, il est aussi une leçon de morale pour le futur tout en permettant d'expliquer le présent. Pour Mircea Eliade, « le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des

¹⁰ Paul Veyne, *op. cit.*, 1992, p. 13.

¹¹ Mircea Eliade, *Aspect du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 12.

¹² Paul Veyne, *op. cit.*, 1992, p. 26-27.

“commencements”. [...] C'est donc toujours le récit d'une “création” : on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à *être*. »¹³ Ceci explique notamment pourquoi la frontière entre mythe et Histoire est parfois aussi ténue et pourquoi de nombreux récits historiques se sont convertis sous l'influence des mythes. Le mythe contient un noyau « réel » qui lui confère une dimension morale, sociale ou historique. Ce noyau, codifié au cœur du texte, permet au mythe d'être le reflet ou le récit étiologique d'une société, expliquant les origines et le pourquoi des choses. « Le mythe est une histoire vraie, c'est-à-dire plus vraie que ne l'est la réalité d'ici-bas, qui raconte explique et justifie l'existence du monde et l'existence de l'homme dans leurs déterminations essentielles. »¹⁴ Le mythe est ici un jeu porteur de justifications fondamentales sur l'existence de l'humanité ou de phénomènes naturels dont il favorise la compréhension. Il prouverait donc de manière tangible l'incapacité de l'homme à expliquer un événement qui ne se soumet pas à la raison, dans la mesure où, en ayant recours à une *mythification*, l'homme n'a plus besoin d'explication raisonnable ou scientifique. Le mythe semble être un miroir illustrant les peurs refoulées de l'homme en un désir de les voir vaincues et reléguées au rang de « fables », mais aussi le reflet des structures sociales ou des sentiments les plus profonds, ce qui ferait son universalité, son noyau « réel ».

Pourtant, comme le souligne Pierre Brunel, pour qu'il y ait « histoire vraie », il faut qu'il y ait croyance : « Claude Lévi-Strauss a eu beau jeu de dire dans son *Anthropologie structurale* que le mythe étiologique était faussement étiologique. Sans parler de la valeur, un tel mythe peut être vrai pour quelqu'un s'il est un objet de foi pour lui. »¹⁵ Pour d'autres, le

¹³ Mircea Eliade, *op. cit.*, 1983, p. 15.

¹⁴ Jean Molino, « Alexandre Dumas et le roman mythique », *L'Arc*, n° 71, 1978, p. 57.

¹⁵ Pierre Brunel, *Mythocritique, Théorie et parcours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 20.

mythe relève de la sphère religieuse et fait d'office l'objet d'une croyance, comme le suppose Philippe Walter dans son article « Conte, légende et mythe »¹⁶.

On le voit, dès lors qu'il y a acceptation d'une explication mythifiée ou « prégnance symbolique » comme le mentionne Cassirer, il y a « histoire vraie ». Alors comment expliquer que le mythe, dans sa définition la plus commune, soit considéré comme un mensonge, une fable ou plutôt, une « histoire fausse » ? Mircea Eliade apporte quelques éléments de réponse : « Évidemment, ce qui est considéré "histoire vraie" dans une tribu peut devenir "histoire fausse" dans la tribu voisine »¹⁷. Entre *mensonges* et *réalités*, comment peut-on alors identifier le mythe et quelles formes revêt-il lorsqu'il devient une « histoire fausse » ? Quel aspect prend-il lorsqu'il quitte son oralité pour entrer dans le domaine de la littérature ?

1.3. Mythe et littérature

Dans la théorie littéraire, c'est principalement par les recherches de Roland Barthes que le mythe se trouve associé à « l'univers plus redoutable du mensonge, de l'entreprise de manipulation appuyée sur le travestissement malicieux du réel »¹⁸. On a vu que, dès l'ère judéo-chrétienne, il est perçu comme mensonge ou fable, avant d'être associé à la définition péjorative de duperie. En France, ce détournement de sens s'explique aisément par l'éveil religieux du siècle des Lumières. En conformant le mythe aux marges littéraires, donc en lui octroyant une acception imaginative et en le rabaissant à une *mystification* collective, on lui refuse tout lien avec le religieux et le sacré.

¹⁶ Philippe Walter, « Conte, légende et mythe », *loc. cit.*, p. 59-68.

¹⁷ Mircea Eliade, *op. cit.*, 1983, n. 1, p. 21.

¹⁸ Gérard Bouchard et Bernard Andrès (dir.), *Mythes et société des Amériques*, Montréal, Québec Amérique, 2007, p. 410. Bouchard note que, « [p]armi bien d'autres, le nom de R. Barthes (1957) est associé à cette tendance ».

Pourtant, depuis toujours, nous l'avons vu, *mythos* et *logos* sont étroitement liés. Dans l'Antiquité, *imaginatio* et *inventio* allaient rarement l'un sans l'autre : « Les anciens refusaient de séparer *imaginatio* et *inventio* : l'*inventio*, qui se rattache à l'agencement du discours appelé disposition, consisterait en une disposition nouvelle de l'exposé des faits ou des arguments. »¹⁹ Cette utilisation de l'imagination pour embellir le discours se reconnaît aisément chez Platon, mais aussi chez certains historiens de l'Antiquité : leurs écrits laissent deviner un « noyau original » au milieu de l'histoire « fausse », utilisation que Jean Molino résume ainsi : « Toute mythologie dompte, domine, façonne les forces de la nature, dans l'imagination et par l'imagination. »²⁰ Si l'on admet que la fabrication du mythe relève davantage de l'imagination que du domaine historico-culturel, il serait, comme le spécifie Barthes, une « configuration idéologique spécifique [...] d'images [...] dissimulant une maxime idéologique qui lui est co-extensive »²¹. Sa place serait alors, non pas dans le religieux, mais dans la littérature, approche qui concorde avec celle de Northrop Frye ou d'André Jolles²², pour qui le mythe, utilisé de manière *artificielle*, revêt une fonction allégorique :

On passe clairement de la fonction étiologique du mythe à sa fonction allégorique.

Ces deux fonctions sont à l'origine de ce que Jolles appelle la forme relative du mythe. Il serait plus juste de parler *des* formes relatives, car il en évoque au moins deux : le conte à allure étiologique (histoire de la paille, de la braise et de la fève) où la question n'est pas résolue de l'intérieur, et où l'on crée artificiellement un mythe ; le mythe allégorique auquel Socrate recourt souvent dans les dialogues platoniciens, quand le *mythos* prend le relais du *logos*.²³

Dès lors que le mythe se fait *artificiel*, quelle différence y a-t-il entre le conte et le mythe ?

Étymologiquement relié à l'oral, le mythe se confond souvent avec le conte, dont la tradition orale est conservée chez les peuples primitifs. La tradition judéo-chrétienne aurait-elle

¹⁹ Claude-Gilbert Dubois (dir.), *Magie et littérature*, Paris, Albin Michel, 1989, p. 13.

²⁰ Jean Molino, *loc. cit.*, p. 56.

²¹ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

²² Northrop Frye, *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, 1969 ; André Jolles, *Formes simples*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.

²³ Pierre Brunel, *op. cit.*, 1992, p. 24.

rabaisé le mythe à une simple acception d'histoire « fausse », de conte, lorsqu'elle l'a dépourvu de ce qu'il avait de sacré ? Jusqu'ici, je n'ai fait qu'exposer brièvement les ressemblances qui existent entre ces deux formes. Je dois à présent m'arrêter sur la définition du conte.

2. Le conte

2.1. Étymologie et histoire

« Conformément à son origine populaire, conte, comme conter et conteur, a toujours fait partie du langage courant, d'où son emploi souvent imprécis. »²⁴ Ainsi se caractérise le conte, d'après le *Dictionnaire des littératures de langue française*. De fait, le terme « conte » s'est enlisé dans un flou théorique et, à bien des égards, il est aussi difficilement définissable que le mythe. De nombreuses recherches, parmi lesquelles celles de Vladimir Propp ou de Mircea Eliade²⁵, tendent d'ailleurs à le rapprocher de cette forme, approche confirmée par la « stabilité générique »²⁶ dans laquelle les deux types de récits s'installent.

Étymologiquement, le terme « conte », attesté dès 1080, vient du latin *computare*, littéralement *compter* ou *énumérer*, ce qui revient à « énumérer les *épisodes* d'un récit »²⁷. D'abord genre bref, « récit de choses vraies » jusqu'à la Renaissance, le conte trouve ses origines aussi loin que dans l'Égypte pharaonique avec l'histoire des *Deux frères* (XIII^e siècle avant notre ère), à Rome, avec les *Métamorphoses* d'Apulée ou encore dans le célèbre *Kalila et Dimna*, recueil indien qui inspira les *Fables* de La Fontaine. Plus près de notre époque, Philippe Walter souligne que « c'est au Moyen Âge que le terme de *conte* fait son apparition dans les langues vernaculaires (Zink, 1987). Le premier "roman" du Graal en

²⁴ Jean-Pierre de Beaumarchais et *al.*, « Conte », dans *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1998, t. 1, p. 564.

²⁵ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970; Mircea Eliade, *op. cit.*, 1983.

²⁶ Jean-Pierre Aubrit, *Le conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, coll. « Coursus », série « Littérature », 1997, p. 4.

²⁷ Jeanne Michel, *L'imaginaire de l'enfant : les contes*, Paris, Nathan, 1983, p. 12.

français est précisément appelé "conte" par son auteur Chrétien de Troyes. »²⁸ De plus, on trouve déjà les motifs de nos contes actuels dans les *Lais* de Marie de France (vers 1180), récits que l'auteur dit authentiques, directement issus du folklore oral ; ou encore, dans les fabliaux, dont le genre s'étend entre la seconde moitié du XII^e siècle et la première moitié du XIV^e. En 1893, Joseph Bédier les définissait comme des « contes à rire en vers »²⁹.

Au XVII^e siècle, on note l'apparition des *conti* italiens dès 1625. En 1666, Jean de la Fontaine fait également paraître les premières parties de ses *Contes et Nouvelles*. Le conte prend alors une acception plus large pour devenir le « récit de choses inventées », comme on peut le voir dans la définition qu'en fait le *Dictionnaire de l'Académie* de 1694. Il perd son authenticité folklorique à partir du moment où on le considère comme un genre littéraire et on souligne désormais son aspect mensonger. Un an plus tard, soit en 1695, Charles Perrault fait paraître ses *Contes de la Mère l'Oye*, dans lesquels les frères Grimm identifieront la matière de « véritables recueils de Contes », tels qu'ils les définissaient. Selon le *Dictionnaire des littératures de langue française*, le terme « conte » apparaît de façon significative « dans les titres de recueils de récits ayant en commun leur caractère merveilleux »³⁰.

Dès l'aube du XVIII^e siècle apparaît une véritable « mode » du conte, que l'on voit d'abord apparaître dans l'œuvre de femmes : on pense notamment aux *Fées à la mode* de Madame d'Aulnoy, aux *Contes* de Mademoiselle Lheritier. Cette vogue dure tout un siècle et donne lieu au vaste travail de compilation de Charles-Joseph Mayer, que l'on connaît sous le titre *Cabinet des fées*, constitué de quarante et un volumes édités entre 1785 et 1789. Outre le conte de fée, qui tend au fil du siècle à servir de « cadre à une littérature édifiante à usage

²⁸ Philippe Walter, *loc. cit.*, p. 59.

²⁹ Joseph Bédier, *Les Fabliaux*, Paris, Honoré Champion, 1911.

³⁰ Jean-Pierre de Beaumarchais et *al.*, « Conte », *loc. cit.*, p. 564. Voir plus loin une analyse du merveilleux.

pédagogique³¹ », on assiste en France à l'apparition du conte oriental, à partir de 1704, date à laquelle Antoine Galland fait paraître sa traduction des contes arabes *Les Mille et Une Nuits*. Suivant le filon, François Pétis de la Croix publie *Les Mille et Un Jours* en 1710, Thomas-Simon Gueulette fait de même avec *Les Mille et Un Quarts d'heure* (contes tartares, 1755), *Les Mille et Une Soirées* (contes mongols, 1765), *Les Mille et Une Heures* (contes péruviens, 1759), etc. Apparaît également le conte libertin, digne héritier des fabliaux.

Au siècle des Lumières, l'esprit philosophique gagne le conte, qui se fait moral et didactique sous la plume de Jean-François Marmontel (1755), Nicolas Bricaire de la Dixmerie (1765), Antoine Bret (1765), Louis Charpentier (1767), etc. On pensera également aux *Contes philosophiques* de Voltaire (publiés entre 1747 et 1768). Tandis qu'en France, le conte connaît son apogée, en Allemagne, la publication des *Kinder und Hausmärchen* des frères Grimm, en 1812, marque un tournant majeur, tant par la quantité de récits collectés par leurs soins que par le travail littéraire qu'ils ont effectué sur le genre. Pour André Jolles, ce n'est qu'à partir d'eux que le conte naît en tant que genre littéraire³².

Capables d'une incroyable diversité, mais ayant toujours pour fonction d'instruire et de divertir, les contes ne nous sont toutefois connus que par la trace écrite qu'ils ont laissée, puisque bon nombre de récits se sont perdus au fil des siècles faute d'avoir été collectés par les folkloristes. En effet, le conte est avant tout une forme orale, un récit diffusé par la parole. Sans transmission, le texte meurt.

2.2. Conte et morphologie

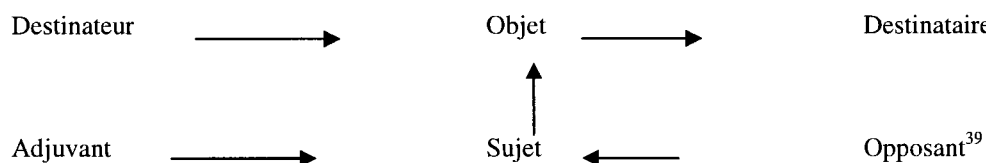
Le conte a connu une fixation favorisée par son passage à l'écrit, et donc dans la littérature après avoir longtemps été une forme élémentaire en tant que « manifestation privilégiée du

³¹ Jean-Pierre Aubrit, *op. cit.*, 1997, p. 43.

³² André Jolles, *op. cit.*, 1972.

folklore et de la culture orale »³³. Par conséquent, pour le définir, il faut le situer aux niveaux narratif et morphologique. Selon Jeanne Michel, « [l]e conte est tout d'abord une narration brève. [...] Mais la narration aussi courte soit-elle est rigoureusement construite. »³⁴ Cette construction en *épisodes* a été savamment étudiée par le poéticien russe Vladimir Propp³⁵, qui détermine les variables et les constantes du conte en établissant un schéma canonique comprenant trente et une fonctions « organisées en deux séquences, à partir d'un manque ou d'un méfait initial jusqu'à sa réparation finale »³⁶. Cette liste, qui s'adapte à la plus grande majorité des contes, sera reconstruite plus tard par les études d'Alan Dundes et de Claude Bremond³⁷, mais demeure de loin la plus connue avec le schéma de Paul Larivaille à cinq fonctions³⁸ : situation initiale – le décor est planté, les personnages et les lieux sont décrits –, perturbation – l'équilibre initial est perturbé, souvent en raison d'un événement inopiné –, actions – le personnage principal tente de résoudre le problème –, résultat – l'action porte ses fruits –, situation finale – l'équilibre initial est rétabli ou un nouvel équilibre se crée.

Par ailleurs, l'analyse structurale du conte par Propp montre également un schéma à sept personnages, dont les fonctions sont spécifiques : héros, princesse, mandateur, agresseur, donateur, auxiliaire, faux héros, schéma que révisera Algirdas Julien Greimas :



³³ Henri Lemaître, « Conte », dans *Dictionnaire de littérature française*, Paris, Bordas, coll. « Les référents », 2003, p. 217.

³⁴ Jeanne Michel, *op. cit.*, 1983, p. 13.

³⁵ Vladimir Propp, *op. cit.*, 1970.

³⁶ Jean-Pierre de Beaumarchais et al., « Le conte », *loc. cit.*, p. 567.

³⁷ Alan Dundes, *The meaning of folklore: the analytical essays of Alan Dundes*, Logan, Utah State University Press, 2007, et Claude Bremond, *Formes médiévales du conte merveilleux*, Paris, Stock, 1989.

³⁸ On retrouve ce découpage dans Paul Larivaille et Gérard Genot, *Novellino; suivie de Contes de chevaliers du temps jadis*, Paris, Union Générale d'éditions, 1988.

³⁹ Schéma issu de Jean-Pierre de Beaumarchais et al., « Le conte », *loc. cit.*, p. 568.

Outre une structure rigoureuse, le récit du conte se soumet à différentes règles linguistiques. Le conte se situe toujours dans un cadre spatio-temporel indéterminé ou très éloigné, comme si, en raison de l'éloignement, l'irréel n'était plus contestable. Lorsqu'il est daté, le récit se déroule « il y a bien longtemps », « il était une fois » ou au temps où les animaux parlaient et où les fées étaient les amies des hommes. Quant à l'action, elle prend place dans un « royaume fort lointain » ou dans des lieux typiques : un village, une montagne, une forêt qui n'ont *a priori* rien de différent de tous les autres villages, montagnes ou forêts, à cela près qu'ils sont le lieu de tous les possibles, un possible « inacceptable dans la réalité présente »⁴⁰ et qu'un autre temps, un autre endroit rendent crédible.

Ainsi, les nombreuses classifications des contes appellent une évidence : il existe un schéma archétypal qui définit le conte en tant que genre littéraire. Propp tente d'extraire ce canevas dans son ouvrage *Les racines historiques du conte merveilleux*⁴¹, ouvrage qui constitue un approfondissement et une complémentarité par rapport à la *Morphologie du conte*. Pour analyser ce qui fait l'universalité du conte, il faut observer, sur les traces de Propp et de Lévi-Strauss, ce qui l'unit ou le différencie du mythe.

2.3. L'universalité du conte

Dans son *Anthropologie structurale*, Lévi-Strauss pose une question qui, depuis, est restée sans réponse :

Pourtant, ces mythes, en apparence arbitraires, se reproduisent avec les mêmes caractères, et souvent les mêmes détails, dans diverses régions du monde. D'où le problème : si le contenu du mythe est entièrement contingent, comment comprendre que, d'un bout à l'autre de la terre, les mythes se ressemblent tellement ?⁴²

La question est trop analogue à celle de Propp pour être ignorée :

⁴⁰ Axel Preiss, « Merveilleux », dans Jean-Pierre de Beaumarchais et al., *op. cit.*, t. II, 1998, p. 1483.

⁴¹ Vladimir Propp, *Les racines historiques du conte merveilleux*, Paris, Gallimard, 1983.

⁴² Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 237.

Comment expliquer l'existence de contes semblables sur la princesse grenouille en Russie, en Allemagne, en France, chez les Indiens d'Amérique du Nord et en Nouvelle-Zélande, alors qu'on ne peut démontrer l'existence de relations entre ces peuples ?⁴³

Bien que les deux chercheurs n'aient pas toujours eu des opinions convergentes, il est évident que leurs études sur le conte et le mythe rapprochent les deux formes littéraires, d'un point de vue tant sémantique – à ce propos, on se rappellera que, selon Lévi-Strauss, le mythe se situe lui aussi dans un passé indéterminé : « avant la création du monde » ou « pendant les premiers âges »⁴⁴ – que moral. En effet, bien que le conte ait la prétention de raconter ce qui existait « il y a longtemps », il est, comme le mythe, une leçon d'éthique pour l'avenir, tout en permettant d'expliquer le présent, formant ainsi une « *structure* permanente » (je souligne) qui, de fait, possède une *efficacité* permanente.

Ce qui différencie le mythe et le conte semble se situer dans ce que Lévi-Strauss qualifie de « différence de degré » :

En premier lieu, les contes sont construits sur des oppositions plus faibles que celles qu'on trouve dans les mythes : non pas cosmologiques, métaphysiques ou naturelles, comme dans ces derniers, mais plus fréquemment locales, sociales, ou morales. En second lieu, et précisément parce que le conte consiste en une transposition affaiblie de thèmes dont la réalisation amplifiée est le propre du mythe, le premier est moins strictement assujéti que le second sous le triple rapport de la cohérence logique, de l'orthodoxie religieuse et de la pression collective.⁴⁵

Par ailleurs, certaines études, parmi lesquelles celle d'Evguéni Mélétsinski, disciple de Propp, tentent de prouver que la croyance est l'un des éléments qui différencient le conte et le mythe. En effet, Mélétsinski soutient que « le mythe est un dogme religieux, il est objet de croyance religieuse ; le conte est un récit profane »⁴⁶. D'un autre côté, selon Philippe Walter, « la plupart des mythologues (Dumézil, 2000) considèrent qu'il n'existe pas de différence majeure entre un

⁴³ Vladimir Propp, *op. cit.*, 1983, 4^e de couverture.

⁴⁴ Claude Lévi-Strauss, *op. cit.*, 1958, p. 239.

⁴⁵ *Ibid.* p. 154.

⁴⁶ Evguéni Mélétsinsky, « Du mythe au folklore », *Diogenes*, n° 99, 1977, p. 117-142.

conte et un mythe »⁴⁷. Pour eux, les deux genres littéraires reposent sur une certaine forme d'initiation :

Le conte merveilleux présente néanmoins la structure d'une aventure infiniment grave et responsable, car il se réduit, en somme, à un scénario initiatique : on retrouve toujours les épreuves initiatiques [...], la descente aux Enfers ou l'ascension au Ciel, ou encore la mort et la résurrection [...], le mariage avec la Princesse. [...] On pourrait presque dire que le conte répète, sur un autre plan et avec d'autres moyens, le scénario initiatique exemplaire.⁴⁸

De plus, si Lévi-Strauss prétend que tout mythe est identifié comme tel partout dans le monde, Propp affirme qu'un conte merveilleux se reconnaît parce qu'il possède « une *structure* absolument particulière, que l'on sent aussitôt et qui définit cette catégorie, même si nous n'en avons pas conscience »⁴⁹.

Le conte appelle également une certaine forme de croyance de la part de son lecteur. Celui-ci accepte de concevoir l'in vraisemblable sans se poser de questions, de la même façon que les Grecs acceptaient l'impossibilité de l'existence de Thésée et savaient lire le *logos* derrière le *mythos*⁵⁰. En effet, dans le *Dictionnaire des littératures de langue française*, on peut lire : « Les événements qu'il [le conte] narre sont explicitement présentés comme "fictifs"⁵¹ » ou, plus précisément, irréalistes, ainsi que je l'ai mentionné plus tôt. Or, Lévi-Strauss remarque qu'un même contenu peut se trouver indifféremment dans un conte ou dans un mythe :

On constate que des récits, qui ont le caractère de contes dans une société, sont des mythes pour une autre et inversement : première raison pour se défier des classifications arbitraires. D'autre part, le mythographe s'aperçoit presque toujours que, sous une forme identique ou transformée, les mêmes récits, les mêmes personnages, les mêmes motifs, se retrouvent dans les mythes et les contes d'une population. Bien plus : pour constituer la série complète des transformations d'un thème mythique, on peut très rarement s'en tenir aux seuls mythes (ainsi qualifiés par les indigènes) ; certaines de ces transformations devront être cherchées dans les contes, bien qu'il soit possible d'inférer leur existence à partir des mythes proprement dits.⁵²

⁴⁷ Philippe Walter, *loc. cit.*, p. 61.

⁴⁸ Mircea Eliade, *op. cit.*, 1983, p. 246.

⁴⁹ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, 1970, p. 13.

⁵⁰ Paul Veyne, *op. cit.*, 1992.

⁵¹ Jean-Pierre de Beaumarchais et al., « Conte », *loc. cit.*, 1998, p. 565.

⁵² Claude Lévi-Strauss, *op. cit.*, 1958, p. 153-154.

Si un thème mythique peut s'adapter à la morphologie du conte, c'est qu'au-delà des personnages, actions, motifs et fonctions du récit, il existe un élément commun permettant le jumelage des deux formes littéraires : l'élément irréaliste, dans son efficacité « permanente ». C'est ce qui s'appelle le « merveilleux », notion qui nécessite la croyance – même feinte – de celui qui reçoit le récit, qu'il soit lecteur ou auditeur, qu'il s'agisse d'un conte ou d'un mythe.

2.4. Le merveilleux

Si j'ai choisi de consacrer cette étude essentiellement aux contes merveilleux que Propp identifie comme ceux qui sont classés dans l'index d'Aarne et Thompson sous les numéros 300 à 749, c'est qu'ils sont les plus proches voisins du mythe. Cependant, avant d'aller plus loin, il convient de définir le merveilleux. Étymologiquement, le terme « merveilleux » vient du latin populaire *miribilia*, altération de *mirabilia*, « choses admirables ». Pour Aristote, qui est le premier à se pencher sur le concept, le merveilleux, découlant de l'agréable, implique l'étonnement et l'admiration. Dans sa *Poétique*, il s'intéresse notamment à ce qu'il appelle le *thaumaston*, habile tromperie qui préfère mettre en scène « l'impossible qui est vraisemblable au possible qui est incroyable »⁵³. Il explique :

[L]'imitation a pour objet non seulement une action complète mais encore des faits propres à exciter la crainte et la pitié, et [...] ces passions sont émues surtout lorsque ces faits se produisent contre notre attente, tout en découlant les uns des autres, car ils auront alors le caractère du merveilleux plus que s'ils étaient dus au hasard et à la fortune (même les faits dus à la fortune paraissent surtout merveilleux quand ils semblent pour ainsi dire arrivés à dessein ; [...]).⁵⁴

Le merveilleux nécessite donc toujours une entrée en matière opportune et, en ce sens, il vient souvent aider le personnage principal au moment où celui-ci semble dans une impasse. Le merveilleux représente autant ce qui n'est pas ordinaire, ce qui tient du « miracle », que ce qui n'est pas explicable de façon naturelle. Selon Axel Preiss, le merveilleux donne à

⁵³ Aristote, *Poétique*, Paris, Les Belles Lettres, 1952, p. 69, 60a, 26-27.

⁵⁴ Texte probablement altéré, *ibid.*, p. 43, 52a, 1-7.

réfléchir, à rêver⁵⁵. Le lecteur entre dans un monde qu'il ne maîtrise pas, où le surnaturel et le naturel peuvent coexister sans que l'on s'en étonne. Roger Caillois⁵⁶ mentionne que le surnaturel y est presque naturel puisque rien ne remet en question cet univers où l'impossible est finalement possible et où évoluent des fées ou des sorcières, des ogres ou des animaux parlants et autres êtres irréalistes. Todorov établit la distinction entre le merveilleux et le fantastique, les situant tous les deux sur l'axe du surnaturel qui comprend selon lui quatre éléments : étrange pur, fantastique-étrange, fantastique-merveilleux, merveilleux pur. Il explique :

Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel.⁵⁷

Il ajoute :

Dans le cas du merveilleux, les éléments surnaturels ne provoquent aucune réaction particulière ni chez les personnages, ni chez le lecteur implicite. Ce n'est pas une attitude envers les événements rapportés qui caractérise le merveilleux, mais la nature même de ces événements.⁵⁸

Le récit merveilleux se caractérise donc principalement par l'intervention de ces personnages qui sortent de l'ordinaire et qui illustrent ce qu'Alain Montandon qualifie de « souvenir archaïque du premier de tous les émerveillements, celui de la découverte du monde que nous fîmes enfants et dont ne cessent de se souvenir maints poètes »⁵⁹. Selon lui, est merveilleux ce qui, en étant détaché de tout référent, est unique, absolu.

Pour qu'il y ait merveilleux, il faut donc qu'il y ait rupture avec le réel, qu'il y ait déplacement du personnage principal d'un environnement « vraisemblable » à un univers « faux semblable », c'est-à-dire qui se rapproche du *mûthos* de Platon : ce qui ne peut être

⁵⁵ Axel Preiss, « Merveilleux », dans Jean-Pierre de Beaumarchais et al, *op. cit.*, t. II, 1998, p. 1482.

⁵⁶ Roger Caillois, *Images, images : essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*, Paris, José Corti, 1966.

⁵⁷ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1976, p. 29.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 59.

⁵⁹ Alain Montandon, *Du récit merveilleux, ou l'ailleurs de l'enfance*, Paris, Imago, 2001, p. 10.

confirmé par les sens et la raison. Il en est souvent ainsi dans le mythe, le conte et la légende, dans lesquels le héros doit s'éloigner du lieu initial, souvent alors qu'il n'est encore qu'un enfant. Ce dernier élément, commun à de nombreux récits merveilleux, est examiné notamment par Otto Rank⁶⁰, qui remarque que c'est « surtout *l'histoire de la naissance et de la jeunesse* de ces surhommes qui paraît dotée de traits fantastiques »⁶¹ ou, du moins, merveilleux. À ce premier départ, servant à plonger le personnage principal dans le monde surnaturel, s'en ajoute en général un second, qui le propulse vers sa destinée. C'est ce que Propp appelle « *l'envoi du héros* »⁶². Par la suite, chaque intervention du merveilleux se caractérise par l'apparition ou l'utilisation d'objets magiques⁶³ qui ne sont souvent que des objets du quotidien : un miroir, une clé, un ciseau ou, symboles de la magie par excellence, la baguette ou le balai ou encore l'intervention de créatures sortant de l'ordinaire (fées, sorcières, animaux parlants, etc.).

Selon André Jolles, c'est cette intrusion du surnaturel qui forme l'essence principale du conte : « De même qu'on ne comprend la légende en tant que telle que dans le miracle, de même que le miracle y est l'élément nécessaire et naturel, de même le conte ne peut se comprendre que dans le merveilleux. »⁶⁴ On a la possibilité de pousser plus loin l'observation et d'envisager que ces éléments invraisemblables font le corps principal commun entre le mythe, le conte et la légende, ce que Stith Thompson définit comme un motif, c'est-à-dire « le plus petit élément d'un récit capable de subsister dans la tradition »⁶⁵

⁶⁰ Otto Rank, *Le mythe de la naissance du héros*, Paris, Payot, 1983.

⁶¹ *Ibid.*, p. 33.

⁶² Vladimir Propp, *op. cit.*, 1970, p. 48.

⁶³ Robert Baudry en fait mention dans son article « Magie noire, magie blanche et merveilleux », dans Gérard Chandes (dir.), *Le Merveilleux et la Magie dans la Littérature*, Actes du colloque de Caen, 31 août-2 septembre 1989, Amsterdam, Rodopi, 1992, p. 3-37.

⁶⁴ André Jolles, *op. cit.*, 1972, p. 192.

⁶⁵ Stith Thompson, *The Folktale*, New York, Rinehart & Winston, 1946, p. 415.

et ce que Gilbert Durand appelle un mythème, autrement dit les plus petites unités sémantiques en lesquelles le récit mythique peut être segmenté.

3. La légende

La définition que j'ai retenue du merveilleux m'oblige à m'arrêter sur un autre genre littéraire appartenant également au folklore : la légende. Tout comme le conte, il s'agit d'un récit à caractère merveilleux : les dieux, anges ou démons interviennent sans que quiconque ne cherche à justifier leur présence au fil de la narration. J'ai choisi d'aborder la légende sous l'aspect qu'elle a pris depuis le début du christianisme, ainsi que le fait André Jolles, l'auteur des *Einfache Formen*. Je considérerai donc en particulier l'univers de la légende chrétienne, d'une part parce qu'il correspond mieux à mon corpus culturel, d'autre part, pour une raison que souligne Jolles : « Il y a toujours avantage à pouvoir saisir une Forme à son point de réalisation véritable, là où elle est vraiment elle-même. »⁶⁶

Apparu pour la première fois au XIII^e siècle, le terme de légende reste vague et sa définition se confond souvent avec celle du mythe et du conte, principalement en raison de l'origine orale qu'ils partagent. Ainsi, ce que certains, comme René Boylesve, qualifient de « contes miraculeux » sont en réalité les *Acta Martyrum* ou *Acta Sanctorum* dont le contenu sera celui des premières *Legenda Sanctorum* ou *Legenda aurea* de l'évêque Jacques de Voragine⁶⁷. Depuis le Moyen Âge, ces récits, qui sont tout d'abord oraux, nous font part de la vie des martyrs ou des saints qui nous montrent la voie à suivre par leurs actes exemplaires. Ces textes sont destinés à être lus ou récités dans les couvents et abbayes le jour de la fête des saints dont ils racontent l'histoire. L'origine latine du mot « légende » implique une forme écrite : *legenda*, « ce qui doit être lu », étymologie que Jolles analyse ainsi :

⁶⁶ André Jolles, *op. cit.*, 1972, p. 27.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 28.

Legenda est un neutre pluriel signifiant « choses à lire », et devenu au Moyen Âge un féminin singulier de la première déclinaison : *legenda*, génitif : *legendae*. Il évoque une activité presque rituelle, puisque les Vies de saints sont lues publiquement et solennellement dans des occasions déterminées ou encore considérées, très généralement, comme littérature d'édification personnelle – et nous savons maintenant combien cette littérature va dans le sens de l'imitation. Le mot s'appliquant à une suite de Vies, il prit un peu le sens du latin *legere* qui veut dire : réunir, choisir.⁶⁸

À partir de cet instant, la légende, qui signifie tout ce qui mérite d'être retenu et, *a fortiori*, tout ce qui est digne d'être imité, n'est donc plus uniquement reliée aux saints et aux martyrs. Le terme de légende prend une acception plus large, à mesure que son utilisation sort du cadre chrétien pour se populariser. Alors que les *Acta Martyrum* ou *Acta Sanctorum* se basaient sur des actes réels, attestés par l'Église, la légende devient la représentation de faits ou de personnages issus de l'Histoire et déformés par l'imaginaire populaire, comme c'est le cas avec la figure de Napoléon. La légende possède donc avec l'Histoire, du latin *estoire*, « récit d'événements mémorables », un noyau de réalité commun, mais représente plutôt l'aspect miraculeux/merveilleux de celle-ci. Jolles résume ainsi ce glissement de significations : « Mais il [le mot « légende »] prit également le sens d'une histoire non attestée par l'Histoire et l'adjectif "légendaire" conserve très fortement cet aspect puisqu'il désigne exactement ce qui n'est pas vrai au sens de l'Histoire. »⁶⁹

Bien que la définition de la légende puisse difficilement être dissociée de celles du mythe et du conte, on peut d'ores et déjà adopter la classification établie par Aarne-Thompson en ce qui concerne ces trois formes simples⁷⁰. En effet, cette taxinomie observe que la légende, tout comme le mythe, dresse la représentation de faits réels, ou du moins qu'elle est « le récit d'événements considérés par le locuteur et les auditeurs comme véridiques, qu'il s'agisse d'êtres surnaturels liés aux éléments (fées, ondins, lutins, follets),

⁶⁸ *Ibid.*, p. 55.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 55.

⁷⁰ Antti Aarne & Stith Thompson, *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, « FolkloreFellows Communication » Series 184, 1961.

de personnages ou d'événements locaux, ou des miracles des saints »⁷¹. Ce noyau, que nous avons déjà observé sous sa forme mythique, est l'objet de croyance, ce qui différencie fondamentalement la légende du conte : si la première est localisée et de source historique, le second ne se rattache à aucune réalité, qu'elle soit de nature spatio-temporelle ou historique. C'est de cette matière basée sur des faits réels manipulés par l'inconscient populaire que naît le folklore. Cette notion, qui est apparue pour la première fois en 1846 grâce à William Thoms, signifie littéralement « savoir du peuple ». C'est dans cette matière pure que je puise la plupart des symboliques que j'analyserai un peu plus loin dans cette étude.

⁷¹ Michèle Simonsen, *Le conte populaire français*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1981, p. 10-11.

Chapitre II

Mythocritique

1. Théorie et parcours mythocritique

À partir des années 1930, on voit se développer une volonté d'établir une terminologie précise dans le cadre de l'étude des mythes. Sous l'influence de philosophes (Schelling, Nietzsche), de psychanalystes (Freud, Jung, Rank) et de mythologues (Eliade), la mythologie en tant que science se propose de « singulariser le mythe parmi les types de récits humains »⁷². Les théories foisonnent, à la recherche d'un vocabulaire précis et de caractéristiques capables de mettre fin aux définitions floues qui entourent les genres littéraires. Tandis que la littérature était jusqu'alors un support permettant d'étudier les mythes, les chercheurs commencent à questionner le rapport entre oralité et écriture. On interroge donc la relation profonde qui unit mythe et littérature. Jolles, le premier, définit le mythe comme *forme simple*, antérieure au langage écrit, mais capable de s'actualiser à travers lui et, donc, à travers le texte littéraire⁷³.

Plus tard, les théories de Lévi-Strauss et de Bachelard tendent à établir que « le mythe est simultanément dans le langage, et au-delà »⁷⁴. En s'appuyant sur leurs recherches, Gilbert Durand propose de voir « la littérature, et spécialement [le] récit romanesque », comme « un département du mythe »⁷⁵ en raison de sa facilité à être elle-même universelle et permanente, et le mythe comme le modèle originel de tout récit :

La mythocritique [...] pose que tout « récit » (littéraire bien sûr, mais aussi dans d'autres langages : musical, scénique, pictural, etc.) entretient une relation étroite avec le *sermo mythicus*, le mythe. Le

⁷² Philippe Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littérature*, 1984, p. 112.

⁷³ André Jolles, *Einfache Formen*, Halle, Niemeyer Verlag, 1930.

⁷⁴ Claude Lévi-Strauss, « The Structural Study of Myth », dans « *MYTH, a Symposium* », *Journal of American Folklore*, vol. 78, n° 270, oct.-déc. 1955, p. 428-444.

⁷⁵ Gilbert Durand, *Le décor mythique de La Chartreuse de Parme*, Paris, José Corti, 1961, p. 12.

mythe serait en quelque sorte le modèle matriciel de tout récit, structuré par des schémas et archétypes fondamentaux de la psyché du *sapiens sapiens*, la nôtre.⁷⁶

Cette théorie permet de voir le rapport entre mythe et littérature comme une continuité : la littérature découle naturellement de la forme simple du mythe. Brunel en conclut : « les mythes sont des pré-textes, mais aussi des hors-textes »⁷⁷. Cette perspective a cependant été remise en question dès le départ. En séparant mythes primitifs et mythes antiques dans *Morphologie du conte*⁷⁸, Propp établit une première distinction entre mythe et littérature, proposant de voir dans le folklore une *forme pure* qui n'existe pas dans les récits qui nous parviennent de *seconde main*.

Dix ans plus tard, Denis de Rougemont complète l'idée de Propp et achève de distinguer mythe et littérature. Si le mythe est « une histoire, une fable symbolique, [...] résumant un nombre infini de situations plus ou moins analogues » et permet de « saisir d'un coup d'œil certains types de relations constantes, et de les dégager du fouillis des apparences quotidiennes »⁷⁹, la littérature qui le reprend n'est qu'une image confuse, une première dégradation : « Lorsque les mythes perdent leur caractère ésotérique et leur fonction sacrée, ils se résolvent en littérature. »⁸⁰

Certains chercheurs, parmi lesquels Lévi-Strauss, donnent au cadre religieux suffisamment d'importance pour qu'en l'absence de celui-ci, le mythe perde son essence fondamentale. Chez Lévi-Strauss en particulier, le passage du mythe au roman est synonyme de dégradation, voire de désorganisation :

Comme le linge tordu par une lavandière pour exprimer l'eau qu'il contient, la matière mythique laisse progressivement fuir ses principes internes d'organisation. Son contenu structural se dissipe. Au

⁷⁶ *Idem*, « Pas à pas mythocritique », dans Gilbert Durand et Danièle Chauvin (dir.), *Champs de l'imaginaire*, Grenoble, ELLUG, coll. « Ateliers de l'imaginaire », 1996, p. 230.

⁷⁷ Pierre Brunel, *op. cit.*, 1992, p. 59.

⁷⁸ Première publication en 1928.

⁷⁹ Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1939, p. 14-15.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 203.

lieu des transformations vigoureuses du début, on n'observe plus à la fin que des transformations exténuées [...]. La structure se dégrade en sérialité.⁸¹

Le chercheur voit la littérature comme le « dernier murmure de la structure expirante »⁸². Il affirme par ailleurs :

Non seulement il [le roman] est né de l'exténuation du mythe, mais il se réduit à une poursuite exténuante de la structure en deçà d'un devenir qu'il épie au plus près sans pouvoir retrouver dedans ou dehors le secret d'une fraîcheur ancienne, sauf peut-être en quelques refuges où la création mythique reste encore vigoureuse, mais alors et contrairement au roman, à son insu.⁸³

Sa théorie n'est pas nouvelle, puisqu'en 1938, Roger Caillois prétendait déjà que le mythe devient littérature lorsqu'il perd sa force⁸⁴. Raymond Trousson va plus loin encore. Selon lui, le mythe, sous la contrainte littéraire, ne devient plus qu'un « thème » : « Pour qu'il garde sa valeur, il lui faut l'ensemble d'un contexte religieux et de tabous sociaux auxquels il permet, précisément, d'échapper par l'abstrait. Ce contexte religieux disparaît parfois très vite et le mythe symbolique devient alors un thème dont s'empare la littérature. »⁸⁵

La littérature, qui oblige souvent le lecteur à recevoir le mythe sans aucune cérémonie, brise donc en partie, sinon en totalité, la sacralité mythique. On pensera notamment aux recueils de mythes – bretons et algonquins dans le cas qui m'intéresse – qui perdent toute la crédibilité de leurs récits mythiques en les mêlant aux contes et légendes traditionnels ; mais aussi aux textes religieux – Bible, Coran, etc. – dont le rituel de réception est conservé avec plus ou moins de succès en même temps que le récit fondateur.

Jusqu'à aujourd'hui, les chercheurs ont insisté sur le rapport entre les mythes et la vie de l'être humain, puisqu'ils interviennent, comme nous venons de le voir, dans le domaine religieux et non dans celui de l'écrit. Que devient donc le mythe lorsqu'il passe dans la

⁸¹ Claude Lévi-Strauss, *L'origine des manières de table*, Paris, Plon, 1968, p. 105-106.

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*, p. 106.

⁸⁴ Roger Caillois, *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1938.

⁸⁵ Raymond Trousson, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Genève, Librairie Droz, 1964, t. I, p. 2.

littérature ? Survit-il réellement s'il perd une part de cet héritage oral qui est le sien ? Doit-on alors parler de « mythe littéraire » alors que le mythe est d'origine orale ? Eliade s'interroge déjà à ce sujet dans l'introduction de *L'histoire des littératures* : « Est-il possible de parler de "littérature orale" ? N'y a-t-il pas là une contradiction *in adjecto* [...] ? »⁸⁶. Lui aussi souligne l'importance du cadre religieux en ce qui a trait au mythe :

On n'est pas libre de raconter les histoires vraies, c'est-à-dire les mythes, n'importe quand et n'importe où. Un mythe a sa place dans un laps de temps sacré : la nuit, la saison sacrée, les intervalles des grands rituels, auprès du feu, dans la brousse ou dans la hutte cérémonielle, etc.⁸⁷

Jean-Pierre Vernant va plus loin encore et distingue deux ensembles : mythe et oralité, logos et écriture⁸⁸. Selon lui, même lorsque la littérature, associée au logos, emploie le mythe, elle demeure une distorsion lors de laquelle le mythe perd « son mystère et sa suggestion ». En effet, elle reste « une relecture faite à partir de normes externes à la pensée mythique »⁸⁹ de normes qui affèrent au logos. Comme Wellek et Warren l'avaient fait avant lui⁹⁰, Vernant remarque une distance entre le mythe, en tant que forme orale, socio-religieuse, anonyme et collective, et la littérature, qui se limite aux aspects narratifs, esthétiques et symboliques du mythe⁹¹.

La perspective d'une littérature considérée comme une dégradation du mythe persiste jusqu'aux environs des années 1970. Comme René Manlius Guastalla⁹², la majorité des chercheurs restent persuadés que l'œuvre écrite ne permet pas la formation de nouveaux mythes. De fait, le mythe est toujours considéré comme le « modèle exemplaire »⁹³ cher à Eliade et cette acception ne permet pas d'allier littérature et mythe. Il faut attendre

⁸⁶ Mircea Eliade, « Littérature orale », dans Raymond Queneau (dir.), *Histoire des littératures*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pleiade », 1955, t. 1, p. IX.

⁸⁷ *Ibid.* p. 4.

⁸⁸ Jean-Pierre Vernant, *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris, Maspero, 1974, p. 203-210.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 204

⁹⁰ René Wellek & Austin Warren, *Theory of Literature*, New York, Harcourt, Brace & World, 1942.

⁹¹ Jean-Pierre Vernant, *loc. cit.* p. 201.

⁹² René Manlius Guastalla, *Le Mythe et le livre : essai sur l'origine de la littérature*, Paris, Gallimard, 1940.

⁹³ Mircea Eliade, « Littérature orale », *loc. cit.*, 1955, p. IX.

l'apparition de la mythocritique et un changement de perspective pour trouver une solution à ce dilemme terminologique.

2. Le mythe littéraire

Dès 1961, sous la plume de Denis de Rougemont⁹⁴, apparaît le mot « mythanalyse », calqué sur celui de psychanalyse, à la suite de Freud. Selon Brunel, chez Rougemont, la mythanalyse étudie la psyché collective, et pas encore le mythe ou la littérature. En conséquence, le terme est repris par Durand, qui lui donne l'acception qu'on lui connaît aujourd'hui. Il désigne alors « une méthode d'analyse scientifique des mythes afin d'en tirer non seulement le sens psychologique mais le sens sociologique⁹⁵ », ce que Simone Vierende explique, dans un article paru en 1993 :

La mythanalyse, malgré son nom qui fait penser à psychanalyse [...], étudiera les phénomènes socio-culturels, par exemple comment une période culturelle donnée, dans un lieu et un contexte historique précis, est tributaire, dans ses expressions diverses, d'un mythe ou d'une figure mythique qui s'impose peu à peu (et ensuite dégénère), parce qu'elle est confrontée à des problèmes spécifiques, certes, mais qui se sont aussi posés, sous d'autres formes, en d'autres lieux, à d'autres groupes humains.⁹⁶

En 1983, Marc Eigeldinger élargit la définition de la mythanalyse au mythe littéraire, jugeant l'acception de Durand « non seulement contestable, mais appauvrissante et surtout démentie par le courant permanent de l'écriture mythique d'Homère à nos jours »⁹⁷. Malgré cet élargissement, le terme de mythanalyse est rapidement délaissé au profit de celui de « mythocritique ».

En effet, au courant des années soixante-dix, le terme « mythocritique », forgé sur le modèle de la psychocritique, de Charles Mauron, apparaît sous la plume de Durand. Le concept, qui prend très vite une ampleur considérable, consiste à dévoiler « un système pertinent de dynamismes imaginaires » et présuppose un mode de pensée particulier, donnant

⁹⁴ Denis de Rougemont, *Les mythes de l'amour*, Paris, Albin Michel, 1961.

⁹⁵ Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Paris, Berg international, 1979, p. 313.

⁹⁶ Simone Vierende, « Mythocritique et mythanalyse », *IRIS*, n° 13, 1993, p. 43-56.

⁹⁷ Marc Eigeldinger, *Lumières du mythe*, Paris, Presses Universitaires de France 1983, p. 7.

au mythe le statut de signifiant. Ivanne Rialland résume ainsi la pensée de Danièle Chauvin et de Philippe Walter exposée dans la préface de *Questions de mythocritique* :

À l'inverse de la psychocritique, où une approche particulière est appliquée à un objet, il s'agit apparemment dans la mythocritique d'appliquer un objet à un autre objet, de lire le texte sous l'angle du mythe, un récit à travers un récit. Cette méthode paradoxale présuppose en réalité un statut particulier accordé au mythe. La mythocritique prend ainsi place dans le mouvement de revalorisation du mythe qui passe, sous l'égide notamment de Lévi-Strauss, du statut de pensée pré-philosophique à celui de mode de pensée à part entière, gardienne et témoin, selon Gilbert Durand, du fond anthropologique de l'imaginaire.⁹⁸

Nous avons vu jusqu'ici de quelle façon littérature et mythe étaient dissociés en raison des définitions chères à Eliade. Avec la mythocritique, une nouvelle approche voit le jour, permettant d'étudier l'aspect narratif et structural du mythe dès que l'on considère l'existence potentielle de *mythes littéraires* et que la littérature est étudiée pour elle-même, non comme une forme altérée. On occulte donc l'aspect socio-culturel et religieux appliqué au mythe. Cette tendance à couper le texte de son cadre s'explique par la désacralisation des sociétés.

Eigeldinger explique ainsi la situation :

Le goût du cérébral, méconnaissant la portée de l'affectif et du spirituel, atteint à son apogée dans une certaine critique qui se veut purement textuelle. [...] Elle a gommé l'auteur ou l'a ramené à la fonction de scripteur au profit du lecteur, devenu l'autorité souveraine. Elle a valorisé la clôture du signifiant au détriment de l'ouverture constante du signifié. Elle a rompu la relation entre l'être et le langage, restreint l'écriture dans les frontières d'un phénomène abstrait, coupé de la substance ontologique. [...] Enfin, elle a [...] coupé l'homme du mythe.⁹⁹

En arrachant au mythe son caractère ontologique, on lui retire donc toute valeur sacrée pour ne plus le considérer que comme un simple récit. Avec Georges Dumézil, on admet que l'on dispose avant tout de *textes* mythologiques. Pourtant, les chercheurs ne se résolvent pas à faire l'amalgame entre mythe et mythe littéraire :

Mais les mythes ne se laissent pas comprendre si on les coupe de la vie des hommes qui les racontent. Bien qu'appelés tôt ou tard – très tôt, parfois, comme en Grèce – à une carrière littéraire propre, ils ne sont pas des inventions dramatiques ou lyriques gratuites, sans rapport avec l'organisation sociale ou politique, avec le rituel, avec la loi ou la coutume ; leur rôle est au contraire de justifier tout cela,

⁹⁸ Ivanne Rialland, « La mythocritique en questions », *Acta Fabula*, printemps 2005 (vol. 6, n° 1), URL : <http://www.fabula.org/revue/document817.php>

⁹⁹ Marc Eigeldinger, *op. cit.*, 1983, p. 5-6.

d'exprimer en images les grandes idées qui organisent et soutiennent tout cela.¹⁰⁰

Dès lors, on parle de texte mythique ou de *mythe littéraire*. Selon Brunel, cette expression, utilisée pour la première fois par Pierre Albouy, permet de contourner le problème de terminologie précédemment mis en valeur. L'auteur des *Mythographies* explique :

Pour être réputé mythe littéraire, un texte devrait satisfaire à une première condition nécessaire, mais non suffisante : ou bien se référer à un récit fourni par une tradition, ou bien offrir des références plus ou moins explicites à un mythe traditionnel, dont le texte reproduirait les structures et les significations. Seconde condition, indispensable : se présenter comme une palingénésie du mythe, c'est-à-dire lui ajouter des significations nouvelles. [...] Ce qui nous manque encore, c'est la difficulté même qui appelle le mythe [...] et [qui] résiderait dans une pluralité des significations, interdisant qu'aucune puisse subsister sans l'autre.¹⁰¹

Les théories d'Albouy s'appuient pour la plus grande part sur la distinction entre thème et motif proposée par Raymond Trousson¹⁰². Le terme de « thème » apparaît en 1965 dans *Un problème de littérature comparée : les études de thèmes*. Ce même ouvrage est réédité sous le titre *Thèmes et mythes* en 1981, au moment où la mythocritique connaît le plus grand intérêt. Trousson définit le « thème » comme « l'expression particulière d'un motif, son individualisation ou, si l'on veut, le résultat du passage du général au particulier¹⁰³ » (je souligne), tandis que le « motif » est

une toile de fond, un concept large, désignant soit une certaine attitude – par exemple la révolte – soit une situation de base, impersonnelle, dont les acteurs n'ont pas encore été individualisés – par exemple les situations de l'homme entre deux femmes, de l'opposition entre deux frères, entre un père et un fils, de la femme abandonnée, etc.¹⁰⁴

Dès 1967, les théories de Trousson se heurtent à des critiques qui tentent de réviser ou de compléter sa terminologie. Simon Jeune propose notamment de parler plutôt de « types » en lieu et place des « thèmes ». Pour lui, un type est

un héros précis, réel ou légendaire (parfois, création purement littéraire d'un auteur) qui, doué d'une personnalité particulièrement forte ou impliqué dans une situation exemplaire ou déchirante, a frappé

¹⁰⁰ George Dumézil, *Mythe et Épopée I*, Paris, Gallimard, 1968, p. 10.

¹⁰¹ Pierre Albouy, « Quelques gloses sur la notion de mythe littéraire », dans *Mythographies*, Paris, José Corti, 1976, p. 268.

¹⁰² Raymond Trousson, *Un problème de littérature comparée: les études de thèmes*, Paris, Minard, 1965, p. 13.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 13.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 12.

l'imagination des écrivains qui en ont fait le type d'un certain caractère ou d'une certaine destinée.¹⁰⁵

Sous cette définition large peuvent être classés aussi bien Napoléon que Don Juan ou Prométhée. Brunel fait remarquer que les deux chercheurs évitent ici le terme de « mythe » tout en le confondant souvent avec « thème » ou « type », ce qui constitue selon lui une réduction déplorable :

Il serait sage d'établir ce premier principe : le mythe est un *ensemble*, qui ne saurait se réduire ni à une situation simple (ce que R. Trousson appelle un « thème de situation ») ni à un type (ce que R. Trousson appelle un « thème de héros »). Le type apparaît comme un avatar du héros mythique. Fixé à un moment donné, il peut donner l'illusion d'avoir effacé les images antérieures.¹⁰⁶

Pierre Albouy, en travaillant sur le *mythe* littéraire, tend à réduire les ambiguïtés apportées par les thèmes et les motifs. Il propose de voir dans ces mythes traités et modifiés avec « une grande liberté [...] des significations nouvelles »¹⁰⁷. Sa théorie sera reprise dès 1979, notamment par Hans Blumenberg, qui introduit la notion du mythe d'art, c'est-à-dire le mythe transformé et adapté lorsqu'il est optimisé pour passer par le « processus de la réception »¹⁰⁸. Comme Dumézil et Propp, Blumenberg tend à prouver que ce que nous connaissons du mythe est souvent transformé, épuré de « ses particules les plus friables », comme le signifiait Lévi-Strauss. Mais pour Blumenberg, « achever le mythe » signifie en réalité fortifier « la survivance du mythe dans un nouvel état d'agrégation »¹⁰⁹. Par conséquent, la littérature ne peut pas être considérée comme une épuration ou une dégradation du mythe, puisqu'elle lui apporte, en le renouvelant, une survivance.

En 1981, Jurij Michajlovic Lotman et Zora Minc proposent de voir le mythe et la littérature comme deux formations qui n'existent jamais dans le même intervalle de temps,

¹⁰⁵ Simon Jeune, *Littérature générale et littérature comparée*, Paris, Minard, 1967, p. 63.

¹⁰⁶ Pierre Brunel, *op. cit.*, 1992, p. 29-30.

¹⁰⁷ Pierre Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 9.

¹⁰⁸ Hans Blumenberg, *La raison du mythe*, Paris, Gallimard, 1995, p. 331

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 190.

mais qui se succèdent l'une à l'autre¹¹⁰. Leurs recherches permettent de considérer la littérature comme l'achèvement du mythe, non comme sa déchéance. On suppose alors que le mythe ne survit pas sans la littérature, exception faite dans quelques civilisations dont la tradition orale est encore suffisamment présente pour maintenir le mythe au rang de croyance. Par la suite, de nombreux chercheurs, parmi lesquels Brunel, adoptent cette théorie. Pour eux, pas de mythe sans littérature : « Que saurait-on d'Ulysse sans Homère, d'Antigone sans Sophocle, d'Arjuna sans le Mahabharata ? »¹¹¹ *De facto*, le mythe n'existe, ne survit et ne se transmet que parce qu'il passe par la littérature, lorsqu'il devient texte. Les mythes oraux ont moins de chance d'être transmis.

3. Existe-t-il un mythe qui ne soit pas littéraire ?

La distinction précise et définitive entre mythe ethno-religieux et mythe littéraire s'effectue dans le courant des années 1980. En 1984, Pierre Sellier tente de définir le mythe selon six éléments fondamentaux, qu'il puise principalement chez Eliade, Dumézil ou Lévi-Strauss. Selon lui, le mythe doit être

- un récit *fondeur* : « il explique comment s'est fondé le groupe, le sens de tel rite ou de tel interdit, l'origine de la condition présente des hommes » ;
- *anonyme et collectif* : « élaboré oralement au fil des générations, grâce à ce que Lévi-Strauss appelle "l'érosion de ses particules les plus friables" », retravaillé, concis ;
- *tenu pour vrai* : « histoire sacrée [...] il est nettement distinct [...] de tous les récits de fiction (contes, fables, histoires d'animaux) ».

Il doit également

- « remplir une fonction socio-religieuse » et faire *baigner le présent dans le sacré* ;

¹¹⁰ Jurij Michajlovic Lotman et Zora Minc, « Literatura i mifologija », *Trudy po znakovym sistemam*, n° 13, 1981, p. 203.

¹¹¹ Pierre Brunel, *op. cit.*, 1992, p. 11.

- suivre *la logique de l'imaginaire* : « Les personnages principaux des mythes (dieux, héros...) agissent en vertu des mobiles largement étrangers au vraisemblable à la psychologie "raisonnable" » ;
- posséder la *pureté et la force des oppositions structurales* : « le moindre détail entre dans des systèmes d'oppositions structurales »¹¹².

Puisque les recherches de Lévi-Strauss et de Vernant ont déjà démontré que les trois premières caractéristiques du mythe ne peuvent s'appliquer au mythe littéraire, Sellier conclut :

Si donc existe une sagesse du langage, c'est du côté des trois derniers critères qu'une parenté pourrait se révéler entre mythe et mythe littéraire. [...] Logique de l'imaginaire, fermeté de l'organisation structurale, impact social et horizon métaphysique ou religieux de l'existence, voilà quelles questions l'étude du mythe invite à poser au mythe littéraire.¹¹³

Fort de cette première sélection, Sellier s'attache à extraire cinq ensembles de mythes littéraires :

- les « récits d'origine mythique consacrés dans le panthéon culturel occidental. On retrouve ici la fameuse dyade Athènes-Jérusalem [...]. Ce premier ensemble est unanimement reçu comme le modèle, l'étalon du mythe littéraire » ;
- les « mythes littéraires nouveau-nés [...] quelques récits prestigieux qui n'ont pas tardé à rejoindre les scénarios grecs ou hébreux : au XII^e siècle Tristan et Yseult, au XVI^e siècle Faust, au XVII^e don Juan » ;
- les récits développés à partir des « lieux qui frappent l'imagination certes, mais qui n'incarnent nullement une situation [...] chacun choisit quelques éléments du conglomerat, et non l'ensemble d'un scénario » ;
- les mythes politico-héroïques : « Tantôt il s'agit de figures glorieuses : Alexandre, César [...], Louis XIV [...], Napoléon [...] ; tantôt il est question d'événements réels ou semi-fabuleux : la guerre de Troie, la Révolution de 1789, la guerre d'Espagne

¹¹² Philippe Sellier, *loc. cit.*, p. 113-114.

¹¹³ *Ibid.*, p. 115.

[...]. Ici "mythe" renvoie à la magnification de personnalités (Alexandre) ou de groupes (les révolutionnaires), selon le processus caractéristique d'un genre littéraire bien connu : l'épopée » ;

- les mythes para-bibliques, nés parfois d'un seul verset (Lilith, Golem, les anges) :
« Leur existence souligne vivement que la plupart des mythes littéraires se sont imposés d'un coup, grâce à la réussite exceptionnelle d'une œuvre où le scénario était agencé d'emblée avec maîtrise. »¹¹⁴

Enfin, Sellier approfondit les caractéristiques qui lient mythe ethno-religieux et mythe littéraire, établissant ainsi une théorie qui risque « fort d'infliger un démenti partiel aux critiques de Lévi-Strauss à l'encontre de la littérature comme charpie, comme bric-à-brac ou comme brocante par rapport à l'orfèvrerie mythique »¹¹⁵. Il distingue la saturation symbolique : « le mythe et le mythe littéraire reposent sur des organisations symboliques, qui font vibrer des cordes sensibles chez tous les êtres humains »¹¹⁶ ; le tour d'écrou : dans les ouvrages littéraires, on voit un extraordinaire « travail de formalisation qui fait retrouver au mythe littéraire un agencement structural comparable à celui du mythe ethno-religieux »¹¹⁷ ; l'éclairage métaphysique « dans lequel baigne tout le scénario »¹¹⁸.

Les théories de Sellier marquent un tournant décisif dans les recherches mythocritiques. Après lui, Brunel montre que « le mythe, langage préexistant au texte, mais diffus dans le texte, est l'un de ces textes qui fonctionnent en lui »¹¹⁹ et que, par conséquent,

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 115-118.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 125.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 118.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 122.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 124.

¹¹⁹ Pierre Brunel, *op. cit.*, 1992, p. 61.

le mythique et le littéraire sont indissociables. Daniel Mortier¹²⁰, puis Yves Chevrel¹²¹ et, enfin, Régis Boyer¹²² tendent à prouver que le mythe est devenu essentiellement littéraire, au point de poser une question radicale : « Existe-t-il un mythe qui ne soit pas littéraire ? »

Le mythe dépend donc de la littérature comme langage pour survivre et pour se transmettre. Michel Tournier le souligne justement : « Cette fonction de la création littéraire et artistique est d'autant plus importante que les mythes [...] ont besoin d'être irrigués et renouvelés sous peine de mort »¹²³. Par conséquent, je puis affirmer, pour retourner la formule de Brunel, que tout mythe se définit par la somme des versions – littéraires ou non – qui font sa fortune. D'un autre côté, les chercheurs se doutent que le mythe littéraire n'est pas exactement un récit comme les autres. On ne parvient pas tout à fait à nier l'importance du sacré qui permet la noblesse primitive du mythe. Le débat reste donc ouvert.

4. Mythe littéraire ou littérisé ?

De facto, comment expliquer que les recherches mythocritiques rapprochent et confondent aussi soudainement Prométhée et Don Juan, sans aucune considération pour la noblesse primitive de l'un, eu égard à l'humanité relative du second ? Pour Northrop Frye, « tant que les chercheurs n'ont considéré que les mythes classiques ou bibliques, le mythe n'a été étudié que pour son contenu »¹²⁴. À partir des études d'André Siganos, en 1993¹²⁵, on sépare mythes ethno-religieux et mythes littéraires, qu'on avait confondus un peu précipitamment. Brunel, qui rédige la préface de l'ouvrage de Siganos, y voit une distinction « neuve et

¹²⁰ Daniel Mortier, « Mythe littéraire et esthétique de la réception », dans Pierre Brunel, *Mythes et littérature*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1994, p. 143-151.

¹²¹ Yves Chevrel et Camille Dumoulié (dir.), *Le mythe en littérature, essais offerts à Pierre Brunel à l'occasion de son soixantième anniversaire*, Paris, P.U.F., 2000.

¹²² Régis Boyer, « Existe-t-il un mythe qui ne soit pas littéraire ? », dans Pierre Brunel, *loc. cit.*, p. 153-164.

¹²³ Michel Tournier, *Le Vent Paraclet*, Paris, Gallimard, 1977, p. 188.

¹²⁴ Northrop Frye, « Littérature et mythe », *Poétique*, n° 8, 1971, p. 491.

¹²⁵ André Siganos, *Le minotaure et son mythe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

importante »¹²⁶. Acceptant de considérer le mythe dans sa définition sacrée autant que dans sa palingénésie littéraire, Siganos se penche sur plusieurs théories qui s'attachent à différencier le récit mythique du récit romanesque pur. Il reprend notamment la théorie de Max Bilen et résume cette différence sous la forme du tableau suivant¹²⁷ :

Mythe littéraire et mythe littérisé

Récit mythique	Récit romanesque
Vrai	Fictif
Intraduisible	Traduisible
Assemblages de symboles	Structuré en ses parties
Référence au « Grand Temps »	Référence à l'Histoire
Collectivité (dans la vivance [<i>sic</i>] récit)	Individualité (dans la consommation du récit)
Surnaturalité	Rationalité
Initie à une métamorphose de statut ou instaure un équilibre entre deux incompatibles	Conduit à une solution dialectique des conflits
Création collective	Création individuelle
Fonction socio-religieuse sacrée	Fonction socio-historique profane
Vérité absolue	Vérité relative
Appréhension de l'homme dans sa totalité	Analyse psychologique partielle du ou des héros
Appelle l'exégèse	Sens plus ou moins évident

Contrairement à Sellier, Siganos voit dans le « mythe littéraire » tout mythe qui trouve son origine uniquement dans la littérature et non dans la tradition orale. Il effectue donc une sélection dans les « mythes littéraires » contenus dans le *Dictionnaire des mythes littéraires* et en exclut plusieurs, qu'il range dans la catégorie des « mythes littérisés ».

Siganos dresse une « hypothétique définition » qui « tient compte de trois types de

¹²⁶ Pierre Brunel, préface à André Siganos, *op. cit.*, 1993, p. VII.

¹²⁷ André Siganos, *op. cit.*, 1993, p. 23.

textes fondateurs, le premier informant le mythe littérisé, les deux autres le mythe littéraire »¹²⁸. Il reprend partiellement la définition de Sellier et la développe pour affirmer que « le mythe littéraire, comme le mythe littérisé, est un récit fermement structuré, symboliquement surdéterminé, d'inspiration métaphysique (voire sacrée) reprenant le syntagme de base d'un ou plusieurs texte [*sic*] fondateurs »¹²⁹. Il ajoute :

Il s'agira d'un « mythe littérisé » si le texte fondateur, non littéraire, reprend lui-même une création collective orale archaïque décantée par le temps (type Minotaure).

Il s'agira d'un mythe littéraire si le texte fondateur se passe de tout hypotexte non fragmentaire connu, création littéraire individuelle fort ancienne qui détermine toutes les reprises à venir, en triant dans un ensemble mythique trop long (type Œdipe avec *Œdipe-roi* ou Dionysos avec *Les Bacchantes*).

Enfin il s'agira encore d'un mythe littéraire, le plus indéniable celui-là, lorsque le texte fondateur s'avère être une création littéraire individuelle récente (type Don Juan).¹³⁰

Le mythe littéraire se caractérise donc par le fait qu'il est daté, signé et détaché de toute croyance. Création individuelle, il possède une puissante organisation structurale chargée d'archétypes et de schèmes qui marque l'imaginaire collectif en dépit de l'absence d'un caractère sacré. La présence de ce dernier, d'un sens symbolique et d'un hypotexte constitué d'une création collective orale primitive autorise à parler de mythe littérisé. Dans cette première catégorie de textes fondateurs, on peut faire entrer tous les mythes sacrés qui sont parvenus jusqu'à nous parce qu'ils ont survécu par le biais de la littérature.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 32.

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ *Ibid.*

Chapitre III

Intertexte et symbole : théorie de la réécriture du mythe

En réalité, presque chaque page que je lisais me semblait une vieille connaissance, familière depuis longtemps.¹³¹

Avant d'aller plus loin, cette étude doit se pencher sur la notion d'intertextualité. L'utilisation du terme « hypotexte », appliqué ici au mythe par Siganos, tend à donner au mythe, et plus particulièrement aux mythèmes qui le composent, une dimension transtextuelle importante.

1. Le concept d'intertextualité

Si on s'accorde à reconnaître que le terme « intertextualité » apparaît à partir de 1966 chez Julia Kristeva, l'origine du concept date du début du XX^e siècle, avec les recherches de Mikhaïl Bakhtine. Une des thèses du théoricien russe se trouve résumée ainsi : « Le mot n'est pas une chose, mais le milieu toujours dynamique, toujours changeant dans lequel s'effectue l'échange dialogique. »¹³² Selon Bakhtine, tout texte est la répétition d'un autre et toute lecture se construit comme un discours. Bien qu'il ne fasse pas directement mention du concept d'intertextualité, mais plutôt d'*intersubjectivité*, sa théorie du dialogisme peut être considérée comme une source de Kristeva.

Tombées dans l'oubli durant la période stalinienne, les théories bakhtiniennes ne sont traduites en France que dans les années soixante-dix et quatre-vingt. Elles sont d'abord reprises et élargies par Kristeva, qui crée le néologisme « intertextualité » dans le but, tout d'abord, de définir le dialogisme bakhtinien, qui désigne l'écriture « à la fois comme

¹³¹ Fiodor Mikhaïlovitch Dostoïevski, *Nietotchka Niésvanov*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 1181.

¹³² Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevsky*, Paris, Seuil, 1970, p. 48.

subjectivité et comme communicativité ou, pour mieux dire, comme *intertextualité* »¹³³. Deux ans après avoir développé ces théories (soit en 1969), Kristeva définit l'intertextualité comme le « croisement dans un texte d'énoncés pris à d'autres textes¹³⁴ » ou la « transposition dans la parole communicative d'énoncés antérieurs ou synchroniques »¹³⁵. À la suite de Bakhtine, elle soutient que « tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte »¹³⁶. Ces idées et définitions, élaborées après de nombreux tâtonnements et précisions publiés notamment dans *Théorie d'ensemble*¹³⁷, ouvrage du groupe *Tel Quel*, signent l'explosion des recherches sur le thème de l'intertextualité. Dès lors, les chercheurs tentent de « rompre avec le concept d'une "poésie" ou d'une "fiction" qui auraient pour mission de refléter la personnalité d'un *sujet* (le créateur de l'œuvre) ou l'organisation du monde réel »¹³⁸. On retrouve la définition de Kristeva chez Philippe Sollers, qui la complète ainsi : « Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur. »¹³⁹

Michel Arrivé, en 1972 dans *Les langages de Jarry* ainsi que dans un article publié en 1973¹⁴⁰, reprend le concept à son compte. S'appuyant sur Greimas, Hjelmslev et Chomsky, il note que « l'objet donné est le texte, et l'objet construit l'intertexte »¹⁴¹. La même année,

¹³³ Julia Kristeva, « Bakhtine : le mot, le dialogue et le roman », *Critique*, n° 239, 1967, p. 444.

¹³⁴ Eadem, *Sêmêiôtikê : Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 115.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 133-137.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 145.

¹³⁷ Philippe Sollers (dir.), « Écriture et révolution », dans *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1968, p. 75.

¹³⁸ Léon Somville, « Intertextualité », dans Maurice Delcroix et Fernand Hallyn (dir.), *Méthodes du texte, introduction aux études littéraires*, Paris, Duculot, 1987, p. 111.

¹³⁹ Philippe Sollers, *op. cit.*, 1968, p. 75.

¹⁴⁰ Michel Arrivé, « Pour une théorie des textes poly-isotopiques », *Langages*, n° 31, sept. 1973, p. 53-63.

¹⁴¹ Léon Somville, *loc. cit.*, 1987, p. 115.

Barthes institutionnalise la notion d'intertexte dans un article de l'*Encyclopaedia Universalis* et propose de lire le *texte* comme un *tissu* :

tout texte est un *intertexte* ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. [...] L'intertextualité ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences ; l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets.¹⁴²

En 1973, son essai, *Le Plaisir du texte*, pose les prémisses d'une nouvelle approche en déplaçant le concept vers un mécanisme de lecture, théorie reprise par Michaël Riffaterre.

En effet, par la suite, les travaux de celui-ci s'attachent à lire la « trace intertextuelle ». Pour Riffaterre, l'intertextualité n'est plus un élément produit par l'écriture, mais doit être considérée en tant qu'*effet de lecture*, comme « la perception par le lecteur de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première. »¹⁴³ Dès lors, l'intertexte désigne « l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné, [...] un phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l'interprétation, et qui est le contraire de la lecture linéaire »¹⁴⁴. Cette vision des choses annonce déjà les conceptions restreintes de Gérard Genette, que j'évoquerai un peu plus loin.

Après Barthes, la notion d'intertextualité initiée par Kristeva s'épuise vite. Peu productif, puisque tout texte était considéré comme un intertexte, le concept est repris par Laurent Jenny, qui va le rendre plus opératif en lui donnant une autre acception, plus restreinte. En 1976, dans « L'intertextualité », numéro spécial de la revue *Poétique*, Jenny propose de restreindre la notion, revenant sur la « banalisation » dans laquelle Kristeva avait

¹⁴² Roland Barthes, « Texte (théorie du) », dans *Encyclopaedia Universalis*, 1973, vol. XV, p. 1013.

¹⁴³ Michaël Riffaterre, *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979, p. 9, et « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, octobre 1980, p. 4.

¹⁴⁴ Idem, « L'intertexte inconnu », *Littérature*, n° 41, 1981, p. 4-5.

plongé la « critique des sources »¹⁴⁵ qui consiste à « faire du neuf avec du vieux, et par exemple à appeler *analyse intertextuelle* une bien traditionnelle critique philologique des sources et des influences littéraires »¹⁴⁶. Selon Jenny, pour qu'il y ait intertextualité, il faut qu'il y ait présence « physique » d'un texte dans un autre texte :

l'intertextualité désigne non pas une addition confuse et mystérieuse d'influences, mais le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le *leadership* du sens [...] nous proposons de parler d'intertextualité seulement lorsqu'on est en mesure de repérer dans un texte des éléments structurés antérieurement à lui, au-delà du lexème, cela s'entend, mais quel que soit leur niveau de structuration. On distinguera ce phénomène de la présence dans un texte d'une simple allusion ou réminiscence.¹⁴⁷

Cette théorie est systématisée par Genette, qui marque une rupture définitive avec le principe de dialogisme bakhtinien. Dans *Palimpsestes*, publié en 1982, le chercheur détermine cinq types de relations transtextuelles, parmi lesquelles l'intertextualité et l'hypertextualité, qui retiendront mon attention. Genette définit l'intertextualité

d'une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire [...] par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la *citation* (avec guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du *plagiat* (chez Lautréamont, par exemple), qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral ; sous une forme moins explicite et moins littérale, celle de l'*allusion*, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable.¹⁴⁸

À ces trois formes, étudiées par Antoine Compagnon¹⁴⁹, Julia Kristeva¹⁵⁰ et Michaël Riffaterre, Annick Bouillaguet, héritière de Genette, ajoutera la référence, emprunt non littéral explicite¹⁵¹.

¹⁴⁵ Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974, p. 60.

¹⁴⁶ Marc Angenot, « L'intertextualité : enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel », *Revue des sciences humaines*, n° 189, janvier-mars 1983, p. 121-135.

¹⁴⁷ Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, 1976, p. 262.

¹⁴⁸ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, p. 8.

¹⁴⁹ Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1979.

¹⁵⁰ Julia Kristeva, *loc. cit.*, p. 438-465.

¹⁵¹ Annick Bouillaguet, « Une typologie de l'emprunt », *Poétique*, n° 80, novembre 1989, p. 496.

Genette choisit de distinguer l'intertextualité (relations de coprésence) de l'hypertextualité, dans laquelle il voit une relation de transformation. Selon lui, l'hypertextualité est

toute relation unissant un texte B [*hypertexte*] à un texte antérieur A [*hypotexte*] sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. [...]. Elle peut être d'un autre ordre, tel que B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A, dont il résulte au terme d'une opération que je qualifierai, provisoirement encore, de *transformation*, et qu'en conséquence il évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui et le citer. [...] tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais *transformation* tout court) ou par transformation indirecte : nous dirons *imitation*.¹⁵²

Le pastiche et la parodie seront classés par Gérard Genette dans le domaine de l'hypertextualité, le premier désignant l'imitation d'un style ou d'un genre, la seconde une transposition d'un texte qui est reconnu. L'hypertextualité relève donc d'un jeu, du « bricolage », pour reprendre le terme avancé par Lévi-Strauss¹⁵³, ou encore, de la dissonance existant entre les deux textes présents et lisibles presque par « transparence », ce qui donne forme à un jeu de duplicité, proche du *palimpseste* :

Aucune forme d'hypertextualité ne va sans une part de jeu, consubstantielle à la pratique du remploi de structures existantes : au fond, le bricolage, quelle qu'en soit l'urgence, est toujours un jeu, en ce sens au moins qu'il traite et utilise un objet d'une manière imprévue, non programmée, et donc « induite ».¹⁵⁴

2. Réécriture du mythe

Comme le souligne Jacqueline Thibault Schaefer, « [o]n ne saurait douter que la transtextualité du récit mythique contribue à la réécriture du mythe¹⁵⁵ », réflexion complétée ainsi par Danièle Chauvin : « L'intertextualité est même en bien des cas l'un des processus fondamentaux de l'édification, voire de la pérennité du mythe. »¹⁵⁶ Toutefois, comment considérer cette réécriture dans le cadre de la littérature ? Doit-on la penser comme une

¹⁵² Gérard Genette, *op. cit.*, 1982, p. 12-14.

¹⁵³ Voir Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

¹⁵⁴ Gérard Genette, *op. cit.*, 1982, p. 452.

¹⁵⁵ Jacqueline Thibault Schaefer, « Récit mythique et transtextualité », dans Pierre Cazier (dir.), *Mythe et création*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires de Lille, 1994, p. 66.

¹⁵⁶ Danièle Chauvin, « Hypertextualité et mythocritique », dans Danièle Chauvin, et al. (dir.), *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Paris, Imago, 2005, p. 175.

intertextualité ou comme une hypertextualité ? Selon Eigeldinger, on parle surtout d'intertextualité mythique :

L'intertextualité mythique, en tant que phénomène de l'écriture poétique, ne s'énonce pas sous la forme d'une citation, mais d'une *allusion* à un référent religieux et culturel qui fait autorité en renvoyant à un savoir établi. Elle revêt la valeur d'un signe par son insertion dans le texte où elle inscrit un sens traditionnel ou plus souvent nouveau qui se greffe sur l'ancien par une opération de métamorphose. L'*allusion* peut être explicite ou parfois implicite en marquant sa nature hiéroglyphique sous l'espèce de l'énigme, dont le déchiffrement est confié au lecteur.¹⁵⁷ [Je souligne]

Pour Thibault Schaefer également, « l'allusion est, des pratiques intertextuelles, celle qui convient le mieux à la nature du récit mythique »¹⁵⁸. Elle ajoute :

Une fois l'allusion saisie, le non-dit paraît en filigrane. Ce dernier agit alors de l'intérieur, comme ce que l'on pourrait appeler un infratexte lisible seulement pour les yeux exercés. Les correspondances se mettent en place. Et, si ce phénomène d'infratextualité se répète, les allusions passant au statut d'indice mythique peuvent suffire à faire entrer le nouveau texte dans le corpus du mythe.¹⁵⁹

Elle montre par ailleurs que le mythe possède une « aptitude particulière à se constituer en intertexte »¹⁶⁰, se transformant à volonté en un référent culturel capable, par son influence, de créer un mythe littéraire. Étudier l'intertextualité mythique revient donc à étudier « l'irradiation » d'un mythe « émergeant » dans un texte en prenant garde à sa « flexibilité », pour reprendre les trois principes célèbres définis par Brunel¹⁶¹. En effet, le mythe, pouvant renaître « même de ses cendres »¹⁶², est capable de s'intégrer à tous les récits littéraires, agissant à l'intérieur de ceux-ci comme une image dépositaire de l'imaginaire collectif. Selon Brunel, la *flexibilité* du mythe lui permet de s'approprier de nouveaux mythèmes, que ceux-ci soient issus d'autres mythes ou de simples textes littéraires. S'il y a allusion à un mythe par évocation de certains éléments caractéristiques, on parlera alors d'*émergence* du mythe.

¹⁵⁷ Marc Eigeldinger, *op. cit.*, 1983.

¹⁵⁸ Jacqueline Thibault Schaefer, *loc. cit.*, p. 65.

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ Ivanne Rialland, « Mythe et hypertextualité », *Atelier de littérature*, <http://www.fabula.org/> [consulté en décembre 2008].

¹⁶¹ Pierre Brunel, *Mythocritique, Théorie et parcours*, 1992, p. 72. Ces critères ont été élargis par Pierre Brunel, *Apollinaire entre deux mondes. Le contrepoint mythique dans Alcools. Mythocritique II*, Paris, P.U.F., coll. « Écriture », 1997.

¹⁶² Jacqueline Thibault Schaefer, *loc. cit.*, p. 66.

Enfin, l'*irradiation* est cette force élémentaire du mythe qui lui permet de modeler le texte sous sa portée et sa structure.

De facto, loin d'avoir une influence bénigne sur le texte, l'allusion mythique commande la forme et le contenu du texte qui la reçoit. Elle permet notamment de « toucher au sens »¹⁶³ et, donc, bouleverse la sémantique du texte. Comme le souligne Eigeldinger,

l'intertextualité mythique assume une fonction allégorique ou métaphorique par la transposition du sens originel au sens figuré, par le travail de substitution qu'opère l'imagination du poète, en respectant le principe de la similarité. [...] La fonction sémantique du mythe est alors structurante, elle sous-tend l'architecture interne du texte et constitue un centre ou un foyer à partir duquel s'articule la lecture. Elle s'exerce d'autant mieux lorsque le mythe n'est pas figé dans son sens traditionnel ou sous la forme de l'allégorie, mais renouvelé par la puissance créatrice et dynamique de l'imagination.¹⁶⁴

Le texte s'enrichit d'un sens analogique qui lui offre structure et symbolique. Brunel souligne d'ailleurs :

On considère souvent avec une certaine condescendance la présence d'éléments mythiques dans le texte : on les réduit volontiers à des traces mythologiques (la mythologie étant elle-même considérée comme une forme dégradée, parce que figée, de mythes qui furent peut-être autrefois vivants), on les admet, mais comme fioritures, comme objets de dérision. [...] L'hypothèse fondamentale de la mythocritique, son principe même, s'oppose radicalement à ce scepticisme dédaigneux. La présence d'un élément mythique dans un texte sera considéré [*sic*] comme essentiellement signifiant [*sic*]. Bien plus, c'est à partir de lui que s'organisera l'analyse du texte.¹⁶⁵

Se pose alors la question du contenu. Comment faire allusion à un mythe ? Quels éléments mythiques sont assez puissants et assez parlants pour permettre de renvoyer à ce « fonds commun de l'humanité » ?

2.1. La structure du mythe comme architecture textuelle

Pour Northrop Frye, la création poétique permet de retrouver la « structure archétypale »¹⁶⁶ du mythe. Je dois donc établir la différence entre l'analyse de la forme du récit – ce « qu'analyseront stylistique, syntaxe rhétorique, lexicologie » – et celle du fond – « ce qui,

¹⁶³ Danièle Chauvin, *loc. cit.*, 2005, p. 177.

¹⁶⁴ Marc Eigeldinger, *op. cit.*, 1987, p. 68-70.

¹⁶⁵ Pierre Brunel, *Mythocritique, Théorie et parcours*, p. 82.

¹⁶⁶ Northrop Frye, *loc. cit.*, 1969, p. 489-503.

par-delà les spécifications linguistiques, demeure traduisible et permanent »¹⁶⁷, à la façon de Durand. Cela implique de dépasser les traces de la rhétorique classique, qui voit le mythe comme un récit dont il faut étudier la forme plutôt que le contenu mensonger. En effet, Albouy admet : « La rhétorique classique traite de l'allégorie et du merveilleux, elle ignore la notion de mythe. Chez les Grecs, le mot *mythos* désignait tout récit. »¹⁶⁸ Depuis Platon, le mythe tend en effet à se définir uniquement par sa forme narrative – plus agréable que la forme argumentative – et son contenu à la « signification sublime », pour reprendre ici l'expression chère à Harald Weinrich¹⁶⁹.

Déjà, en 1971, René Wellek et Austin Warren s'efforcent d'étudier le mythe sous un regard strictement aristotélicien¹⁷⁰ et le voient uniquement comme un récit sans tenir compte de l'essence religieuse qu'Eliade considère comme indispensable à toute étude mythocritique quinze ans auparavant. Greimas, dans son article « Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique »¹⁷¹, s'attache, lui, à attribuer à ce récit certaines formules sémantiques récurrentes ainsi que certaines séquences qu'il puise chez Lévi-Strauss¹⁷². Selon lui, la redondance propre au récit mythique, qui n'est pas étrangère à d'autres récits comme le conte ou l'épopée, qu'il qualifie de récits « purs », devient significative lorsqu'il y a reprise de certains éléments mythiques dans d'autres récits¹⁷³, que ceux-ci soient théâtraux, romanesques, poétiques, etc. Albouy, qui étudie l'analyse de Weinrich, parle de « traduction » du mythe vers la littérature, puisque celui-ci doit se conformer à « d'autres

¹⁶⁷ Gilbert Durand, *op. cit.*, 1961, p. 11.

¹⁶⁸ Pierre Albouy, *loc. cit.*, 1976, p. 268.

¹⁶⁹ Harald Weinrich, « Structures narratives du mythe », *Poétique*, n° 1, 1970, p. 25-34.

¹⁷⁰ René Wellek et Austin Warren, *La théorie littéraire*, Paris, Seuil, 1971, p. 266.

¹⁷¹ Algirdas Julien Greimas, « Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique », *Communications*, n° VIII, 1966, p. 28-59.

¹⁷² Claude Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964.

¹⁷³ Algirdas Julien Greimas, *loc. cit.*, p. 31.

codes ». Par ailleurs, Albouy indique que l'analyse du récit « laissera souvent échapper l'essentiel »¹⁷⁴ du récit mythique.

Outre cette redondance significative, le mythe possède également une structure que Durand¹⁷⁵ et Lévi-Strauss disent antagoniste. Pour l'auteur de l'*Anthropologie structurale*, « le mythe se définit aussi par un système temporel », se référant à une « double structure, à la fois *historique* et *anhistorique* »¹⁷⁶, ce qui lui permet une « efficacité permanente ». Brunel va plus loin et montre le caractère bipolaire de schèmes contraires : « chute et ascension, aller et retour, passion et action »¹⁷⁷. Pour Jolles, la structure mythique repose sur le jeu de la question et de la réponse. Comme nous l'avons déjà vu lorsque j'ai proposé quelques définitions du mythe, le récit mythique est une histoire permettant de répondre aux questions insolubles :

Que veulent dire ces luminaires du jour et de la nuit ? Quel est leur sens pour nous dans le temps et dans les espaces du temps ? Qui les a placés là ? Comment était-ce avant qu'ils fussent venus éclairer l'univers, avant la séparation du jour et de la nuit, avant la division du temps ? [...] Quand l'univers se crée ainsi à l'homme par *question* et par *réponse*, une *forme* prend place, que nous appellerons *mythe*.¹⁷⁸

Cherchant les éléments susceptibles d'être repris dans le récit littéraire, Lévi-Strauss considère que le motif peut être vu comme l'élément variable ou itératif¹⁷⁹ susceptible d'être repris dans le récit littéraire. Comme le souligne Brunel, considérer le mythe comme un « système de motifs » que l'on peut reproduire à l'infini – c'est-à-dire à travers autant de récits littéraires que l'on veut –, ainsi que le fait Tomachevski¹⁸⁰, revient déjà à voir le mythe comme un récit. Durand confirme l'hypothèse de Lévi-Strauss :

¹⁷⁴ Pierre Albouy, « Quelques gloses sur la notion de mythe littéraire », dans *Mythographies*, 1976, p. 268.

¹⁷⁵ Gilbert Durand, *op. cit.*, 1979, p. 5.

¹⁷⁶ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, 1958, p. 231.

¹⁷⁷ Pierre Brunel, *op. cit.*, 1992, p. 65.

¹⁷⁸ André Jolles, *op. cit.*, 1972, p. 81.

¹⁷⁹ Claude Lévi-Strauss, *op. cit.*, 1958. Brunel s'appuie sur les travaux de Gérard Genot (« De la décomposition »), pour définir « itératif » : « séquence [...] susceptible de se rencontrer avec les mêmes caractéristiques dans des discours divers ».

¹⁸⁰ Boris Tomachevski, « Thématique », dans Tzvetan Todorov (dir.), *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, p. 263-307.

Nous entendons par mythe un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se constituer en récit. Le mythe est déjà une esquisse de rationalisation puisqu'il utilise le fil du discours, dans lequel les symboles se résolvent en mots et les archétypes en idées.¹⁸¹

Ainsi, le mythe, doué d'une structure infiniment flexible, tend, sous l'impulsion d'autres codes, à se diviser en symboles, archétypes ou schèmes, afin de former une seconde structure, antagoniste et universelle. Ainsi se construisent le mythe littéraire et le mythe littérisé.

2.2. Mythe et symbole

Quels rapports existent entre le mythe et le symbole, et le symbole est-il réellement un composant du mythe ? Avant de répondre à cette question, il est nécessaire de définir le terme. Issu du grec *symbolon*, le symbole désigne, selon Jean Lassègue,

un morceau de terre cuite qui était partagé en deux et dont chaque morceau était conservé par deux familles vivant dans des lieux séparés : quand un membre d'une famille devait être reçu chez l'autre, il lui était possible d'exhiber le morceau manquant du "symbolon" et de le recoller à l'autre, en montrant par là qu'il s'agissait bien d'un membre de la famille alliée. On héritait du "symbolon" que l'on se transmettait à travers les générations.¹⁸²

L'un sans l'autre, les deux morceaux de terre cuite sont donc inutiles et dépourvus de tout sens. Ce n'est qu'une fois réunis qu'ils trouvent leur connotation. Le symbole évoque donc à la fois la séparation et la réunion. Il comporte ce que Jean Chevalier appelle « une part de *signe brisé* »¹⁸³. Aujourd'hui, le symbole trouve également un approfondissement de sa signification grâce notamment à la psychanalyse. Les travaux de Jung, de Lacan et de Bachelard tendent à le rapprocher de l'archétype appartenant à l'imaginaire collectif. Il forme alors ce que Chevalier appelle un « schème eidolo-moteur », ce qui implique qu'il appelle une double signification. C'est ce que mentionne Jung :

Ce que nous appelons symbole est un terme, un nom ou une image qui, même lorsqu'ils nous sont familiers dans la vie quotidienne, possèdent néanmoins des implications, qui s'ajoutent à leur

¹⁸¹ Gilbert Durand, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p. 64.

¹⁸² Jean Lassègue, « Qu'est-ce que le symbole ? », sur le site de l'Association pour la Recherche Cognitive : <http://www.arco.asso.fr/> [consulté en décembre 2008], p. 1.

¹⁸³ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, coll. « Bouquins », 1982, p. XIII.

signification conventionnelle et évidente. Le symbole implique quelque chose de vague, d'inconnu, ou de caché pour nous.¹⁸⁴

En dehors de la psychanalyse, les structures symboliques revêtent un grand nombre de formes liées à l'imaginaire collectif et qui sont autant abstraites (animaux imaginaires, cités irréelles, nombres, rêves, etc.) que concrètes (éléments naturels, animaux, anatomie, objets du quotidien, etc.). Dans le cadre des études littéraires, une phrase, voire un simple mot, peut devenir un symbole. Northrop Frye prétend en effet qu'un « mot, une phrase ou une image, qui renvoie à une autre structure signifiante (au sens habituel du terme "symbole") sont des unités symboliques pour autant qu'ils apparaissent comme distincts dans une analyse critique. »¹⁸⁵ En guise d'unités symboliques, on pensera à l'intertextualité qui n'est pas étrangère aux symboles, puisque, comme le mentionne Riffaterre, « l'interprétation du lecteur consiste à passer en revue les lieux communs du sociolecte, à mettre en pratique sa connaissance d'*exempla* éprouvés, bref, à retrouver des formes et des symboles consacrés, et tout cela à travers le brouillage de l'intertexte »¹⁸⁶. Il s'agit pour le lecteur de trouver un sens caché au texte. De plus, l'hypotexte ou l'intertexte sont identifiables uniquement par le lecteur qui connaît l'existence du texte sous-jacent. Hypotexte et intertexte sont donc la moitié d'un symbolon.

Enfin, loin de n'être qu'un élément significatif, capable de renvoyer à une seconde signification ou à une seconde structure, le mot « symbole » s'enrichit d'une autre étymologie. Comme le souligne Claude-Gilbert Dubois, il s'agit de

la traduction du latin ecclésiastique *symbolum*, qui désigne un recueil d'articles de foi, comme le « symbole des Apôtres » ou « symbole de Nicée » rassemblant tous les articles du *credo* catholique. Cette origine religieuse est à retenir pour comprendre en quoi le symbole, dans ses usages laïcs, est plus qu'un procédé de signification : il s'enracine dans le sacré et véhicule des objets de croyance qui dépassent le cadre strict de la désignation objective.¹⁸⁷

¹⁸⁴ Carl G. Jung, *L'homme et ses symboles*, Paris, Robert Laffont, 1964, p. 20.

¹⁸⁵ Northrop Frye, *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 92.

¹⁸⁶ Michaël Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983, p. 207.

¹⁸⁷ Claude-Gilbert Dubois, « Symbole et mythe », dans Danièle Chauvin et al. (dir.), *op. cit.*, 2005, p. 175.

Ainsi le symbole est-il lié au sacré et se rapproche des mythes. Peut-être est-ce là la signification universelle que les éléments mythiques apportent aux textes dans lesquels ils s'inscrivent. Durand, par la reprise du concept de *mythème* forgé par Lévi-Strauss¹⁸⁸, propose un élément de réponse. Définissant le mythème comme la plus petite unité mythiquement signifiante¹⁸⁹, il permet de voir l'intertextualité mythique comme l'apport d'unités mythiques au texte littéraire. Celles-ci renvoient alors à ce que Simone Vierendeel appelle le « fonds commun de l'humanité » :

On va superposer, en tout cas rapprocher, non pas seulement des images qui témoignent des composantes inconscientes d'une psyché particulière, comme c'est le cas pour Mauryon, mais des mythèmes qui appartiennent à la fois en propre au créateur, et en même temps à un fonds commun de l'humanité.¹⁹⁰

Le mythème, employé comme structure signifiante, permet donc au texte d'acquiescer une architecture universelle, reconnaissable entre toutes, par tous. La symbolique des éléments mythiques, porteuse de croyance, a été étudiée notamment par Paul Diel en 1952¹⁹¹. Plus récemment, Chevalier nous apprend que « [l]e héros mythique se découpe comme une projection symbolique de nous-même, partielle ou totale, tels que nous sommes à une phase de notre existence »¹⁹². Il s'agit donc d'une projection figée mais représentative et significative, à la fois historique et anhistorique. On peut penser que tout mythème fonctionne de la même façon, comme une projection symbolique enracinée dans le sacré qui véhicule le mythe et sa signification. Les mythèmes renvoient à une seconde structure et, lorsqu'ils sont pris au jeu de l'intertextualité, ils offrent au texte mythique une signification cachée, repérable uniquement pour ceux qui connaissent le mythe d'origine.

¹⁸⁸ Gilbert Durand, *Introduction à la mythologie*, Paris, Albin Michel, 1992.

¹⁸⁹ Idem, *Figures mythiques et visage de l'œuvre*, Paris, Berg international, 1979, p. 310.

¹⁹⁰ Simone Vierendeel, « Mythocritique et mythanalyse », *IRIS*, n° 13, 1993, p. 49.

¹⁹¹ Paul Diel, *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, Paris, Payot, 1952.

¹⁹² Jean Chevalier, *op. cit.*, 1982, p. XXVI.

Chapitre IV

Entre traditions et interculturalisme : critique du conte

Pour comprendre le processus d'écriture qui entoure *La Prophétie des Ombres*, il faut réfléchir à la fois sur la structure du conte et sur celle du mythe, mais également saisir la portée des mythèmes qui y sont inclus et la manière dont ils le sont. La critique du conte appelle donc une analyse attentive des folklores sur lesquels il se base afin de dégager la symbolique inhérente aux mythèmes qui y sont intégrés.

Le choix des éléments mythiques incorporés à mon conte s'est fixé dès le départ sur les mythes et légendes celtes et amérindiens qui s'imposaient naturellement, d'abord, en raison de mes racines bretonnes agissant à titre d'imaginaire traditionnel, ensuite, par le biais des cycles algonquiens influant sur ma création à titre d'interculturalisme. De plus, il semble que le folklore amérindien, séparé dans le temps et dans l'espace des traditions culturelles celtes, possède d'étranges similitudes avec son homologue européen, ce qui ne manque pas d'apporter une dimension toute symbolique au conte merveilleux *La Prophétie des Ombres*.

1. Les constantes du conte

Comme nous l'avons vu plus haut, le conte répond à de nombreuses règles. Sa construction en étapes, son intemporalité, le caractère merveilleux de certains personnages ainsi qu'une symbolique permanente, en rupture avec le réel, sont des constantes essentielles que l'on peut retrouver dans tout conte merveilleux. J'ai donc rédigé *La Prophétie des Ombres* en m'appuyant sur les règles de Propp, les théories de Bettelheim, celles de Pierre Péju ou encore les études d'Otto Rank, ce qui permet de qualifier mon récit de conte merveilleux et lui offre une structure universelle.

1.1. Les étapes narratives

Le schéma canonique proposé par Propp et résumé par Larivaille constitue la structure la plus répandue parmi les contes merveilleux. *La Prophétie des Ombres* a donc été construit selon celle-ci. Chaque étape du récit répond à l'une des fonctions de Propp. J'en ai retenu vingt-deux sur les trente et une originales. Elles se divisent en cinq tableaux permettant de suivre les cinq étapes de Larivaille :

Fonctions du conte (*situation initiale*)

Règles de Vladimir Propp	Étapes du récit correspondantes
• <i>Prologue</i> • <i>Absence</i> • <i>Interdiction</i>	• Le prologue définit la situation initiale. • Morgane doit quitter le village et meurt. • L'interdiction de quitter le jardin d'aubépines et d'ajoncs est adressée à Gwen'Tan.

Dans cette première partie du récit sont mis en place tous ses éléments majeurs, notamment le cadre spatio-temporel. Pour que les règles du conte soient respectées, le village n'est pas exactement situé, bien que le lecteur sache que celui-ci se situe entre mer et forêt. Le récit se déroule également dans un temps indéfini : « En ce temps jadis où les fées étaient encore les amies des hommes et vivaient au creux des arbres ou au fond des fontaines ». En outre, les personnages ainsi que les différents liens qui les unissent ou les divisent sont tracés. À l'aide d'allusions sur la sorcière, les loups et le *Diaoul*, le conte mène grand bruit autour d'une menace diffuse qui se veut incontournable, bien que ces personnages n'aient pas encore une place concrète dans le récit. La mort de la mère permet à l'héroïne d'obtenir une place caractéristique des contes : orpheline, presque sans ressources en raison de son jeune âge, elle prend tout de même une revanche éclatante sur la vie et sur ceux qui l'ont bannie dès sa naissance.

Fonctions du conte (*perturbation*)

Règles de Vladimir Propp	Étapes du récit correspondantes
• <i>Transgression</i> • <i>Demande de renseignement</i> • <i>Renseignement obtenu</i> • <i>Duperie</i> • <i>Complicité involontaire</i> • <i>Méfait</i> • <i>Appel ou envoi au secours</i> • <i>Entreprise réparatrice</i> • <i>Départ</i> • <i>Première fonction du donateur</i> • <i>Réaction du héros</i> • <i>Transmission</i> • <i>Deuxième méfait</i> • <i>Deuxième appel ou envoi au secours</i> • <i>Deuxième entreprise réparatrice</i> • <i>Deuxième départ</i>	• L'interdiction est violée. • La sorcière cherche à se renseigner. • La sorcière reçoit l'information relative à sa future victime. • La sorcière tente de tromper sa victime grâce à la plume ensorcelée. • Gwen'Tan se laisse tromper et aide ainsi son ennemie malgré elle. • La sorcière empoisonne Agrippa grâce à la plume. • Henwen demande à l'héroïne d'y remédier en allant au village. • Gwen'Tan accepte. • Elle quitte la maison. • Elle subit la méfiance de la nouvelle prêtresse qui la prépare à la réception de la potion magique. • Gwen'Tan réagit par son honnêteté. • La potion magique est mise à la disposition de l'héroïne. • La sorcière enlève Agrippa pendant l'absence de Gwen'Tan. • La louve demande à Gwen'Tan de partir. • Celle-ci accepte. • Elle quitte la maison.

Dans la *Prophétie des Ombres*, la mise en place de l'élément déclencheur se situe lors de la fonction « Transgression ». L'équilibre initial, illustré par l'obéissance de l'enfant et son maintien dans l'espace clos du jardin et de la cabane de branchages, est rompu en raison d'un événement inopiné : le vol d'une corneille qui passe à proximité et permet la fuite de l'enfant. De plus, la première fonction du donateur, qui débouche sur la transmission de la potion magique, est volontairement placée parmi les « perturbations ». En effet, elle ne compte pas encore comme une « action », puisqu'il s'agit, pour l'héroïne, d'obtenir tous les éléments qui lui permettront de rétablir l'équilibre initial.

Fonctions du conte (*actions*)

Règles de Vladimir Propp	Étapes du récit correspondantes
• <i>Deuxième fonction du donateur</i> • <i>Réaction du héros</i> • <i>Transmission</i>	• Gwen'Tan et Henwen doivent aider Cingösi. • Gwen'Tan réagit par sa bonté. • La pierre magique est mise à la disposition de l'héroïne.
• <i>Troisième fonction du donateur</i> • <i>Réaction du héros</i> • <i>Transmission</i>	• Gwen'Tan et Henwen doivent aider Nâbek. • Gwen'Tan réagit par son courage. • L'os magique est mis à la disposition de l'héroïne.
• <i>Quatrième fonction du donateur</i> • <i>Réaction du héros</i> • <i>Transmission</i>	• Gwen'Tan et Henwen doivent aider Kiniv. • Gwen'Tan réagit par sa générosité. • L'arc magique est mis à la disposition de l'héroïne.
• <i>Transfert d'un royaume dans un autre</i> • <i>Lutte</i>	• L'héroïne entre dans le royaume de la sorcière. • Elle est soumise aux épreuves des <i>korrigans</i>, du <i>windigo</i> et des <i>bouhines</i>, puis lutte contre la sorcière.
• <i>Victoire</i>	• La sorcière est mise en échec par la magie de Gwen'Tan.

Les péripéties par lesquelles passe l'héroïne achèvent de dresser le modèle actanciel tel qu'il a été élaboré par Greimas. Les adjuvants et les opposants sont clairement définis, alors qu'ils ne l'étaient pas encore dans la situation initiale. La fonction du donateur est reprise comme une action et répétée trois fois. Chacune des trois fonctions entraîne le don d'un objet magique qui permet de franchir un autre obstacle, avant l'épreuve finale, la lutte contre la sorcière. De plus, ces trois transmissions et les trois obstacles qui leur répondent révèlent une à une les qualités de l'héroïne, dressant ainsi le portrait de celle-ci.

Fonctions du conte (*résultat*)

Règles de Vladimir Propp	Étapes du récit correspondantes
• <i>Transfiguration</i>	• Un halo blanc naît autour de Gwen'Tan le jour de ses seize ans.
• <i>Retour</i>	• Gwen'Tan retourne sur la terre qui l'a vue naître.

• <i>Poursuite</i> • <i>Secours</i>	• Elle est poursuivie par la sorcière. • Elle est secourue par les loups et la fée de la fontaine.
--	---

Ici, on peut observer que la fonction de Propp intitulée « Marque » n'apparaît pas. Elle est remplacée par « Transfiguration ». Les différents objets magiques obtenus par « Transmission » ayant été épuisés, l'héroïne ne doit qu'à elle-même de pouvoir s'enfuir avec les siens. La décision d'effectuer ce changement s'explique aisément lorsqu'on analyse les fonctions employées dans la situation finale.

Fonctions du conte (*situation finale*)

Règles de Vladimir Propp	Étapes du récit correspondantes
• <i>Arrivée</i> • <i>Reconnaissance</i> • <i>Réparation</i> • <i>Mariage</i>	• Elle arrive au village. • Elle est reconnue par les villageois. • Agrippa est délivrée du sort de la sorcière. • Gwen'Tan se marie et monte au firmament.

L'« Imposture », fonction qui amène la présence d'un « faux héros » prétendant être l'auteur de l'exploit, n'a pas lieu d'être ici et, par conséquent, la marque permettant à l'héroïne de se distinguer est inutile. Ces deux fonctions, ainsi que celles qui leur sont affiliées, si elles sont courantes dans le conte merveilleux russe, le sont moins dans le folklore breton ou algonquien, d'où la décision de les exclure. De plus, j'ai conservé la fonction de « Reconnaissance », nécessaire puisque le conte met en scène une héroïne dont la naissance mystérieuse entache la grandeur. Sans cette reconnaissance, point de haut rang ni de gloire finale. La fonction « Réparation » a également été décalée pour se placer *après* l'Arrivée et la Reconnaissance, afin de finir par un *happy-end* total lors duquel l'équilibre initial est définitivement rétabli pour tous les personnages.

1.2. Le destin d'une héroïne

Le destin de Gwen'Tan est fondé en premier lieu sur les théories qu'Otto Rank développe dans son ouvrage *Le mythe de la naissance du héros*. Comme il le souligne, la naissance du héros est toujours chargée de nombreuses symboliques, notamment à travers le vœu d'une jeune femme qui souhaite avoir un enfant, mais qui, pour des raisons diverses, ne peut en avoir. L'intervention du merveilleux, souvent reliée au nombre trois, permet à l'enfant de naître, mais voit souvent la mère mourir peu après la naissance tant attendue. Pour Rank¹⁹³, les motifs essentiels à la naissance du héros sont les suivants :

- le héros est l'enfant de « parents des plus éminents » ;
- sa naissance est précédée de « difficultés » ;
- « en conséquence », le nouveau-né est destiné à la mort ou à « l'exposition » ;
- il est ensuite « sauvé par des animaux ou des gens de basse condition (des bergers) » et « allaité par un animal ou par une humble femme » ;
- devenu grand [...], « il est reconnu » et parvient à la gloire et la renommée.

De fait, Gwen'Tan naît d'une mère qui, quoiqu'humble, possède une certaine place dans la hiérarchie du village, puisque des vies dépendent d'elle. La difficulté est liée au fait qu'elle est seule et ne peut donc concevoir d'enfant. Le mystère de la naissance destine dès lors l'enfant au rejet des villageois, ce qui pousse Morgane à s'enfoncer dans la forêt maudite et, donc, à mourir. Gwen'Tan est ensuite sauvée par Agrippa, femme de basse condition vivant dans une cabane des plus modestes. Une fois adulte – ou du moins en voie de le devenir –, la jeune fille peut être reconnue comme la Roazhan Tan par les villageois qui l'ont exclue : elle parvient, auprès de son époux, à la gloire et à la renommée. Northorp Frye, qui résume la théorie d'Otto Rank, ajoute :

Sur la terre ferme, l'enfant sera parfois arraché aux griffes d'un animal et sauvé parfois par une bête bienfaisante, et de nombreux héros, pendant leur jeune âge, sont nourris par des animaux de la forêt. [...] Les mères sont souvent ainsi victimes de la jalousie, persécutées ou calomniées [...]. Le thème de la

¹⁹³ Voir Otto Rank, *Le mythe de la naissance du héros*, Paris, Payot, 1983, p. 90.

filles, répudiées par le père et expulsées de la maison familiale avec son enfant, généralement dans un paysage d'hiver, peut encore faire couler les larmes des spectateurs.¹⁹⁴

C'est effectivement aux griffes de Henwen que l'enfant sera arrachée tandis que Morgane est expulsée du village en plein hiver, victime de la persécution des villageois.

La fin du conte a posé plus de problèmes que le reste du récit. Même après l'avoir plusieurs fois remaniée, j'ai eu des difficultés à trouver une solution convenable pour conclure les péripéties de l'héroïne. De quelle façon le conte devait-il se finir ? Devait-il se solder par la mort de la reine des *bouhines* ? La plupart des contes et des légendes bretons ne possèdent pas à proprement parler de morale, ni de fin. L'incarnation du mal, qu'elle apparaisse sous la forme d'un lièvre incarnant le Diable ou d'une vieille sorcière, s'enfuit devant la supériorité du héros. Cette supériorité se manifeste en général par une vive intelligence ou une grande débrouillardise. Lorsque le héros est confronté à un problème, qu'il s'agisse d'un trésor à piller ou d'un animal malin que l'on voudrait voir disparaître, le conte ne possède pas de solution. Si solution il y a, elle relève du domaine de l'extraordinaire et, plus précisément, du merveilleux (apparition d'une fée ou métamorphose de l'animal). Si la sorcière de *La Prophétie des Ombres* est l'élément maléfique contre lequel lutte Gwen'Tan, elle n'est pas le problème majeur du conte, puisqu'il y a le *Diaoul*. C'est sa position, en tant que reine, qui nuit (directement ou indirectement) à l'héroïne et à la fonction absolue du bien dont elle est la digne représentante. Par conséquent, j'ai préféré une destitution de la sorcière à une mort pure et simple. De plus, le conte s'achève sur une fin qui n'en est pas une. L'incarnation du mal est réduite à l'incapacité de nuire, mais non tuée, renvoyée à l'Enfer dont elle est sortie afin de retrouver l'équilibre salutaire qui permet la gloire du bien et de ses représentants. Comme le souligne Pierre Péju, « la plupart des contes

¹⁹⁴ Northrop Frye, *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 241-243.

traditionnels ferment en s'achevant [*sic*] tout ce qu'ils ont ouvert (ou laissé entendre) afin que tout rentre dans l'ordre. Ils montrent l'échappée de la petite fille et ils décrivent aussi comment elle est piégée, reprise, réinstallée, en un mot faite reine ! »¹⁹⁵

Une fois réglé le problème du devenir de la sorcière, il restait à décider celui de Gwen'Tan. Selon Péju, il existe « deux principaux types de récits concernant les petites filles »¹⁹⁶ :

1. *Les récits "fermés"* :

- Ceux où la petite fille fait d'abord preuve d'autonomie, de courage et prend des initiatives, [...] mais où elle devient ensuite passive et se voit prendre pour épouse par un prince ou un roi.
- Ceux où chassée, exclue malgré elle, elle trouve refuge dans une existence en rupture avec la société et ses normes [...] mais où elle est quand même retrouvée par un père, une marâtre ou un futur époux, et ainsi remise sur les rails du seul destin prévu pour elle.

2. *Les récits "ouverts"* :

- Récits où la petite fille est seulement présentée comme habile et dégourdie, sauvant un frère, triomphant d'une sorcière [...] mais dans lesquels on ne parle ni de léthargie ni de mariage à la fin de l'histoire.
- Récits dans lesquels la fille demeure d'un bout à l'autre une passante en dehors des codes, liée aux espaces sauvages, aux êtres mystérieux, ouverte, à l'autre côté sans être réinstallée dans un rôle.¹⁹⁷

Gwen'Tan allie l'habileté et l'autonomie nécessaires pour triompher de la sorcière et de ses adjuvants, tout en étant cette petite fille exclue, qui trouve refuge dans une existence en rupture, désapprouvée par les villageois. Elle est remise sur les rails de son destin par la reconnaissance du Dieu-Soleil, qui voit en elle sa seule épouse possible. Si le récit reste ouvert, c'est parce que l'action finale, qui normalement s'achève par une marque temporelle caractéristique mais finie (*ils se marièrent, vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants*), se termine ici sur une situation temporellement indéfinie et infinie : soleil et lune brillent encore depuis lors. Cela donne au conte des dimensions cosmogonique, étiologique et anhistorique, ce qui lui permet une certaine universalité.

¹⁹⁵ Pierre Péju, *La petite fille dans la forêt des contes*, Paris, Robert Laffont, 1981, p. 133.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 126.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 127.

1.3. Le caractère merveilleux du conte

Outre l'intemporalité du récit, le cadre géographique imprécis et une structure rigoureusement établie, le conte merveilleux répond à certaines règles que j'ai déjà étudiées. Il est temps d'en rappeler quelques-unes. J'ai pu observer que les légendes bretonnes sont essentiellement des légendes fantastiques : les êtres surnaturels, tels l'*Ankou*, les *korrigans* ou les *Marie-Morganes*, sont des êtres intouchables qui appellent le respect et la crainte. Ils ne peuvent être vaincus définitivement par des héros qui ne sont pour la plupart que de simples mortels, dépourvus de pouvoirs magiques. Comme je l'ai souligné un peu plus haut, le récit reste ouvert sur une fin problématique. C'est à peine si l'on parvient à une fin heureuse, dans laquelle les mortels parviennent tant bien que mal à se prémunir contre le mauvais œil et empêchent les êtres surnaturels de leur nuire. Pour que le conte soit un conte merveilleux, je devais offrir à l'héroïne la possibilité de se mesurer aux forces adverses. L'impasse qui se crée dès la perturbation appelle l'intervention du merveilleux qui doit venir en aide à la jeune fille et lui permettre de redresser la situation.

Le départ de la mère, chassée du village, permet d'arracher Gwen'Tan à un monde réel pour la plonger dans l'irréel, dans le merveilleux, ce qui lui donne la possibilité d'accéder à des pouvoirs magiques qu'elle n'aurait probablement pas obtenus autrement. Dès lors, on ne s'étonnera pas de rencontrer des loups qui obéissent à une vieille femme, un ours doux et solidaire et une bonne marraine qui se dévoue pour le bien-être d'un enfant orphelin. On s'étonnera moins encore du fait que, dans une forêt hostile, cette marraine soit capable d'assurer sa protection et celle de l'héroïne ou qu'elle soit versée dans l'art de la magie blanche au point de communiquer avec les animaux et d'être la farouche opposante d'une sorcière maléfique. Pour répondre à cette intervention du merveilleux, Gwen'Tan est donc initiée par Agrippa et non pas par sa mère, et le récit s'empresse d'oublier le *vraisemblable*

du village dès que la forêt, et tout ce qu'elle comporte de fantastique, se referme sur l'enfant qui est appelée à un aussi grand destin.

Si la marraine n'enseigne pas la magie à Gwen'Tan, elle lui offre cependant un nom qui lui sert de protection magique et la marque du tatouage des reines, tatouage qui la prédestine dès son plus jeune âge à être reconnue, replacée sur les rails de son destin. Plus tard, chaque épreuve permet de mettre en valeur les connaissances dont Gwen'Tan dispose grâce à l'enseignement de sa marraine. De plus, afin d'illustrer clairement la structure profondément manichéenne qui existe entre l'héroïne et la sorcière, j'ai voulu créer leur nom. Cela permet de personnaliser mon récit. Le nom de *Roazhan* s'est imposé pour plusieurs raisons. C'est tout d'abord l'une des graphies bretonnes¹⁹⁸ du nom de la ville de Rennes, ville qui se situe aux portes de la Bretagne et non loin de la forêt de Brocéliande, forêt mythique s'il en est. J'ai donc choisi de jouer sur l'homophonie reine/rennes. De plus, le nom « Rennes » signifie « ceux dont la course est libre », ce qui ne peut que faire écho aux mythes, ces « textes mythiques antérieurs qui étaient eux-mêmes essentiellement libres »¹⁹⁹. Le nom que l'on octroie aux personnages doit tracer, à lui seul, leur destinée ou, comme ici, leur origine culturelle.

Par ailleurs, l'opposition des noms est de la première importance. Comme l'héroïne est celle qui s'oppose à la sorcière, elle doit posséder toutes les qualités nécessaires pour la vaincre, sinon pour anéantir ses pouvoirs. Pour accentuer l'écart dichotomique, j'ai d'abord pensé au nom de Roazhan Gwen – « reine » blanche – auquel devait répondre celui de Roazhan Du – « reine » noire. Cependant, offrir un tel nom à l'héroïne laissait entendre un côté sombre que le personnage ne possédait pas. De plus, Roazhan désigne la grandeur des origines

¹⁹⁸ Une seconde graphie est *Roazhon*.

¹⁹⁹ Pierre Brunel, *op. cit.*, 1992, p. 80.

des personnages, mais non la provenance de leurs pouvoirs. Il fallait donc créer un nom composé : Roazhan *Tan* – reine du feu – ou Roazhan Gwen'Tan – reine du feu blanc. Finalement, j'ai opté pour Gwen'Tan, la Roazhan Tan, pour l'héroïne, et Rowena Fall, la Roazhan Du, pour la sorcière. Rowena est un nom de reine, signifiant « celle qui gouverne », tandis que *fall* signifie en breton « mal » ou « mauvais » et oppose clairement le feu blanc de Gwen'Tan à la mauvaise gouvernance de Rowena. Enfin, c'est dans la légende de Merlin l'enchanteur s'inspirant de la bataille de 455 entre Bretons et Saxons, que j'ai puisé le nom de Rowena. En effet, on y découvre une belle et intransigeante reine qui conduisit à la mort les Bretons au profit des Saxons. De plus, *fall* signifie « tombant » ou « chute » en anglais, ce qui laisse envisager l'issue de l'histoire.

2. Réécriture des mythes

2.1. Quel corpus mythique utiliser ?

Comme nous l'avons vu, pour qu'il y ait réécriture des mythes, il faut découper le récit mythique en myèmes qui, utilisés symboliquement, renvoient au texte d'origine. Mais quel texte d'origine ? J'avais préétabli certains critères culturels en sélectionnant les folklores bretons et algonquiens, mais il faut préciser ici ce que « breton » signifie dans le cadre de cette étude. Il s'agit davantage de frontières culturelles que de frontières géographiques. En effet, comme le souligne Yann Brekilien, la Bretagne, comme terre de folklore, se compose

de tout l'ensemble extrême-occidental peuplé de Bretons, à savoir le pays de Galles, le Cornwall, le Devon, la Bretagne armoricaine, l'Avranchin, le Choletais. Ces diverses régions, réparties de part et d'autre de la Manche, avaient les mêmes traditions, les mêmes institutions politiques, religieuses et sociales, possédaient une seule et même culture, une seule et même littérature.²⁰⁰

De la même façon, bien que la région de Maniwaki et celle de Golden Lake en Ontario soient dites « algonquines », d'un point de vue linguistique, elles se rattachent en réalité à l'ojibwa

²⁰⁰ Yann Brekilien, « Le merveilleux celtique », dans *Contes et légendes du pays breton*, Quimper, Nature et Bretagne, 1973, p. 8.

de l'Est²⁰¹. Toutefois, elles partagent les mêmes caractéristiques culturelles que la Petite ou la Grande Nation. De ce fait, le folklore est très important, d'un côté de l'Atlantique comme de l'autre. Quels mythes fallait-il utiliser ? Lesquels devais-je délaissier ? À vrai dire, la question, bien qu'elle paraisse incontournable, ne s'est pas vraiment posée en ces termes. En effet, la structure mythique s'est la plupart du temps imposée d'elle-même. J'avais déjà en tête le schéma du conte et certains personnages se sont dessinés naturellement, notamment les personnages principaux : l'héroïne, la marraine, la sorcière, la mère prêtresse, la louve blanche et le loup noir. Le Dieu-Soleil n'était encore qu'un personnage secondaire, relégué au rôle de fils de la sorcière.

Même s'il me semblait ne pas connaître l'histoire de Brigandu, enlevée par une sorcière borgne que l'on nomme Cailleach et enfermée dans une montagne de glace, *La Prophétie des Ombres* a pris dès le départ la structure de ce mythe breton. Le récit mythique veut que le propre fils de Cailleach tombe amoureux de la jeune fille prisonnière et la délivre. Cailleach est alors transformée en pierre. Avant que je connaisse cette histoire, mon conte se résumait à peu près de la même façon. La prison était de pierre et la sorcière, plutôt que d'être changée en pierre, était dévorée par le loup noir lors d'une nuit de pleine lune. Comment expliquer alors le changement dans le texte ? Comment expliquer l'interaction nouvelle entre les personnages ?

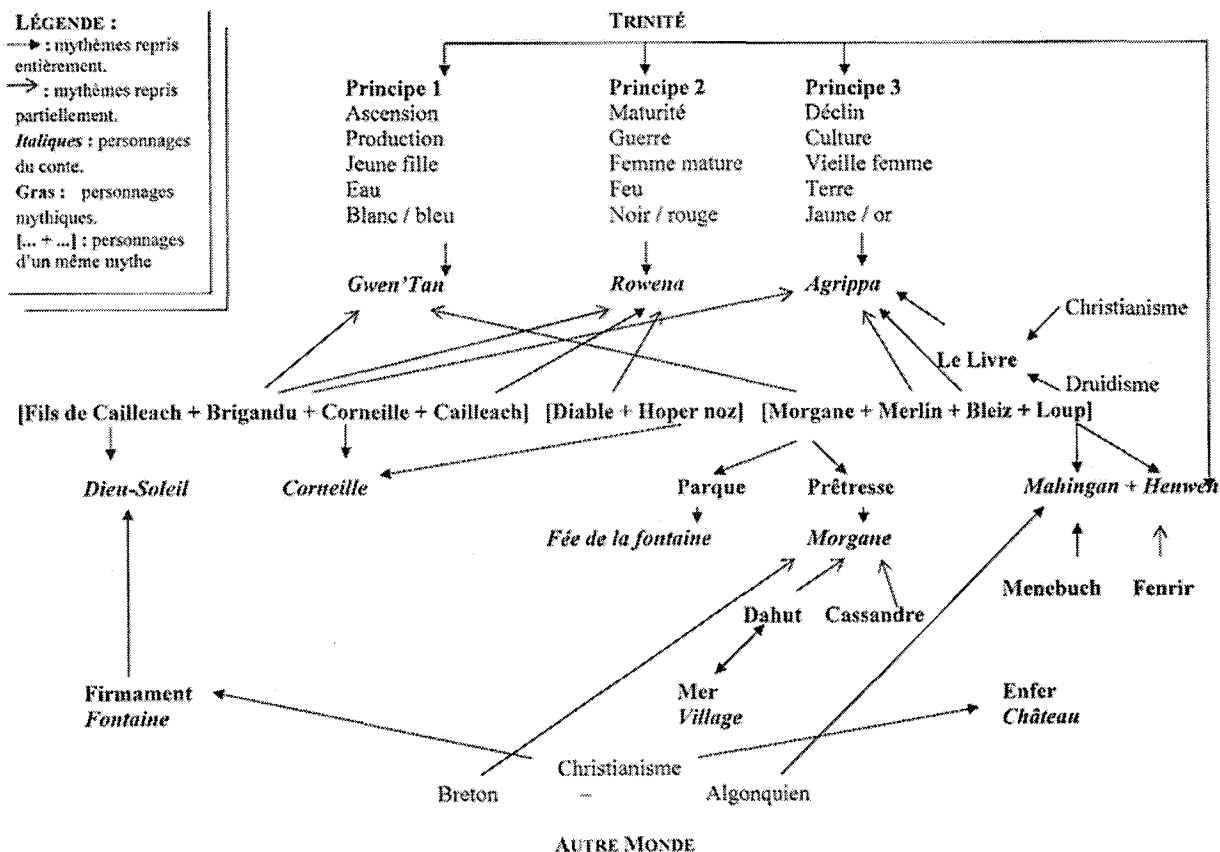
La Prophétie des Ombres devait se baser sur deux folklores : algonquien d'une part, breton de l'autre. À la structure du mythe de Brigandu et Cailleach devaient donc se greffer d'autres architectures, algonquiennes et bretonnes. À partir du mythe de la triple déesse, auquel appartiennent Brigandu et Cailleach, les personnages de *La Prophétie des Ombres* ont

²⁰¹ Richard L. Rhodes and Evelhyn M. Todd, « Subarctic Algonquian Languages », in J. Helm (ed.), *Handbook of the North American Indians*, Vol. 6, Washington, Smithsonian Institution, 1981.

trouvé dans le folklore breton la plupart de leurs caractéristiques. J'ai donc ajouté à mon conte druidesse, sorcière, fée et *korrigans*, dérivés, à plus ou moins grande échelle, du mythe précédemment cité. Certains personnages, comme les loups, possèdent une symbolique à la fois bretonne et algonquienne, non pas parce que les deux folklores se ressemblent, mais parce que, comme le souligne Brunel, sous leur propre influence, les mythes tendent à s'adapter. Cette adaptation a donné lieu dans le fil narratif à un véritable dialogue entre les deux influences culturelles, dialogue que l'on trouve autant dans la construction dichotomique entre adjuvants et opposants que dans le nom des personnages, lequel trace déjà, à lui seul, leur destinée.

J'ai choisi deux sortes de mythèmes : d'une part, ceux qui, par leur universalité, permettent aux mythes d'origine de s'accroître au-delà des frontières, d'autre part, ceux qui semblent être ce que Lévi-Strauss appelle la « structure expirante » et sont réduits à une fonction symbolisante. Les premiers, doués d'une structure bipolaire, ont déjà connu de nombreuses variantes et adaptations et leur flexibilité culturelle n'est plus à prouver. C'est le cas par exemple du mythe de la triple déesse, que j'étudierai un peu plus loin, mais aussi de celui de l'arbre de vie, soutenant le ciel de ses branches et la terre de ses racines, de celui du Dieu-Soleil ou du loup noir. Les seconds relèvent davantage d'une culture spécifique. C'est le cas des mythèmes du cornouiller rouge ou de l'hermine.

Alors, pourquoi ces mythes plutôt que d'autres ? Simplement parce que leurs structures sont telles qu'elles s'imbriquent naturellement les unes dans les autres, au point de former une autre structure, naturelle, celle de *La Prophétie des Ombres*. Le schéma suivant résume l'ensemble des mythes présents dans le conte.



2.2. S'appropriier le corpus mythique

Lors de la rédaction du conte, j'ai procédé par inflexion des mythes, jouant ainsi de leur flexibilité. « Susceptible de modifications, adaptable, l'élément mythique est pourtant résistant dans le texte »²⁰² : Brunel tente de montrer par là que, sans que le mythe original soit trahi, certains éléments – les mythèmes – sont inchangeables, inflexibles, tandis que d'autres peuvent se recouper, se transformer, se soumettre à un « syncrétisme » qui « permet la constitution d'un système »²⁰³. Lorsqu'ils possèdent une universalité, les mythèmes employés sont utilisés pour donner au récit un sens et une structure. Lorsqu'au contraire, ils sont seulement signifiants, je les ai employés pour renforcer la structure préalablement établie au moyen des mythes universels.

²⁰² Pierre Brunel, *op. cit.*, 1992, p. 79.

²⁰³ *Ibid.*, p. 78.

Cette utilisation ne s'est pas faite sans de nombreux questionnements : jusqu'à quel point étais-je consciente de l'inclusion des mythèmes ? Certains textes mythiques n'en appelaient-ils pas naturellement d'autres ? Quel contrôle l'auteur, moi en l'occurrence, a-t-il sur un mythe, récit libre par excellence ? Soulignant la liberté inhérente à tout mythe, flexible mais pourtant résistant, Brunel déclare : « C'est la revanche du mythe sur les libertés qui étaient prises avec lui – des détours inutiles pour aller au même terme. »²⁰⁴ Car peu importe par où passent les personnages mythiques greffés sur une structure à laquelle ils n'appartenaient pas en premier lieu. Peu importe que la mer se substitue à la forêt, que le fils se substitue au père ou que les jumeaux se confondent. Peu importe que la mère soit grand-mère, le mythe atteint quand même son but et la morale, tracée il y a des siècles par plusieurs dizaines de plumes anonymes, reste la même, principalement si le mythe est étiologique. On expliquera, quel qu'en soit le moyen, la même situation universelle qui, elle, n'est pas interchangeable, mais bien tangible, matérielle, figée. Comme le souligne Jolles, cette réalité appelle une question et le récit se transforme en réponse. Dans *La Prophétie des Ombres*, il s'agit de montrer comment et pourquoi la lune et le soleil brillent, l'une la nuit, l'autre le jour.

S'agit-il de trahir les mythes originaux, ces témoins de ma culture et des traditions qui me sont propres ? Selon Yann Brekilien, il ne faut y voir qu'un reflet du jeu auquel tout conteur se livre :

S'il m'arrive de broder, d'ajouter des détails qui me sont venus comme ça, Dieu sait pourquoi, ou de glisser dans un récit un épisode que j'ai puisé dans un autre, je ne trahis pas la tradition puisque tous les conteurs ont toujours procédé ainsi. Chacun est libre de raconter à sa manière les histoires qui appartiennent à tous. Ce qui seul importe est d'en respecter fidèlement l'esprit.²⁰⁵

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 80.

²⁰⁵ Yann Brekilien, *op. cit.*, 1973, p. 11.

Alors, faut-il dire que mon texte s'est adapté aux mythes ou que les mythes se sont adaptés à mes idées ? Je préfère parler, comme le fait Brunel, de l'*émergence* de mythes *flexibles* et de l'*irradiation* de leur symbolisme à travers un texte qui y gagne sens et structure.

2.3. Intertextualité ou hypertextualité ?

Mais alors, de quelle sorte d'emprunt s'agit-il ? Est-il nécessaire de connaître la symbolique des mythèmes employés pour comprendre *La Prophétie des Ombres* ? Facilitent-ils et enrichissent-ils la lecture ou, au contraire, accroissent-ils la difficulté de compréhension et d'interprétation du lecteur ? Si je me réfère aux définitions de Genette, mon conte fait intervenir trois types d'emprunts appartenant à l'intertextualité et à l'hypertextualité.

Il y a tout d'abord le plagiat, forme littérale non explicite. Certaines formules, puisées à d'autres textes, sont reprises telles quelles dans *La Prophétie des Ombres*. L'emprunt est alors doté d'une signification particulière et sert de mythème. C'est le cas de formulations que j'ai pu trouver dans plusieurs contes, comme la chanson des *korrigans* ou l'expression qui décrit les trois lanciers de flèches. Intégré à mon texte, l'emprunt sert de renvoi à une tradition folklorique puisqu'en général, il s'agit de formules consacrées, typiques des contes merveilleux. Elles structurent l'action. Ainsi, la phrase d'ouverture : « En ce temps jadis où les fées étaient encore les amies des hommes »²⁰⁶.

Ensuite vient l'allusion, forme non littérale et non explicite. Elle apparaît notamment lorsque j'ai utilisé les mythes de manière uniquement symbolique, sans y faire référence de manière littérale, sans les citer. Par exemple, si l'on sait que Gwen'Tan, Agrippa et Rowena tirent leurs caractéristiques des trois déesses Ana-Dana-Brigid, je ne parle pas de ces dernières. J'emploie le même principe avec le mythe de Brigandu et de la sorcière. En

²⁰⁶ *La Prophétie des Ombres*, p. 7.

revanche, tous les éléments symboliques de ces deux mythes sont présents dans le texte et les principes structurants qui les régissent donnent force et contenance au récit.

Enfin, la place prédominante de l'hypertextualité permet au texte de gagner sa structure. Tout au long de mon processus d'écriture, je me suis efforcée de transformer le texte mythique, afin d'adapter les mythèmes présents dans la culture de mes origines comme dans les mythes algonquiens dont j'ai acquis la connaissance au fil des années. Ainsi, ils se sont fondus les uns dans les autres. Cet exercice parfois périlleux, qui nécessite un équilibre constant, est rendu possible par l'éternelle flexibilité du mythe. Ainsi, non seulement l'hypertextualité enrichit pleinement le texte, mais elle m'a permis de lui donner une profondeur inatteignable par d'autres moyens. Réécrire le mythe sous la contrainte de l'hypertextualité s'est avéré simple, parce que le mythe appelle le mythe, mais difficile lorsqu'il s'agit de prendre du recul. Si on fait disparaître l'ensemble des référents mythiques, le conte s'effondre et il n'en reste rien, car tout le récit se base sur cette dimension hypertextuelle. *La Prophétie des Ombres* n'est finalement qu'un jeu, qu'un *bricolage* mythique dans lequel tous les mythèmes s'entrecoupent et se rejoignent, bref, un *palimpseste* où il s'agit d'écrire un mythe par-dessus un mythe.

3. Symbolique des personnages

Les mythèmes employés renvoient tous à une certaine symbolique, que je me dois d'expliquer. S'il n'est pas nécessaire de repérer ou de comprendre tous les mythèmes pour comprendre le récit, il n'en reste pas moins qu'ils enrichissent la lecture pour qui les repère et les comprend. Tout Breton y reconnaîtra les traces de son folklore et tout Algonquin, l'écho du sien. Bien plus, chacun est en mesure de percevoir, au moins inconsciemment, la structure mythique derrière le texte, puisque, comme le soulignent de nombreuses études, le mythe est reconnaissable partout. Les mythèmes présents dans *La Prophétie des Ombres*

agissent donc comme un deuxième, voire un troisième degré, non nécessaire à la compréhension, mais sans lequel le texte ne peut se bâtir, un *pré-texte* avant le *texte*. En somme, ces mythèmes sont les fondations de mon conte. Ceux qui cherchent à les comprendre noteront que les personnages liés au village puisent majoritairement leurs origines dans le folklore breton, tandis que les personnages rencontrés sur le chemin du château possèdent une identité algonquienne que je vais tenter de déchiffrer.

3.1. La Trinité

Je me suis tout particulièrement intéressée à la Déesse Mère, non seulement parce que son influence s'étend sur toute la Celtie, mais également en raison de la place privilégiée qu'elle conserve dans l'imaginaire breton contemporain. De plus, elle semble être la plus dominante de toutes les figures trifonctionnelles celtes. On en dresse un portrait qui varie selon les régions, mais aussi selon les auteurs. Celui que nous propose Robert Graves est le plus commun :

La Déesse est une belle femme élancée, au nez aquilin, au visage mortellement pâle, aux lèvres rouge orangé comme les fruits du sorbier, aux yeux d'un bleu saisissant et à la longue chevelure blonde. Elle peut se transformer tout soudain en truie, en jument, en chienne, en renarde, en ânesse, en belette, en serpent, en chouette, en louve, en tigresse, en sirène ou en sorcière repoussante. Ses noms et titres sont innombrables. Dans les histoires de fantômes, elle se présente souvent comme la « Dame Blanche ». ²⁰⁷

Description comparable à celle que je fais de Gwen'Tan, l'héroïne : « une fille au teint de neige. L'enfant avait les lèvres rouges comme les fruits du sorbier, les yeux du bleu profond de la mer et les cheveux noirs comme la nuit. [...] L'enfant était si belle et si douce [...] ». ²⁰⁸

J'ai choisi d'occulter la blondeur de la déesse et son pouvoir de métamorphose, mais j'ai conservé tout le reste.

En plus d'être affublée de nombreux qualificatifs et d'être connue sous plusieurs noms, la Déesse Mère (ou Grande Déesse) possède également maints avatars. Les plus

²⁰⁷ Robert Graves, *Les mythes celtes : la déesse blanche*, Monaco, Éditions du Rocher, 1979, p. 26.

²⁰⁸ *La Prophétie des Ombres*, p. 7-8.

courants sont Ana, Dana et Brigid, que l'on rencontre aussi sous le nom breton d'Anu, Danu et Brigandu. Le prénom Brigitte, mentionné par certains récits, est la christianisation de ces noms de déesses préchrétiennes. Je reviendrai plus tard sur cet aspect. Ana, Dana et Brigid sont à la fois filles et mères du Dagda (littéralement *Dieu bon*, équivalent du Zeus grec). Bien qu'il soit possible d'identifier trois déesses, Joseph Vendryes signale qu'il s'agit bel et bien d'une seule et même entité, répondant au trois en un celte :

[Anu et Danu] forment un trio avec l'antique déesse Brigitte, absorbée plus tard dans l'hagiographie chrétienne, mais qui porte un vieux nom hérité de l'indo-européen. Dans le *Sanas Cormaic*, n° 150, cette Brigitte est donnée comme une triple déesse, patronne des poètes, des forgerons et des médecins. C'est encore un exemple de cette conception celtique, suivant laquelle un individu se divise en trois personnes, représentant parfois chacune un des aspects de l'activité totale. Brigitte était la déesse par excellence et se confondait avec Anu et Danu, en ce sens qu'elles étaient issues toutes trois d'une même conception divine.²⁰⁹

Dans les cycles de mythes celtiques, la triple déesse ne représente pas uniquement la jeune fille, séductrice mais fragile, la femme mûre et maternelle et la vieille nourrice. On la dit également déesse de l'apprentissage, de la divination et de la sorcellerie. Portant le célèbre chaudron de la forge, elle personnifie la déesse de la guerre, liée au feu. Enfin, comme elle est associée à la lune, ses trois âges représentent les trois phases lumineuses de l'astre nocturne. Le tableau suivant résume ses principales fonctions, attributs et représentations :

Symboles et représentations de la Déesse Mère

	PRINCIPE CORRESPONDANT	ATTRIBUT	SCHÉMA SOCIAL CORRESPONDANT	REPRÉSENTATION LUNAIRE	SYMBOLE
JEUNE FILLE	Ascension	Fruits / Gerbes de blé	Production	Premier quartier	Eau
FEMME MÛRE	Maturité / Reproduction	Corne d'abondance / Forge	Guerre	Pleine lune	Terre
VIEILLE FEMME	Déclin	Chaudron / Caducée	Culture	Troisième quartier	Feu

²⁰⁹ Joseph Vendryes, « Les religions des celtes », dans *Mana, Introduction à l'histoire des religions*, t. 2, Paris, P.U.F., 1948, p. 277.

Ces symboles, attributs et représentations m'ont permis de créer trois personnages, caractéristiques de la triple déesse : Gwen'Tan, la jeune fille, Rowena Fall, la femme mûre, et Agrippa, la vieille femme. Chaque symbole correspondant est appliqué au personnage. Ainsi Gwen'Tan est-elle liée à l'eau par le village où elle a vu le jour, par la mer dans laquelle elle devient la Roazhan Tan, Rowena Fall est-elle liée au feu par son château et Agrippa à la terre par la forêt dans laquelle elle vit.

L'influence du christianisme sur les figures celtes a été mentionnée un peu plus tôt. Afin de comprendre comment, à partir des mythèmes d'Ana, de Dana et de Brigid, j'ai pu extrapoler et créer mes personnages, je dois m'y arrêter à nouveau. Dès les premières conquêtes, la mythologie gauloise a été assimilée au panthéon romain par César qui voit en Lug l'homologue de Mercure, ou par Lucain qui, dans *La Pharsale*, voit en Ésus celui de Mars²¹⁰, etc. Plus tard, le christianisme s'inspirera également d'éléments païens afin de mieux diffuser l'évangile. Ainsi transforme-t-on Brigid (ou Brigitt) en Sainte Brigitte, comme le rapporte Robert-Jacques Thibaud :

Divinité fondamentale irremplaçable, le christianisme ne put faire disparaître Brigitt de la mémoire des peuples, c'est pourquoi il transforma la déesse en une sainte Brigitte aux seuls pouvoirs de *muse* guérisseuse. On l'interpellait auprès des puits sacrés aussi bien pour calmer les brûlures (en trempant neuf feuilles de ronce dans de l'eau de source), que pour aider les parturientes dans les accouchements difficiles, ce qui, de fait, perpétuait son culte originel.²¹¹

Encore aujourd'hui, en dépit du christianisme solidement implanté, la tradition orale maintient un certain mystère autour des sources et des puits, comme le montre la légende des Banshee, que l'on connaît sous le nom de Bean Sidh en Écosse (littéralement, femme ou fille du Sidhe, c'est-à-dire du monde souterrain) et sous celui de Kannerezed-noz,

²¹⁰ Voir John MacInnes, « Le monde celtique », dans Roy Willis (dir.), *Mythologies du monde entier*, Paris, France Loisirs, 1993, p. 176-189, ainsi que « La religion des Celtes », dans Joseph Vendryès, *op. cit.*, 1948, p. 239-322.

²¹¹ Robert-Jacques Thibaud, « Brigitt ou Boand (Brigitte) », dans *Dictionnaire de mythologie et de symbolique celte*, Paris, Dervy, 1995, p. 67.

lavandières de la nuit, en Bretagne, autrement dit les Dames Blanches, avatars irremplaçables de la triple déesse.

Brigid est également rapprochée, voire confondue à maintes reprises avec la vierge Marie, comme étant à la fois la mère et la fille du divin. On peut aisément rapprocher la triade celte de la Sainte Trinité, dont les symboles sont « un trône (puissance), un livre (intelligence), une colombe (amour) »²¹². J'ai souhaité construire les personnages du conte sur cette ambivalence du mythe. Je me suis donc principalement attardée sur ces mythèmes celtes adaptés/adoptés par le christianisme, c'est-à-dire ceux qui avaient la plus grande influence et la fonction la plus fondamentale dans le folklore breton²¹³.

Le personnage le plus difficile à peindre a été Agrippa. Si l'on peut facilement l'identifier comme la vieille femme avatar du mythe de la Déesse Mère, elle prend également sa source directement dans les contes bretons, à mi-chemin entre folklore et religion. Les contes font état d'un livre de magie. Comme cela arrive souvent dans ces régions où la langue diffère d'un village à l'autre, on connaît le livre sous plusieurs noms. Dans le Trégor, on l'appelle l'*Agrippa*, dans la région de Châteaulin, l'*Egremont* et, à Argol, le *Livre*²¹⁴. Sans doute écrit de mains de druides, il était uniquement la propriété des Prêtres, une fois le christianisme installé. On a voulu y voir le symbole de la connaissance et de la culture, propre aux Celtes comme au christianisme. D'après les règles du folklore breton, le savoir doit être la possession du bien, représentative du vieux savoir de la terre. Aussi ai-je fait

²¹² Jean Chevalier et Alain Gheerbrant (dir.), « Trinité », dans *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont et Jupiter, 1969, p. 972.

²¹³ Il faut noter cependant que la préservation des symboles et des cultes celtiques n'est pas une généralité. Nombreux sont les mythes qui se sont perdus dans le temps et l'espace faute d'avoir été reconnus et de trouver un support permettant leur transmission au fil des années. En effet, les Celtes ont longtemps refusé de transcrire leur culture, de sorte que, même aujourd'hui, certains contes et légendes ne sont qu'oraux. J'ai moi-même *entendu* certains contes que je n'ai jamais pu lire.

²¹⁴ On en trouvera la confirmation dans le conte « La sorcellerie » que le docteur Pierre Alix a recueilli dans la région d'Argol : *Dans la presqu'île, on raconte que...*, Le Guilvinec, Le Signor, 1981, p. 52-60.

apparaître l'*Agrippa* sous la figure de la marraine, celle qui détient le savoir magique et pourra former la jeune Gwen'Tan.

On remarquera que la symbolique de l'*Agrippa* est semblable à celle de « l'œuvre » en alchimie :

L'œuvre est exprimé symboliquement par un livre, tantôt ouvert, tantôt fermé selon qu'elle (la matière première) a été travaillée ou seulement extraite de la mine. Parfois, lorsque ce livre est figuré fermé – ce qui indique la substance minérale brute – il n'est pas rare de le voir scellé par sept bandes ; ce sont les marques des sept opérations successives qui permettent de l'ouvrir, chacune d'elles brisant un des sceaux de fermeture. Tel est le Grand Livre de la Nature, qui renferme en ses pages la révélation des sciences profanes et celle des mystères sacrés.²¹⁵

Le destin d'*Agrippa* est donc tout tracé par son nom qui, tout en symbolisant le tabou imposé sur les vieux savoirs et les vieilles magies par la religion catholique, renvoie au livre de magie, contenant les sorts secrets tant convoités par Rowena. Ainsi, en interdisant à Gwen'Tan d'apprendre la magie, la marraine incarne l'anathème. Plus tard, elle est transformée en un vieux grimoire, dont les trois sceaux symbolisent le mystère que dévoilera l'enfant. On retrouve ici le thème de l'interdiction qui, selon Propp, doit être transgressée par l'héroïne.

Dans *La Prophétie des Ombres*, j'utilise l'image de la sorcière à deux reprises : la bonne *Agrippa* et la mauvaise *Rowena Fall*. Encore une fois, c'est du folklore breton que je tire cette dichotomie du pouvoir magique. Avant l'influence du catholicisme, la sorcière était l'image à la fois de la chamane maternelle, de l'agricultrice et de la fée de la Nature. L'*Agrippa* de mon conte est donc la représentation du savoir des vieilles magies, le double féminin de Merlin, l'équivalent des druidesses, ainsi que les dépeint Robert-Jacques Thibaud :

Les druidesses étaient les initiatrices et enseignantes des jeunes gens aspirant à devenir rois ou héros, ou contraints, par un dieu ou les événements de faire un tel parcours. Manifestations et prêtresses de la Grande Déesse, les druidesses, comme les muses et Dames de la Fontaine, possédaient pratiquement tous les arts, c'est pourquoi elles dispensaient (outre le principe même de la vie), un enseignement aussi bien spirituel que

²¹⁵ Fulcanelli, *Le mystère des cathédrales (et l'interprétation ésotérique des symboles hermétiques du grand œuvre)*, 3^e édition, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1964 – cité par Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, « Livre », *op. cit.*, 1982 p. 579-580.

guerrier, sexuel et poétique. Le christianisme les affubla du nom de sorcières bien qu'un grand nombre de leurs pratiques aient été reprises et parfois amplifiées par les moines et religieux médiévaux.²¹⁶ Bien que réduites par le christianisme à l'apparence d'êtres démoniaques, les sorcières, ex-druidesses, sont donc les équivalentes d'une image maternelle. C'est l'une des raisons pour lesquelles Agrippa se substitue à Morgane, la mère naturelle, afin de protéger et d'éduquer l'héroïne. Elle l'élève, au sens métaphysique du terme et, pour achever de dresser un portrait folklorique du personnage, la marraine se veut guérisseuse et en contact perpétuel avec la nature, dont elle sait se faire comprendre :

La vieille femme n'était pas une vieille ordinaire. C'était Agrippa, une druidesse qui s'y connaissait assez en magie pour se faire comprendre des animaux de la forêt. Henwen, la grande blanche, la respectait depuis toujours et la meute se retira.

À cette heure matinale, la vieille dame aux cheveux blancs travaillait déjà dans cette forêt qu'elle connaissait bien. Elle y habitait depuis de fort longues années, seule dans une cabane de branchages modeste et silencieuse.²¹⁷

Qu'en est-il de Rowena Fall, la deuxième sorcière, l'envers d'Agrippa ? En créant ce personnage, j'ai souhaité mettre en lumière le deuxième principe relié à la Déesse Mère : la maturité, la classe guerrière. L'un des avatars de Brigid est Morrighann ou Morrighu, qui signifie « grande reine ». Il s'agit de la déesse de la guerre. Elle illustre l'aspect guerrier de la souveraineté ou de la mort en Irlande. Selon certaines légendes, elle se transforme en corneille ou en trio de corneilles, ce qui tend encore une fois à faire d'elle une déesse triple. Associée à la lune et au feu, Morrighann est emprisonnée dans une montagne de glace par une vieille sorcière borgne. C'est le mythe de Brigandu et Cailleach, que nous avons vu précédemment. De ce mythe, j'ai conservé le motif de l'enlèvement, celui de la glace et celui de la corneille, sur lequel je reviendrai un peu plus loin.

J'ai également utilisé certains mythèmes présents dans le catholicisme pour achever le portrait de la sorcière. Alors que les *duz*, les *korrigans*, les *kannerezed-noz* ou l'*Ankou*

²¹⁶ Robert-Jacques Thibaud, « Druidesses », *op. cit.*, 1995, p. 129.

²¹⁷ *La Prophétie des Ombres*, p. 10.

étaient les créatures de la nuit que redoutaient le plus les Bretons, la religion a amené d'autres craintes, parmi lesquelles le *hoper noz*, le cri du purgatoire, et le *Diaoul*, le Diable. Nombres d'actions que l'on attribuait autrefois aux créatures fantastiques sont devenues l'œuvre des démons. Pour illustrer cette peur, j'ai donné une ascendance à Rowena Fall : elle est la fille du *Diaoul*. En général, les contes ne se préoccupent pas de déterminer d'où viennent les monstres ou les méchants. Ici, cette filiation permet de renforcer la peur des villageois vis-à-vis de la sorcière. Ainsi, elle s'approprie certaines des caractéristiques des *Banshee*, femmes ou filles du Sidhe, le monde souterrain. Elle incarne aussi la mauvaise fée, servante du Diable, qui répand la mort et emporte les âmes. Dès lors, les villageois, à l'image des Bretons, craignent davantage le *Diaoul* que la sorcière. En revanche, j'ai attribué à la sorcière certains traits que l'on trouve chez le Diable. En effet, lorsqu'il s'enfuit, celui-ci laisse « derrière lui une traînée de fumée et une odeur de soufre »²¹⁸. Par calque, dans le conte, cela donne : « la sorcière prit la fuite, laissant derrière elle une traînée de fumée et une odeur de soufre »²¹⁹.

Une fois tracés les portraits de Gwen'Tan, Rowena et Agrippa, s'annonce déjà une série de personnages avatars de cette triade centrale dont les attributs peuvent se recouper et se mélanger, afin de former, à force de permutations et d'échanges, un reflet du folklore celtique.

3.2. Les avatars

Les principaux avatars sont au nombre de trois : la prêtresse, la louve et la corneille. En premier lieu, la mère de Gwen'Tan représente à la fois la fée Morgane, que l'on peut rapprocher de Cassandre (première pythie), et Dahut, qui est la raison de la chute d'Ys dans

²¹⁸ Pierre Alix, *op. cit.*, 1981, p. 24.

²¹⁹ *La Prophétie des Ombres*, p. 48.

la légende éponyme et qui serait la première Marie-Morgane (sirène). Dans le conte, le personnage de Morgane est à l'origine, indirectement, de la chute de la Roazhan Du, la reine noire, et de son royaume. Elle est également celle qui, comme Cassandre, se heurte à l'incompréhension de ses pairs et doit se replier sur elle-même dès la naissance de son enfant. La Morgane mythique est également une déesse hivernale (en opposition à Arthur, son demi-frère, dieu estival), dont le nom signifie « née de la mer ». On la représente presque toujours comme une femme aux longs cheveux noirs et souvent nattés. Les prêtresses qui la servent porteraient des croissants de lune tatoués sur le front ou les mains. Dans *La Prophétie des Ombres*, Morgane est effectivement une prêtresse, mais c'est sa fille qui porte les longues nattes noires et, sur ses mains, le tatouage des croissants de lune : « Et Gwen'Tan, avec toute cette confiance qui caractérise les enfants, lui montra le tatouage qui marquait ses deux mains : trois croissants de lune entrecroisés y formaient un Triskell. »²²⁰

Le mytheme de l'hiver est repris, mais pour illustrer la fatalité qui entraîne la mort de la jeune femme. Selon le *Dictionnaire de mythologie et de symbolique celte*, la Morgane mythique est la reine de la terre des fées et de l'île d'Avalon²²¹, c'est-à-dire le lieu mythique du bout du monde où les héros viennent mourir ou guérir.

Elle est située là où le soleil se couche, là où la *mer est rouge*, selon les poètes. Parce que le soleil s'y repose lorsqu'il a terminé sa course et vu le monde en son entier, cet endroit possède la Connaissance que recherchent les héros. Symboliquement, c'est à l'Ouest du monde que se trouve le passage entre le monde humain et le monde divin, entre le monde sensible et le monde invisible. C'est pour cela, le lieu de toutes les renaissances spirituelles.²²²

Selon Michel Duval, la fée *Morgue* s'identifie toujours à la Mort, principe que j'ai conservé dans mon conte. L'auteur souligne par ailleurs qu'elle incarne « l'héritière des Parques,

²²⁰ *La Prophétie des Ombres*, p. 14.

²²¹ Robert-Jacques Thibaud, « Morgane », *op. cit.*, 1995, p. 277.

²²² Idem, « Avallon (Avallach) », *op. cit.*, 1995, p. 37.

instrument du Destin »²²³. Elle se confond souvent avec Lunel, la Dame de la Fontaine ainsi qu'avec Viviane, « détentrice jalouse des secrets qu'elle tenait de son amant le sorcier Merlin »²²⁴. Dans *La Prophétie des Ombres*, la fée, gardienne de la fontaine et héritière des Parques, est un personnage distinct, mais Morgane est toujours cette fée guérisseuse et, si elle symbolise la vie, c'est pour mieux mourir ensuite.

Dans la série des avatars vient ensuite la louve blanche, Henwen. À la tête d'une meute de huit loups noirs, elle répond à de nombreuses symboliques, tant bretonnes qu'algonquiennes. Tout d'abord, pourquoi un loup ? Il s'agit d'un animal important dans la mythologie celte. On le présente dans la légende de Merlin ou Myrddyn (en breton, *Marzin*, de « eur marz », qui signifie « prodige », puisqu'à sa naissance, Merlin parla, d'où l'exclamation de sa mère : « Celui-ci est un prodige s'il en fut jamais ! »²²⁵). D'après le *Dictionnaire de mythologie et de symbolique celte*, le célèbre enchanteur celte est souvent accompagné de *Bleiz*, l'homme loup. On en trouve la confirmation dans les *Contes et légendes du pays breton* et, bien sûr, dans le *Conte du Graal* :

*Elle s'en fut trouver, au fond du bois, un saint ermite, Bleiz, l'Homme-Loup, qui vivait là dans une cabane de branchages. Il était humblement vêtu de peaux de bêtes et n'avait pour compagnon qu'un loup gris qu'il avait apprivoisé. Il jeûnait trois fois la semaine, ne buvait que de l'eau et passait le plus clair de son temps en oraisons.*²²⁶

Les légendes véhiculées autour de la forêt de Brocéliande, où Merlin serait retenu prisonnier, font encore cas de ce vieil ermite sans âge qui survivrait même à l'enchanteur. Ayant utilisé Agrippa comme un double féminin de Merlin, j'ai adapté le mythe du loup pour en faire le compagnon de la vieille femme et j'ai réuni dans le même personnage les caractéristiques de Merlin et de Bleiz, puisqu'Agrippa, quoique vieille, semble éternelle. Elle vit humblement

²²³ Michel Duval, *Mythologie des arbres en Bretagne*, Mayenne, Royer, coll. « Mythothèque », 2000, p. 117.

²²⁴ *Ibid.*, p. 120-121.

²²⁵ Yann Brekilien, « Merlin l'enchanteur », *op. cit.*, 1973, p. 19.

²²⁶ En italique dans le texte, *ibid.*, p. 18.

dans une cabane de branchages, vêtue d'une peau de bêtes et a pour compagnon une louve apprivoisée.

Henwen puise également ses caractéristiques dans le mythe de la triple Déesse. En effet, la « grande blanche » ou la « vieille blanche » est l'une des réincarnations de Brigid. Selon le *Dictionnaire de mythologie et de symbolique celte*, « les hommes pourchassent continuellement Henwen, comme ils poursuivent Twrch Trwyth, la truie blanche, car elles seules possèdent les pouvoirs de la Grande Déesse »²²⁷. Pour cette raison, la tête de la louve est mise à prix dans mon conte et les battues sont nombreuses. De plus, la symbolique du loup est très importante chez les Algonquins, où cet animal sauvage remplit le rôle de psychopompe. Dans le mythe de Menebuch, il est le frère du démiurge, représenté par un grand lièvre. Le loup règne à l'Ouest, sur le royaume des morts, et c'est un loup noir qui, le soir venu, avale le soleil²²⁸. Les mythes bretons donnent la même symbolique au loup :

Équivalent lunaire du Lion, le loup, esprit de la forêt, est l'animal représentant les forces de la Nuit, peu connues de notre conscience solaire mais symbole des dangers redoutés de ceux qui s'égarent. Associé au royaume des morts, le loup devint un principe initiatique et psychopompe.²²⁹

Mahingan – qui signifie « loup » en algonquin – et Henwen – la grande blanche – sont donc les représentants des forces de la nature, mais la louve symbolise également l'aspect maternel de celle qui veille sur Gwen'Tan et l'accompagne dans son parcours initiatique. Le rôle de psychopompe est donné lorsque les sept loups noirs de la meute emportent la reine sorcière au cœur de la forêt noire. Enfin, pour respecter le mythe algonquien, le Dieu-Soleil et la Roazhan Tan montent au firmament grâce à l'aide de leurs deux protecteurs. Pour finir, j'ai utilisé le mythe celtique de Fenrir, le loup géant. Selon le récit original, « seule la magie des Nains peut

²²⁷ Robert-Jacques Thibaud, « Henwen », *op. cit.*, 1995, p. 199.

²²⁸ Le mythe des « Deux hermines » nous en donne un aperçu dans Claude Mélançon, *Légendes indiennes du Canada*, Montréal, Éditions du jour, 1967.

²²⁹ Robert-Jacques Thibaud, « Loup-louve », *op. cit.*, 1995, p. 243-244.

arrêter sa course, grâce à un ruban fantastique que nul ne peut rompre ou couper »²³⁰. C'est ce ruban qui, aux portes du château de la sorcière, sépare Gwen'Tan et Henwen : « "Ce fil est un fil tissé par les Nains. Il est ensorcelé et je ne peux le franchir. Nul ne peut le rompre", répondit la louve blanche. »²³¹

Tout comme le loup, un autre animal avatar possède une double symbolique. Il s'agit d'Andek, la corneille. Comme nous l'avons vu plus haut, la reine sorcière tire la plupart de ses caractéristiques de Morrigann, déesse de la guerre capable de se transformer en corneille ou en trio de corneilles. *La Prophétie des Ombres* ne fait pas clairement mention de cette capacité de métamorphose. Toutefois, la corneille et la sorcière sont reliées de manière évidente et c'est l'oiseau noir qui pousse Gwen'Tan à quitter le jardin d'aubépines et, donc, la protection d'Agrippa. La corneille est souvent considérée en Bretagne comme un messager des ténèbres. Elle se confond avec *Labous an Ankou*, l'oiseau de la Mort. Son cri, répété trois fois, annonce à qui les entend la mort d'un proche. Pour les Algonquins, en revanche, l'oiseau est considéré tantôt comme un psychopompe, tantôt comme un *bouhine* qui vole les autres. Lorsqu'elle disparaît, la corneille de *La Prophétie des Ombres* emporte avec elle la plume de Gwen'Tan et lance trois cris, annonçant de ce fait la « mort » symbolique d'Agrippa et celle de l'enfance.

3.3. Les adjuvants

Les adjuvants du conte sont au nombre de trois : Cingösi, l'hermine, Nâbek, l'ours, et Kiniv, l'aigle. Ils ont tous les trois une symbolique binaire, associant folklores celte et algonquin. Leur nom correspond à chaque fois au nom de l'animal en algonquin (ainsi, *nâbek* signifie ours).

²³⁰ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, « Loup-louve », *op. cit.*, 1982, p. 583.

²³¹ *La Prophétie des Ombres*, p. 39.

L'hermine est le premier animal rencontré par Gwen'Tan et Henwen. Son pelage est d'une blancheur immaculée l'hiver, mais le bout de sa queue reste noir. Selon les mythes et légendes celtes, l'hermine préfère mourir plutôt que se salir ou rester prisonnière. « Elle signifie ainsi la pureté morale. »²³² Refusant toute compromission, l'hermine est donc symbole de résistance, de pureté. Cette symbolique est reprise dans les contes algonquins, où l'hermine représente en général une jeune fille²³³ encore vierge. « C'est pour ces raisons que depuis des siècles, l'hermine est l'emblème de la justice mais aussi celui du Duché de Bretagne. »²³⁴ Les Bretons d'une certaine époque préféraient mourir que laisser l'envahisseur dicter leur conduite. Dans mon conte, l'hermine, refusant d'être prisonnière des ronces et d'être salie par le travail manuel, demande à Gwen'Tan d'arracher les plantes à sa place. À la fin du conte, elle devient l'emblème des terres où l'héroïne est née, c'est-à-dire les terres de Bretagne.

Vient ensuite Nâbek, l'ours. Pour les Celtes tout comme pour les Algonquins, l'ours représente les forces terrestres et le pouvoir temporel²³⁵. Selon le *Dictionnaire de mythologie et de symbolique celte*, le roi Arthur était « surnommé "roi polaire", en relation avec la Grande et Petite Ourse nommées le *char d'Arthur* »²³⁶. Sa force, le peu d'adversaires capables de s'opposer à lui en font l'incarnation de « la classe guerrière »²³⁷. De plus, les Algonquins du Canada appellent l'ours *Grand-Père*²³⁸, car il serait le véritable aïeul de tous les hommes. J'ai repris tous ces éléments symboliques dans mon conte. Non seulement Gwen'Tan et Henwen parlent à l'ours en l'appelant « grand-père », mais l'ours devient une

²³² Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, « Hermine », *op. cit.*, 1982, p. 500.

²³³ On pensera notamment au conte « Les deux hermines », qui met en scène deux sœurs.

²³⁴ Robert-Jacques Thibaud, « Hermine », *op. cit.*, 1995, p. 200.

²³⁵ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, « Ours », *op. cit.*, 1982, p. 716.

²³⁶ Robert-Jacques Thibaud, « Ours », *op. cit.*, 1995, p. 302-303.

²³⁷ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *loc. cit.*, 1982, p. 716.

²³⁸ Werner Muller, « Les religions des Indiens d'Amérique du Nord », *Les religions amérindiennes*, Paris, Payot, 1962, p. 229.

constellation en fin de conte : « Nâbek, l'ours vagabond, devint le guide des voyageurs. Son œil brille encore dans le royaume de Tîbik, pointant le nord. »²³⁹ S'il n'illustre pas son appartenance à la classe guerrière par le combat, l'ours se distingue par sa maîtrise de la chasse.

Enfin vient Kiniv, l'aigle. Dans le mythe de la triple déesse, l'Aigle est l'une des créatures enfantées par Henwen. Il serait le premier animal du monde, symbolisant la lumière et « une étape importante de l'enseignement druidique initiatique »²⁴⁰. En règle générale, quel que soit le folklore dans lequel il prend place, l'aigle est l'accompagnateur des dieux solaires comme les loups sont ceux qui accompagnent les déesses lunaires. Comme le souligne Eliade, « l'aigle est le substitut du soleil dans la mythologie asiatique et nord asiatique »²⁴¹, ce que Jean Chevalier et Alain Gheerbrant commentent ainsi : « Il en va de même dans les mythologies amérindiennes, et singulièrement chez les Indiens de la prairie. On comprendra aisément que la plume d'aigle et le sifflet en os d'aigle soient indispensables à qui doit affronter l'épreuve de *la danse qui regarde le soleil*. »²⁴² De ce mythe amérindien, j'ai repris uniquement la plume d'aigle, qui agit à la fois comme protection pour la petite Gwen'Tan et comme attribut solaire. Kiniv symbolise la dernière étape du parcours positif de Gwen'Tan, puisqu'il est le dernier des adjuvants. Ensuite viennent les opposants.

3.4. Les opposants

Comme les adjuvants, les opposants sont largement teintés de tradition algonquienne. Seuls les *korrigans* – première rencontre – sont de culture bretonne. Au fil du conte, Gwen'Tan rencontre *korrigans*, *windigo* et *bouhines*. Là encore, je n'ai pas cherché les créatures

²³⁹ *La Prophétie des Ombres*, p. 48.

²⁴⁰ Robert-Jacques Thibaud, « Aigle », *op. cit.*, 1995, p. 14.

²⁴¹ Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1949, p. 122.

²⁴² Jean Chevalier et Alain Gheerbrant (dir.), « Aigle », *op. cit.*, 1982, p. 13.

fantastiques selon leurs caractéristiques, mais selon leur universalité. Les *korrigans*, le *windigo* et les *bouhines* sont parmi les opposants les plus connus dans chacun des folklores. Cependant, j'ai utilisé leur symbolique pour structurer mon conte et décider du déroulement de l'histoire.

Les *korrigans* sont des êtres surnaturels que l'on rencontre, selon les récits, sous de nombreux noms et de nombreuses formes. Nommés *ozeganned* dans le Vannetais, *kourrikets* dans certaines régions du Finistère, ils sont réputés pour les valse endiablées dans lesquelles ils entraînent les voyageurs nocturnes. Leur chanson, constituée des sept jours de la semaine, est toujours incomplète, soit qu'il manque le lundi, soit qu'il manque les jours à partir du jeudi. C'est au promeneur de la compléter²⁴³ :

lorsqu'un promeneur était surpris par les Korrigans, il était entraîné dans la ronde jusqu'à ce qu'il ait la présence d'esprit de terminer la chanson en mentionnant le lundi. Alors, c'étaient des cris de joie parmi les Korrigans, et le danseur repartait comblé de cadeaux ; sinon il devait danser jusqu'aux premières lueurs du jour et était abandonné totalement épuisé.²⁴⁴

D'après de nombreux mythes étiologiques, ces êtres furent les premiers occupants du sol de l'Armorique, bien longtemps avant les Bretons. Les contes actuels révèlent qu'ils ont leur demeure sous terre, la plupart du temps sous des dolmens ou des menhirs. On les voit surgir souvent dans la lande, au milieu des dolmens, dans des prairies d'ajoncs, mais aussi près des fermes où ils épuisent les chevaux et détruisent les récoltes. Comme le nain ou le lutin, ils sont avares et pourvus d'une barbe à laquelle ils tiennent encore plus qu'aux trésors qu'ils amassent. Selon le *Dictionnaire de mythologie et de symbolique celte*, « dans certaines circonstances, ils peuvent être aperçu [*sic*] sous de nombreux aspects : nains, hommes ou animaux »²⁴⁵.

Dans *La Prophétie des Ombres*, les *korrigans* entraînent Gwen'Tan et Henwen dans l'une de leurs valse endiablées, mais plutôt que de les couvrir de cadeaux, ils veulent les

²⁴³ On en fait mention dans le conte « Les deux bossus », dans Yann Brekilien, *op. cit.*, 1973, p. 173-179, ainsi que dans « Et on reparle des Korrigans », dans Pierre Alix, *op. cit.*, 1981, p. 61-64. On trouvera dans le glossaire les deux versions de cette chanson.

²⁴⁴ Pierre Alix, *op. cit.*, 1981, p. 61-64.

²⁴⁵ Robert-Jacques Thibaud, « Korrigans », *op. cit.*, 1995, p. 222.

faire danser jusqu'à l'épuisement, croyant que les deux voyageuses ne connaissent pas la suite de la chanson. J'ai emprunté aux contes traditionnels le décor de la lande et des dolmens ainsi que la grande majorité des myèmes liés aux *korrigans*. La seule différence réside dans l'avarice exagérée que je leur attribue.

Après avoir échappé aux *korrigans*, nos deux voyageuses rencontrent un *windigo*, créature appartenant au folklore algonquien. Selon les récits, le *windigo* se présente tantôt comme un affreux géant sans pitié, tantôt comme un ogre qui ne dévore que les hommes malhonnêtes. Toujours relié à l'hiver, il se montre toujours lors des grands froids, lorsque la nourriture vient à manquer et toujours aux chasseurs ou aux personnes perdus qui sont restés trop longtemps dans l'état de famine. Ces hommes, se tournant vers le cannibalisme, deviennent des *windigos* ou sont hantés par l'esprit de celui-ci lorsqu'ils volent leurs amis ou voisins, à moins qu'ils ne soient dévorés par l'ogre.

Son physique fait de lui un « géant immense, dont la tête était plus haute que la plus grande épinette du Michomis »²⁴⁶, haut comme sept hommes, poussant des cris perçants ou de terribles hurlements lorsqu'il s'approche de ses victimes. Dans certains contes, il s'agit d'un géant de glace au corps déformé, sans lèvres ni orteils. Les mythes étiologiques racontent qu'aucune femme n'a pu l'enfanter et qu'il est le premier habitant du monde. Dans *La Prophétie des Ombres*, je décris ainsi le *windigo* :

C'était un affreux géant haut comme sept hommes et il était si difforme qu'il avait de la peine à se mouvoir. Il n'avait pas vraiment de corps, juste un squelette blafard et déformé dans lequel battait un cœur de glace. Il n'avait ni lèvres, ni orteils et poussait d'horribles cris incompréhensibles. Il avait jeté sur son dos une vieille peau de loups tannée par le gel et le temps.²⁴⁷

Pour le décrire, j'ai emprunté de nombreuses caractéristiques que j'ai pu trouver dans d'autres récits mythiques. Comme le géant ou l'ogre des contes occidentaux, le *windigo* est

²⁴⁶ Martin Fringo, « Windigo », dans *Contes, légendes et récits de l'Outaouais*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 2007, p. 29.

²⁴⁷ *La Prophétie des Ombres*, p. 33.

un être qui symbolise les forces de la terre et est indestructible, éléments qui se trouvent également dans *La Prophétie des Ombres*.

Enfin, mon conte met en scène les *bouhines*, personnages aux caractéristiques algonquiennes. Le terme *bouhine* – aussi écrit *bou-hine* – signifie « mauvais génie » et s'oppose aux *téomuls*, les bons génies²⁴⁸. Plusieurs mythes les appellent aussi *manitous*, esprits. Les *bouhines* sont présentés tantôt comme des animaux, tantôt comme des êtres informes aux yeux rouges qui hantent la nuit, la forêt ou le brouillard. En général, ils fuient le soleil et le jour et trompent, pillent ou volent selon les contes dans lesquels ils sont présentés. *La Prophétie des Ombres* les met en scène à la fois comme personnages opposants et comme personnages secondaires. Non seulement ils opposent leurs énigmes à Gwen'Tan devant le château, mais ils capturent le Dieu-Soleil sous sa forme humaine et hantent les nuits. Je les ai utilisés davantage comme pendants algonquiens aux *korrigans* que pour leurs caractéristiques. Aussi Gwen'Tan ne peut-elle s'en sortir autrement que par un exercice intellectuel : avec les *korrigans*, sa créativité était mise à l'épreuve ; avec les *bouhines*, c'est son intelligence.

3.5. Les autres personnages

À cette série de personnages s'en ajoutent d'autres, tout aussi folkloriques, parmi lesquels le Dieu-Soleil, la fée de la fontaine, ainsi que des personnages plus secondaires, Tîbik, le Grand *Téomul* et le *Diaoul*. En premier lieu, le Dieu-Soleil s'appuie sur une symbolique algonquienne. Certains mythes algonquiens, certainement influencés par les Skagit dans lesquels on retrouve les mêmes mythèmes, montrent le Soleil comme un être qui « témoigne d'une grande sollicitude envers les humains »²⁴⁹. Comme le souligne Lévi-Strauss, « qu'ils mettent au premier plan la lune ou le soleil, [c]es mythes [...] ont la même fonction

²⁴⁸ Claude Mélançon, *op. cit.*, 1967, p. 15-20.

²⁴⁹ Claude Lévi-Strauss, *Histoire de lynx*, Paris, Plon, 1997, p. 200.

étimologique ou des fonctions très voisines : il s'agit toujours de résoudre un problème de périodicité. »²⁵⁰ En effet, il s'agit toujours d'expliquer pourquoi la lune succède au soleil et inversement. Comme nous l'avons vu plus haut, si les moyens pour y parvenir diffèrent, la fin reste inchangée. Dans *La Prophétie des Ombres*, chaque personnage, qu'il soit mythique ou uniquement symbolique, est doublé d'un nom breton ou algonquien. Le Dieu-Soleil est le seul qui n'en ait pas. Non que les noms potentiels aient manqué pour un personnage d'une telle importance. Simplement, les mythes algonquiens ne nomment pas le soleil lorsque celui-ci est personnifié. Quant aux mythes bretons, ils mettent en scène des héros ou des rois aux caractéristiques solaires, mais non le soleil lui-même. Ces héros solaires sont presque toujours reliés à un personnage qui illustre le principe inverse : la fée de la fontaine. Le *Dictionnaire de mythologie et de symbolique celtique* fait mention des symboliques qui sont rattachées à ces deux personnages :

Lorsqu'un héros solaire devient le nouveau Chevalier Noir, il acquiert en lui les valeurs nocturnes et lunaires qui lui seront indispensables pour régner par la suite sur son royaume naturellement composé, comme le jeu d'Échecs, d'un ensemble indissociable noir et blanc, c'est-à-dire lunaire et solaire.²⁵¹

La fée de la fontaine est un des avatars de la Grande Déesse. Cette figure se trouve également dans le *Conte du Graal*. J'ai repris ce personnage symbolique dans *La Prophétie des Ombres*. En passant entre ses mains – sous ses pouvoirs –, le Dieu-Soleil acquiert effectivement les valeurs nocturnes qui lui permettront de disparaître la nuit et de veiller le jour, permettant ainsi à la lune, sa compagne, de briller la nuit en un ensemble complémentaire. Nous avons déjà vu que la fée de la fontaine est en premier lieu un avatar de la déesse-mère, héritière des Parques. Les fées sont également ces êtres merveilleux que l'on venait consulter pour toute sorte de problèmes, maladie, amour malheureux, vaches dont le lait s'est tari, etc. Comme le souligne

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 201.

²⁵¹ Robert-Jacques Thibaud, « Dame de la fontaine », *op. cit.*, 1995, p. 116.

Simone Vierne, « leur puissance est assez attestée par le fait qu'elles peuvent être, comme toute forme du sacré, bénéfiques ou maléfiques »²⁵². Cela s'explique facilement par le fait que les Bretons ont progressivement cessé de croire aux fées depuis l'apparition des saints auxquels on a attribué la plupart du pouvoir de ces êtres féminins. Dès lors, elles sont devenues, comme les sorcières, néfastes et sont tombées dans l'oubli. *La Prophétie des Ombres* rappelle ce temps perdu et surtout le pouvoir bénéfique des fées. Les fées trouvent leur double chez les Algonquins dans les *téomuls*.

Le Grand *Téomul*, dans les mythes algonquiens, est une des manifestations du démiurge Menebuch. Esprit tantôt bénéfique, tantôt maléfique, il a, comme les fées, connu un amoindrissement de ses pouvoirs au profit de la Trinité installée par le catholicisme. Il n'agit qu'en qualité de personnage secondaire dans *La Prophétie des Ombres*, comme c'est le cas de nombreux mythes ou contes algonquiens, où il développe un rôle passif, veillant au bon fonctionnement du monde. Dans mon récit, le principe contraire au rôle malveillant puise sa source dans le folklore breton. Il s'agit du *Diaoul*, qui est le symbole type du « méchant ». Toujours trompeur trompé dans les histoires traditionnelles celtes, il se manifeste sous plusieurs apparences que je n'ai pas utilisées dans *La Prophétie des Ombres*, afin qu'il demeure sur un pied d'égalité avec le Grand *Téomul*. Il reste donc un personnage secondaire dont je parle pour instaurer un climat de crainte, comme les personnages parlent du *Téomul* pour appeler sur eux ou autrui la bonne fortune.

Un dernier personnage appelle une explication : Tîbik, la nuit. Tout comme le soleil, la lune ou les *téomuls*, la nuit est souvent personnalisée dans les contes et mythes algonquiens, au même titre que les saisons ou les animaux. Elle est présentée à la fois

²⁵² Simone Vierne, « Fées traditionnelles et femmes modernes chez George Sand » dans Jeannine Guichardet et Simone Bernard-Griffiths (dir.), *Images de la magie, fées, enchanteurs et merveilleux dans l'imaginaire du XIX^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1993, p. 49.

comme un royaume dans lequel vit la lune et comme une femme ténébreuse, caractéristiques que j'ai reprises dans mon conte. De plus, chez les Celtes, la nuit est un symbole de commencement : elle vient avant le jour, et non l'inverse. Par conséquent, *La Prophétie des Ombres* met en scène Tîbik, mais non son principe contraire. Le jour existe comme mesure temporelle, mais non comme personnage. Le Dieu-Soleil doit donc s'opposer à la fois à Tîbik et à sa fille, la ténébreuse Rowena, bien plus puissante et intransigeante que la nuit, qui reste un personnage passif.

4. Autres symboliques

La Prophétie des Ombres fait appel à de nombreuses autres symboliques. Celles qui m'ont permis de dresser le portrait des personnages ne forment qu'un pan de la structure du conte. Cette dernière est en effet régie par des symboliques aussi nombreuses et diverses que la symbolique des couleurs, de l'alchimie, des nombres, des lieux ou des arbres.

4.1. Les couleurs

Si je n'étudie pas ici toutes les couleurs utilisées dans *La Prophétie des Ombres*, je m'attarderai sur cinq d'entre elles : le rouge, l'or (ou le jaune), le blanc, le noir et le bleu. Tout d'abord, le rouge est principalement utilisé pour les lèvres de Gwen'Tan et du Dieu-Soleil, pour l'arc et flèche de cornouiller rouge ainsi que pour les bais de sureau et les yeux des *bouhines*. Cette couleur représente le feu solaire, mais aussi le pouvoir guerrier, autant chez les Celtes que chez les Algonquins. Les peintures rouges ou les objets rouges semblent « stimule[r] les forces »²⁵³. C'est peut-être pour cette raison que le cornouiller rouge possède le pouvoir de faire parcourir une grande distance à ceux qui courent derrière une flèche de son bois. De plus, chez les Celtes, les baies et les noix rouges étaient considérées comme étant la nourriture des dieux, notamment celles du sorbier, qui était l'arbre de la triple

²⁵³ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, « Rouge », *op. cit.*, 1982, p. 832.

Déesse. Selon les croyances, les fruits du sorbier apporteraient l'immortalité à qui peut en manger²⁵⁴. Le rouge est enfin la couleur représentative de la deuxième fonction, guerrière et maternelle, symbolisée par la pleine lune et la femme mûre.

Deuxièmement, le blanc est la couleur du feu de Gwen'Tan, celle des cheveux d'Agrippa, de la lune, de la louve et, enfin, de l'hermine. Symbole universel de pureté, le blanc a également une fonction initiatrice. Comme le souligne Eliade, « [s]ouvent, dans les rites d'initiation, le blanc est la couleur de la première phase, celle de la lutte contre la mort »²⁵⁵. Selon le *Dictionnaire des symboles*, chez les Celtes, le blanc est réservé « à la classe sacerdotale : les druides sont vêtus de blanc. En dehors des prêtres, seul le roi, dont la fonction confine à la prêtrise, et qui est un guerrier chargé d'une mission religieuse exceptionnelle, a droit à la blancheur du vêtement. »²⁵⁶ Pour les Celtes,

le blanc est apparenté au fonctionnement solaire et lunaire, ce qui explique qu'un grand nombre de déesses ou reines portent des noms rappelant cette couleur (gwen). [...] Les noms formés avec les racines *gwyn* (gallois), *gwenn* (breton), ou *vindos* (gaulois) signalent une appartenance au principe de la couleur blanche ou un aspect translucide ou lumineux.²⁵⁷

D'où le nom de l'héroïne appartenant au principe hivernal de la lumière lunaire : Gwen'Tan. Couleur de la révélation, le blanc représente également dans mon conte la première fonction, initiatrice, de la louve et d'Agrippa, ainsi que la pureté innocente de l'hermine.

La couleur opposée, le noir, est la couleur de la nuit, de la chevelure de Gwen'Tan, des loups et de la corneille. Pour justifier l'importance de ces deux couleurs dans ma culture d'origine, il suffit de savoir que le drapeau breton porte le nom de *Gwenn ha Du*, « blanc et noir » et qu'il y figure onze hermines, animal blanc et noir dont nous avons vu la signification un peu plus haut. Ayant tous les deux une symbolique dichotomique, le blanc et le noir se

²⁵⁴ Robert Graves, *op. cit.*, 1979, p. 192.

²⁵⁵ Mircea Eliade, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot, 1951, p. 32.

²⁵⁶ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, « Blanc », *op. cit.*, 1982, p. 127.

²⁵⁷ Robert-Jacques Thibaud, « Blanc », *op. cit.*, 1995, p. 52.

confondent parfois. Ainsi les animaux psychopompes sont-ils tantôt blancs, tantôt noirs. Cette ambivalence permet l'apparition d'un loup noir et d'une louve blanche, symbolisant un ensemble parfait et total. Par ailleurs, les Algonquins voient le noir comme la couleur de la mort et de l'enfer et l'associent au nord. Pour cette raison, après avoir marché vers le nord pendant longtemps, Gwen'Tan s'enfonce dans un couloir où il n'y a aucune lumière. Elle entre symboliquement en enfer. De la même façon, ce sont les loups noirs qui renvoient la sorcière en enfer. Pour les Bretons également, le noir est la couleur « de l'Autre Monde et des ténèbres de la conscience »²⁵⁸. En effet, le noir est la couleur de la troisième fonction, celle de la mort et de la divination, représentée par la vieille lune ou une vieille femme. Mais le noir est également cette couleur qui représente le « rien sans possibilité », le Néant après la « mort du soleil »²⁵⁹, c'est-à-dire la couleur de la nuit, durant laquelle les *bouhines* peuvent sortir de leurs cachettes pour hanter le monde. Dans les mythes celtes, « le noir se transforme en or lorsque le héros devient maître de la Connaissance, de lui-même et du monde »²⁶⁰.

Dans *La Prophétie des Ombres*, la couleur jaune ou or est celle de la pierre des *korrigans*, des vêtements du Dieu-Soleil, des ajoncs. Selon le *Dictionnaire des symboles*, le jaune est « le véhicule de la jeunesse, de la force, de l'éternité divine. Il est la couleur des dieux »²⁶¹, mais dans les contes bretons, il s'agit de la couleur du deuil, comme le souligne notamment le conte « La fontaine de barenton »²⁶². La couleur jaune symbolise également le soleil pour une grande majorité de folklores, dont les folklores celtique et algonquien. La couleur complémentaire du jaune est bien évidemment le bleu, couleur symbolisant l'azur, dans lequel brille le soleil.

²⁵⁸ Robert-Jacques Thibaud, « Noir », *op. cit.*, 1995, p. 289.

²⁵⁹ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, « Noir », *op. cit.*, 1982, p. 671.

²⁶⁰ Robert-Jacques Thibaud, *loc. cit.*, 1995, p. 289..

²⁶¹ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, « Jaune », *op. cit.*, 1982, p. 535.

²⁶² Yann Brekilien, « La fontaine de barenton », *op. cit.*, 1973, p. 66.

Cette couleur est celle de la mer, principalement, mais aussi des yeux de Gwen'Tan. D'après le *Dictionnaire de mythologie et de symbolique celte*, le bleu est « la couleur du Ciel et de la Mer, la couleur des grands dieux du ciel [...]. Le bleu symbolise ce qui est infini et insondable aux regards humains [...]. »²⁶³ C'est ce qui permet à l'héroïne de se différencier des autres villageois. Ses yeux bleus sont ceux des Dieux. De plus, le *Dictionnaire des symboles* associe le bleu et le blanc et souligne que le bleu est la couleur de la première fonction, « productrice et artisanale. Mais il ne semble plus avoir, dans les textes moyen-irlandais et gallois, de valeurs fonctionnelles comparables à celles du blanc et du rouge. »²⁶⁴ Gwen'Tan incarne cette fonction, représentative de la nouvelle lune en tant que déesse *blanche* et jeune fille.

4.2. L'alchimie

En plus des symboliques que je viens de détailler, les couleurs font partie intégrante d'une symbolique alchimique. Mais puis-je réellement parler de symbolique alchimique si l'alchimie ne fait pas partie de mon bagage culturel conscient ? Quels sont les liens entre l'alchimie et les folklores breton et algonquien ? Selon Eliade, nous devons voir l'alchimie comme un système de connaissances complexe dont l'origine se perd *in illo tempore*. Commun à toutes les cultures, ce système constitue un champ imaginaire important qui se reflète dans les contes, les mythes et les légendes sous la forme de symboles importants, puisqu'universels²⁶⁵.

²⁶³ Robert-Jacques Thibaud, « Bleu », *op. cit.*, 1995, p. 53.

²⁶⁴ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, « Bleu », *op. cit.*, 1982, p. 131.

²⁶⁵ Mircea Eliade, *Forgerons et alchimistes*, Paris, Flammarion, coll. « Champs anthropologiques », 1956, p. 261.

Ainsi, selon les principes de l'alchimie, l'or représente le soleil puisqu'il est « le soleil des métaux »²⁶⁶. Le rouge, couleur mâle, est le principe fécondant de l'Œuvre au rouge, il désigne l'homme universel. C'est la couleur de la « Connaissance ésotérique »²⁶⁷ et, en ce sens, la connaissance d'Agrippa se révèle au sein du château de la sorcière, dominé par la connotation du feu. Enfin, le blanc, représenté par l'argent, symbolise la lune, le principe femelle. Les deux divinités, soleil et lune, illustrent les deux principes de l'alchimie : le yang et le yin. Le Dieu-Soleil est la représentation du feu, symbole de l'homme et de la lumière, incarnation du yang. La Roazhan Tan correspond au principe de l'eau, symbole de la femme et de la nuit, incarnation du yin. C'est aussi l'image de la vierge noire, avec ses longs cheveux noirs.

Les opposés actif-passif, mâle-femelle, feu-eau, yang-yin, positif-négatif, blanc-noir font office de structures agissantes au cœur de *La Prophétie des Ombres*, tout comme la symbolique des nombres.

4.3. Les nombres

La symbolique des nombres est l'un des éléments les plus importants du conte, notamment parce qu'elle offre une structure à l'ensemble du récit, depuis la situation initiale jusqu'à la situation finale, en passant par chacune des péripéties. J'ai utilisé trois nombres : le trois, le sept et le neuf. Le sept, pour les sept loups noirs qui poursuivent la sorcière, pour la taille du *windigo*, haut comme sept hommes et, bien sûr, pour les sept jours de la semaine, chantés par les *korrigans*. Si les Bretons accordent peu d'importance à ce chiffre, les Algonquins y voient

[l]es coordonnées cosmiques de l'Homme, par addition des quatre points cardinaux (plan de l'immanence) et de l'axe du monde, traversant ce plan en son centre, qui est l'ici (l'Homme) et se terminant par l'en-dessous et l'au-dessus. $7 = 4$ (points cardinaux) + 2 (axe vertical) + 1 (centre) [...].²⁶⁸

²⁶⁶ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, « Soleil », *op. cit.*, 1982, p. 892.

²⁶⁷ Idem, « Rouge », *op. cit.*, 1982, p. 831.

²⁶⁸ Idem, « Sept », *op. cit.*, 1982, p. 863-863.

Quant au neuf, il est utilisé pour le total des loups, par addition des sept qui pourchassent la sorcière et du couple du mâle noir et de la femelle blanche. C'est aussi le nombre de personnages possédant une fonction indiscutablement positive dans le conte, réunis en trois triades : Gwen'Tan, Agrippa et Morgane, Henwen, le Dieu-Soleil et la fée de la fontaine, l'hermine, l'ours et l'aigle. Le neuf est symbole de perfection. Selon le *Dictionnaire des symboles*, « [t]rois étant le nombre novateur, son carré représente l'universalité. Il est significatif que tant de contes, de toute origine, expriment l'infini »²⁶⁹.

Pour un grand nombre de civilisations, le chiffre trois est sacré. Bien avant notre ère, on trouve sa présence dans les cultures indo-européennes, mais également chez les Incas, Aztèques et autres peuples indigènes du continent américain. Le nombre trois joue enfin un rôle important dans la construction des principales religions monothéistes : christianisme, judaïsme, islam. Pour comprendre l'importance du nombre trois chez les Celtes, il faut remonter aux travaux de Georges Dumézil qui, dès 1938, établit le schéma culturel des civilisations indo-européennes qui forment les fondements de la culture celte. Il met en relief un plan social trifonctionnel (savoir, guerre, production) que commente Marcel Brasseur :

Cette forme idéologique s'applique à la société, mais aussi à la mythologie et à la philosophie. Elle est illustrée, en Inde védique, qui sert de référence, par les classes sociales : les Brahmanes, les guerriers (Kshatrias), les agriculteurs (Vaishias). [...] Les Celtes, emboîtant le pas, font, dans la littérature irlandaise, [...] la distinction constante entre les druides, [...] les guerriers [...] et les possesseurs de bœufs.²⁷⁰

L'utilisation du nombre trois chez les Celtes revêt une symbolique importante ainsi que le montrent des auteurs comme Brasseur, Loth, Renel, Séchélettes ou Vendryes. Que ce soit à travers la figure du demiurge tricéphale, celle de la triade des dieux panceltiques Teutatès, Esus et Taranis, ou de la Grande Déesse Mère, « les divinités celtes se constituent toujours en trinité montrant ainsi qu'elles manifestent les trois phases d'une seule énergie, les trois

²⁶⁹ Idem, « Neuf », *op. cit.*, 1982, p. 664.

²⁷⁰ Marcel Brasseur, *Les Celtes, les Dieux oubliés*, Rennes, Terre de brume éditions, 1996, p. 35-36.

moments d'un même cycle (ascendant, maturité et descendant) et, sur le plan humain, les trois parties d'une société (céleste, chtonienne ou humaine) »²⁷¹.

J'ai donc utilisé le trois autour des personnages, mais aussi pour la structure du conte. Il est employé dans chacune des étapes du récit qui se réunissent en triade : ainsi, Gwen'Tan rencontre trois adjuvants qu'elle doit aider et qui l'aident à leur tour. Trois fois, j'utilise la structure textuelle suivante :

Elles marchèrent et marchèrent encore, durant des heures et des heures. Elles marchèrent tant et tant qu'à la fin, leurs jambes et pattes leur firent mal. Elles traversèrent des cours d'eau, gravirent des collines et descendirent des ravins, sans jamais quitter la forêt. Elles s'enfoncèrent très loin dans l'ombre des arbres, si loin que les rayons du soleil ne passaient que difficilement à travers les branches.²⁷²

Les variantes résident dans la densité de la forêt qui s'épaissit à mesure que la jeune fille et la louve avancent sur le chemin. Chacune des trois rencontres est semblable, à quelques différences près. De la même façon, l'héroïne rencontre trois opposants et la structure se répète. La présence du nombre trois est également notable tout au long du texte. Il s'agit des

- trois rameaux de sorbier poussant au pied de la fontaine ;
- trois baies de sureau qui tombent dans la cruche de Morgane ;
- trois plumes de la queue de la corneille et de ses trois croassements ;
- trois croissants de lune sur le tatouage de Gwen'Tan ;
- trois heures d'avance qu'a la sorcière sur la jeune fille ;
- trois jours et trois nuits que l'héroïne doit prendre pour venir à bout des ronces ou de ceux que Henwen prend pour trouver la piste des élans et pour apercevoir les troupeaux, pour venir à bout des vieux élans afin d'obtenir trois carcasses, puis pour rentrer et retourner au campement ;
- trois jours et trois nuits que Henwen et Gwen'Tan prennent pour creuser le puits de Kiniv, puis

²⁷¹ Robert-Jacques Thibaud, « Tripartition, trinité, triskel », *op. cit.*, p. 370.

²⁷² *La Prophétie des Ombres*, p. 20.

pour creuser jusqu'à une source, ainsi que des trois jours nécessaires pour que le puits se remplisse ;

- trois flèches tirées qui montrent le chemin aux deux voyageuses, de la distance parcourue, répétée trois fois ;
- trois pas effectués dans la neige avant de voir les *bouhines* ;
- trois énigmes qu'ils posent, des trois portes et des trois clés du château ;
- trois sceaux qui ferment l'*agrippa* ;
- trois fugitifs que sont Henwen, le Dieu-Soleil et la Roazhan Tan ;
- trois semaines de fêtes qui suivent le mariage.

Cette récurrence du nombre trois, presque exagérée par rapport à l'utilisation qui en est faite dans d'autres contes, est principalement due à l'importance de sa symbolique dans la tradition celte.

Comme le signalent Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, la triplicité représente « la totalité du passé, du présent et de l'avenir »²⁷³, mais aussi les trois mondes fondamentaux que l'on peut retrouver dans la cosmologie celtique : l'Abred, le Gwenved et le Keugant. On en retrouve la représentation dans le *Triskell*²⁷⁴, symbole breton par excellence, dont les trois branches illustrent l'eau, la terre et le feu, les trois éléments reliés à la Déesse Mère. L'importance du *Triskell* dans la tradition bretonne est illustrée par le tatouage de Gwen'Tan, tatouage des reines sorcières. Bien sûr, ce ne sont là que quelques-uns des nombreuses occurrences du nombre trois dans les mythes celtes, mais au vu d'une telle symbolique, j'ai rapidement conclu que son utilisation au sein de *La Prophétie des Ombres* était, sinon obligatoire, du moins nécessaire comme mythème révélateur de la structure mythique. Le

²⁷³ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant (dir.), « Tricéphale », *op. cit.*, 1982, p. 969.

²⁷⁴ La graphie française du mot *triskell* est « triskel », telle qu'on la trouve dans les dictionnaires. J'ai cependant cru bon de rétablir ici sa véritable orthographe, puisque le mot est breton.

nombre trois, qui structure notamment les rapports entre les personnages, est donc également présent dans le cadre spatial de *La Prophétie des Ombres*.

4.4. Les lieux

Il y a trois lieux concrets dans le conte, le village, la cabane, le château, que j'ai associés aux trois symboles élémentaires du *Triskell*. Chaque lieu est doublé par des caractéristiques renvoyant à son élément. Le village est un village marin, dont la santé et la prospérité viennent de la mer ; la cabane vit au cœur de la forêt, qui lui est tour à tour bénéfique ou hostile et, enfin, il règne dans le château une chaleur d'enfer. Ces trois lieux font également écho à trois mondes abstraits : le Keugant, l'Abred et l'Anwn, auxquels s'ajoute le Gwenved.

Leurs fonctions²⁷⁵ se trouvent résumées dans le tableau suivant :

Fonctions des lieux

Lieu concret	Monde abstrait	Symbole élémentaire	Cercle
Village/Mer	Keugant/Gwenved	Eau/Air	Cercle vide, l'Incréé/Cercle blanc, le Paradis
Cabane/Forêt	Abred	Terre	Cercle de l'initiation, le Matériel
Château/Volcan	Anwn	Feu	Cercle de la mort, l'Enfer

Les lieux concrets sont régis par une symbolique élémentaire qui confère au conte une géographie mythique s'étendant à la fois sur un axe horizontal (village-cabane-château) et sur un axe vertical (firmament-obscurité de la terre). Le trajet de Gwen'Tan peut donc se synthétiser ainsi :



²⁷⁵ J'ai résumé ici les différentes fonctions proposées par Robert Graves, Jérôme Pace, Robert-Jacques Thibaud et Marcel Brasseur.

ENFER

Le passage de l'incr  , terre où Gwen'Tan est née, à la forêt, terre d'initiation, puis au château, terre de la mort, appelle une résurrection symbolique pour l'héroïne qui, s'échappant de l'Enfer, trouve refuge au royaume de son époux en montant au firmament. Cette dualité est utilisée à la fois par les mythes et par les contes. Bettelheim en explore la symbolique à partir du conte des *Trois plumes* qui illustre qu'il n'est pas forcément nécessaire d'aller par-delà les monts et les océans pour rencontrer l'enfer ou le paradis. Selon lui, descendre quelques marches, « descendre dans l'obscurité de la terre, c'est descendre aux enfers »²⁷⁶. De plus, on remarque que village et firmament se confondent sur l'axe vertical. Le temple est appelé le *Bern Mein*, ce qui signifie le tas de pierres. Dans la légende du Roi Marc'h, le *Bern Mein* est une tombe que les Bretons doivent faire monter le plus haut possible en ajoutant des pierres à l'édifice afin que l'  me du Roi défunt monte au paradis²⁷⁷.

Le trois est également présent dans la répétition des lieux : Gwen'Tan se trouve trois fois au village, trois fois à la cabane. Chaque fois, la situation est différente. Pour le village, c'est l'héroïne qui change. Au départ, nouveau-née, elle quitte le village avec sa mère. Elle y revient une première fois alors qu'elle n'est encore qu'une enfant et, lors de son dernier passage, elle se marie, symbolisant ainsi l'âge adulte. Quant à la cabane, c'est la situation qui est sujette à changements, bien que chaque fois, Gwen'Tan y soit amenée par l'autorité d'autrui.

Un autre lieu du conte est lié à cet axe vertical qui lie le ciel à l'enfer en passant par la terre. Il s'agit de la fontaine, qui, pour les Celtes, est l'un des habitats privilégiés des fées et principalement de sainte Brigitte, comme nous l'avons vu plus haut. La fontaine à laquelle

²⁷⁶ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 1976, p. 143.

²⁷⁷ Yann Brekilien, « Le roi Marc'h aux oreilles de cheval », *op. cit.*, 1971, p. 37-48.

Morgane puise son eau salvatrice est un attribut lunaire, notamment à cause de la fée qui la garde. Selon le *Dictionnaire de mythologie et de symbolique celte*, « la source dont elle [la fée] a la garde est la permanente manifestation de la vie²⁷⁸ ». En effet, Merlin l'enchanteur n'a-t-il pas été conçu auprès d'une fontaine, gardée par un *tuz* (mauvais esprit), auprès duquel pousse un chêne ? Dans *La Prophétie des Ombres*, la fée et la fontaine s'accordent pour former le lieu de création qui permet la conception de Gwen'Tan, conception impossible au village, qui appartient au cercle du vide, de l'incrée et condamne Morgane à la stérilité et la solitude. À l'eau de vie, représentée par la source, ainsi qu'à la fée s'ajoute la symbolique créatrice des deux arbres qui poussent au pied de la fontaine.

4.5. Les arbres

La végétation présente dans *La Prophétie des Ombres* nous permet de rencontrer la symbolique du frêne, du sorbier, de l'aubépine, de l'ajonc, du cornouiller rouge et de l'épicéa.

Le premier arbre employé est le frêne. Il s'agit d'un arbre important dans la symbolique celte. Selon Robert Graves, le troisième mois, celui du frêne, fait partie des trois mois durant lesquels la nuit est plus longue que le jour. « Le soleil est considéré comme demeurant encore sous la tutelle de la nuit. »²⁷⁹ Cet arbre, que l'on appelle Yggdrasil et que l'on rencontre aussi sous le nom german d'Yggdrasil, représente la puissance de l'eau pour les Celtes, pour qui il symbolise également « la renaissance, la fécondité aquatique »²⁸⁰. Il prend presque toujours racine sur une ou plusieurs fontaines et c'est à son pied que la triple déesse rend justice²⁸¹ :

[L]e frêne Yggdrasil est l'arbre du monde : l'univers se déploie à l'ombre de ses branches, d'innombrables animaux s'y abritent, tous les êtres en dérivent. Il est toujours vert, car il puise une

²⁷⁸ Robert-Jacques Thibaud, « Dame de la fontaine », *op. cit.*, p. 116.

²⁷⁹ Robert Graves, *op. cit.*, 1979, p. 193-194.

²⁸⁰ Robert-Jacques Thibaud, « Tripartition, trinité, triskel », *op. cit.*, 1995, p. 167.

²⁸¹ Robert Graves, *op. cit.*, 1979, p. 193.

force toujours vive et renaissante à la fontaine d'Urd. Il vit de cette eau et en fait vivre l'univers. La fontaine est gardée par une des Nornes, qui sont les maîtresses du destin.²⁸²

Graves signale par ailleurs que le bois de l'arbre prémunit contre les noyades ou les naufrages. Enfin, le frêne est connu chez les Celtes pour être *l'arbre du monde*, reliant les trois niveaux du cosmos, ses racines s'enfonçant jusqu'aux enfers et ses branches soutenant le toit du monde.

Le deuxième arbre utilisé est le sorbier. Chez les Celtes, il est *l'arbre de vie* et de la connaissance. Graves souligne qu'on le rencontre également sous le nom de « donneur de vie »²⁸³. Selon la croyance populaire, il est utilisé comme talisman contre les sortilèges de toutes sortes. De plus, il correspond au second mois druidique : « Le second mois s'étend du 21 janvier au 15 février. L'importante fête celtique de la Chandeleur tombe en son milieu (2 février). [...]. Le 2 février se trouve être très précisément le jour de la Sainte-Brigitte, la Déesse Blanche des temps anciens, la triple muse de la croissance. »²⁸⁴ Selon le *Dictionnaire de mythologie et de symbolique celte*, le symbolisme du sorbier est assez proche de celui du frêne, probablement parce que tous deux sont reliés à la triple déesse. J'ai donc utilisé conjointement le sorbier et le frêne. Poussant au-dessus de la fontaine où Morgane puise son eau, ces deux arbres sont étroitement reliés à la naissance de Gwen'Tan. Ce sont les graines de sorbier qui, en tombant dans la cruche de la future mère, amène son souhait d'avoir un enfant. Ce vœu, prononcé avec innocence et exaucé par une fée qui n'a pas d'autre but que celui de plaire aux braves gens, est le reflet du destin, décidé par l'une des Parques. De plus, les deux arbres sauvent Gwen'Tan et le Dieu-Soleil, le premier de la noyade, puisqu'il s'agit du point de repère qu'ils aperçoivent depuis la mer, le second du

²⁸² Jean Chevalier et Alain Gheerbrant (dir.), *op. cit.*, 1982, p. 468.

²⁸³ Robert Graves, *op. cit.*, 1979, p. 191.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 192. En réalité, la fête de la Chandeleur, fête catholique, n'a rien à voir avec *Imbolc*, la fête de Brigid, qui avait lieu le 1^{er} février, mais le catholicisme s'est encore une fois emparé de la tradition celte et l'a adaptée.

sortilège lancé par la reine des *bouhines*. Enfin, c'est en grim pant dans le frêne que Gwen'Tan et le Dieu-Soleil quittent la terre pour monter au firmament. L'arbre symbolise l'axe vertical qui unit enfer et ciel.

L'aubépine, troisième arbre utilisé dans le conte, possède un double symbolisme, tantôt positif, tantôt négatif. Dans la tradition celte, il s'agit de l'arbre du mois de mai, qui est le mois de Maïa (grand-mère, déesse lunaire). Protecteur contre la foudre²⁸⁵, il est également une plante épineuse, redoutée de tous, même des sorcières, qu'il a le pouvoir de repousser. Selon Graves, la destruction de l'un de ces arbres peut s'accompagner de grands dangers et il existe un puissant tabou contre le mariage pendant le mois de l'aubépine, qui se veut « l'arbre de la chasteté exagérée »²⁸⁶.

L'ajonc, quatrième plante, symbolise par ses fleurs jaunes le « soleil vif ». Le *Dictionnaire de mythologie et de symbolique celte* signale qu'on « disait de lui qu'il chassait les sorcières »²⁸⁷. Associé au frêne, il représente la déesse On-niona, avatar de la triple déesse. J'ai utilisé la symbolique de l'ajonc conjointement avec celle de l'aubépine. Les deux arbres forment la haie frontière qui sépare le jardin de l'enfance, celui où grandit Gwen'Tan, et la forêt des interdits, celle contre laquelle Agrippa ne cesse de la mettre en garde, symbolisant l'âge adulte. Ils sont aussi une barrière qui protège l'héroïne et sa marraine contre la sorcière. Lorsque les plants meurent, Gwen'Tan perd toute protection contre les dangers du monde et de l'âge adulte. Elle cesse d'être l'enfant chaste pour se préparer à devenir une épouse.

Enfin, l'épicéa et le cornouiller rouge sont deux arbres typiques de l'Amérique du Nord. La symbolique de l'épicéa est également connue dans le folklore celte qui, sous

²⁸⁵ Michel Duval, *Mythologie des arbres en Bretagne*, Mayenne, Royer, coll. « Mythothèque », 2000, p. 46.

²⁸⁶ Robert Graves, *op. cit.*, 1979, p. 201.

²⁸⁷ Robert-Jacques Thibaud, « Ajonc – Lettre O », *op. cit.*, 1995, p. 17.

l'influence des croyances grecques, associe cet arbre à la déesse lunaire (équivalent d'Hécate). Dans les contes et mythes algonquiens, en revanche, l'épicéa est l'une des plantes médicinales dont les ours ont la garde. Arbre salvateur donc, qui trouve dans *La Prophétie des Ombres* un emploi dérivé, permettant aux fugitifs – Gwen'Tan, Henwen et le Dieu-Soleil – de fuir à leur aise puisque le fruit de l'arbre, lancé par la main de la Roazhan Tan (avatar de la déesse lunaire), fait pousser toute une forêt d'épicéas.

Quant au cornouiller rouge, on en trouve la présence dans plusieurs contes et mythes algonquiens, notamment dans *La boîte magique* et *La femme de bois*, deux récits dans lesquels le cornouiller remplit une fonction similaire : les flèches de cornouiller rouge indiquent le chemin à prendre pour qui les tire. Cette tradition connaît son pendant dans les contes indo-européens :

Souffler une plume en l'air et la suivre quand on ne sait quelle direction prendre est une vieille coutume allemande. Plusieurs versions de cette histoire (d'origines grecque, slave, finnoise et indienne) parlent de trois flèches qui sont tirées en l'air pour déterminer la direction que prendront les trois frères.²⁸⁸

J'ai repris le mytheme des flèches de cornouiller comme un référent culturel et l'ai donc conservé tel quel dans le conte, plagiant pour ce faire les contes algonquiens précédemment cités. Dans *La Prophétie des Ombres*, cela donne : « Se souvenant du conseil de l'aigle, Gwen'Tan banda son arc et tira. Le trait fila, très, très loin et l'enfant et la louve coururent derrière. La première fois, elles arrivèrent un peu après que la flèche eut atterri, la deuxième en même temps et la troisième, un peu avant. »

²⁸⁸ Bruno Bettelheim, *op. cit.*, 1976, p. 143.

Conclusion

La rédaction de cette thèse m'a permis de répondre à de nombreuses questions sur l'insertion du mythe en littérature. J'ai notamment pu établir quelques frontières entre le mythe, le conte et la légende. J'ai ainsi étudié la structure du mythe et celle du conte, la présence du merveilleux dans les récits folkloriques et les différences, parfois minimes mais toujours importantes, qui divisent les genres. J'ai découvert également que les recherches mythocritiques étaient complexes et je sais à présent à quel point le sujet mythique est vaste. Les théories de Lévi-Strauss qui, en 1958, définissaient chaque mythe par « l'ensemble de toutes ses versions »²⁸⁹ se sont manifestées au fil de la rédaction du conte *La Prophétie des Ombres*. Mieux encore, j'ai découvert que « c'est dans la mouvance que le mythe trouve sa pérennité, puisqu'il est la somme de ses affabulations et que sa définition doit demeurer ouverte »²⁹⁰.

Amenée à travailler sur l'intertextualité et l'hypertextualité, je me suis rapidement rendu compte que ces deux concepts étaient plus complexes que je ne l'avais imaginé. J'ai appris les différents emprunts possibles – citation, plagiat, allusion, référence – et les transformations définies par Genette – parodie, pastiche. J'ai ainsi pu comprendre le processus d'insertion du mythe dans la littérature afin de mieux appréhender ma propre création.

Par la suite, en confrontant mes recherches théoriques avec *La Prophétie des Ombres*, j'ai constaté que suivre les formes du conte ou la structure mythique était un mécanisme naturel, favorisé par la lecture de plusieurs centaines de récits folkloriques. J'ai réalisé tout ce que je devais aux traditions bretonnes lorsque les mythèmes se sont mis en place presque

²⁸⁹ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, p. 240 sq.

²⁹⁰ Jacqueline Thibault Schaefer, *loc. cit.*, p. 66.

automatiquement, comme les différentes pièces d'un puzzle littéraire. En dévoilant les architectures mythiques et les mythèmes employés, j'ai été surprise de constater que certaines symboliques m'avaient échappé, bien qu'elles aillent de soi. En effet, si j'ai intégré la plupart des mythèmes par choix, d'autres me sont apparus comme des « fantômes » et je ne me suis aperçue de leur présence – et donc, de leur portée – qu'au moment de réfléchir à la signification des éléments de mon conte. Je suis bien consciente, même maintenant, que la liste des symboliques est non exhaustive, preuve s'il en est que le mythe n'est pas forcément lié de manière consciente à la littérature. Il appartient à un imaginaire collectif dans lequel on peut puiser à loisir.

Sans m'en rendre compte, j'ai donc permis à mon récit de se métamorphoser sous l'influence de mythèmes que j'ai empruntés aux traditions algonquiennes et bretonnes. J'ai rédigé la *Prophétie des Ombres* un an après avoir « inventé » Roazhan Tan, soit immédiatement après mon dernier passage en Bretagne, dans le département du Finistère. Mon arrière-grand-mère est décédée durant ce voyage. Avec elle disparaît la génération des conteurs, celle des gens qui parlaient la langue bretonne, qui racontaient toujours avec plaisir des histoires de fées, de *korrigans* et d'*Ankou* parce que leurs parents y croyaient encore. J'ai hérité de tous les recueils de contes, de légendes et de mythes bretons qu'elle a laissés derrière elle et j'ai fait mes valises pour partir vers l'Ouest, vers l'Autre Monde. Ce n'est ni Merlin ni la terre des fées de Morgane que j'ai trouvés au terme de mon voyage, c'est le Canada, contrée douée d'une autre culture, d'autres traditions. Ici, Mahingan remplace Morgane, les chamans ont pris la place des druides, mais c'est aussi à l'Ouest que se trouve le royaume des morts.

Après mon arrière-grand-mère, je suis devenue une nouvelle dépositaire du folklore breton. Cependant, au terme du long processus qui a donné naissance à *La Prophétie des*

Ombres, je sais que les traditions ont la vie dure. Elles font partie de mon bagage culturel et influencent profondément mes écrits, même lorsque ceux-ci s'appuient sur un autre folklore. En effet, en élaborant le schéma mythique du quatrième chapitre, je me suis aperçue que, sous ma plume, les contes et mythes algonquiens avaient beaucoup moins de portée que ceux de mes ancêtres. Cette union inégale a-t-elle illustré les limites de la flexibilité du mythe breton, ce mythe qui a résisté à tant de conquérants et de siècles comme une falaise face à la mer déchaînée ? Peut-être... Mais je préfère croire que j'ai mis en opposition deux sortes de mythèmes : ceux, innés, qui me viennent de mes traditions, et ceux, acquis, qui me viennent de l'interculturalisme. Pour les premiers, l'emprunt s'est présenté comme un automatisme. Pour les seconds, qui ne font partie de mon imaginaire que depuis cinq années, j'ai bien souvent dû me rappeler qu'il était nécessaire d'utiliser leurs symboliques, puisqu'elle ne me venait pas naturellement. La richesse qui découle de ce dialogisme est infinie et le sera certainement bien plus dans quelques années, lorsque les mythes algonquiens feront eux aussi partie de mon bagage (culturel) naturel. Et alors, qui sait jusqu'où le mythe est flexible ? Qui sait jusqu'où ma plume pourra aller dans le *bricolage* ?

Ce parcours, qui se révèle tout aussi initiatique que si j'avais moi-même traversé la forêt enchantée de *La Prophétie des Ombres*, m'a apporté beaucoup. Il m'a permis de me rendre compte des ressources infinies qu'offre ma culture d'origine. J'ai réalisé que, malgré les difficultés d'adaptation rencontrées entre les deux folklores, une véritable symbiose se crée, qui permet au conte de n'être ni tout à fait typique de la tradition bretonne ni tout à fait algonquien. Il s'agit d'un équilibre à la fois fort et fragile entre deux structures qui donnent lieu à un nouvel assemblage, original, appartenant à un fonds commun de l'imaginaire. J'ai appris à lire différemment les textes, les miens en particulier, mais les autres également, à la recherche des éléments d'une parole universelle. Cette expérience m'a permis d'écrire

autrement. Je sais maintenant que le sens du texte ne dépend pas que des mots employés : il existe une symbolique qui se trouve à la fois dans le texte et au-delà.

J'ai également compris toute la portée du mythe sur mon imaginaire, sur ma plume, et je sais que ce n'est que le début d'une nouvelle façon d'écrire et d'appréhender le processus de création littéraire. Un jour, peu avant de commencer mes études, un Algonquin m'a raconté que les mythes de son peuple personnifiaient les animaux parce qu'ils étaient considérés comme la réincarnation de leurs ancêtres. Je lui ai dit que c'était sûrement vrai et il a paru surpris : « Si tu veux y croire... », m'a-t-il répondu, amusé par ma naïveté. Je pense qu'il a donné sans le (vouloir) savoir la réponse à la question qui apparaît en filigrane dans cette étude : peut-on écrire un mythe ? À présent, j'ai la certitude que oui, puisque même aujourd'hui, il existe des mythes auxquels on croit toujours. Ce qu'ils deviennent lorsqu'ils sont repris dans un conte merveilleux, c'est bien plus qu'un mythe littéraire et encore un peu plus qu'un mythe littérisé. La mort du mythe n'est pas dans sa reprise littéraire, mais bien dans l'incrédulité à laquelle il se heurte progressivement. C'est dans la croyance qu'il a le plus de forces et de symboliques.

Bibliographie

1. Sur les mythes et les contes

- AARNE, Antti & Stith THOMPSON, *The Types of the Folktale : A Classification and Bibliography*, Helsinki, Academia Scientarum Fennica, « Folklore Fellows Communication » Series 184, 1961.
- ALBOUY, Pierre, *Mythographies*, Paris, José Corti, 1976 ;
- *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 1998.
- ALIX, Pierre, *Dans la presqu'île, on raconte que...*, Le Guilvinec, Le Signor, 1981.
- ANGELOPOULOU, Anna, *La naissance merveilleuse et le destin du héros dans le conte grec*, [microforme], Lille-thèses, 1988.
- ARBOIS DE JUBAINVILLE, Henry d', *Le cycle mythologique irlandais et la mythologie celtique*, Osnabruck, Otto Zeller, 1969.
- ARISTOTE, *Poétique*, Paris, « Les Belles Lettres », 1952.
- ASSINIWI, Bernard, *Contes adultes des territoires algonkins*, Outremont, Leméac, 1985.
- AUBERT, Octave-Louis, *Légendes traditionnelles de la Bretagne*, Spézet, Éditions Breizh, 1986.
- AUBRIT, Jean-Pierre, *Le Conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, coll. « Coursus », série « Littérature », 1997.
- AUSTIN, James (dir.), *Frontières du conte*, Paris, Éditions du CNRS, 1982.
- BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942.
- BARCHILON, Jacques, *Le Conte merveilleux français : de 1690 à 1790. Cent ans de féerie et de poésie ignorées de l'histoire littéraire*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de la Revue de littérature comparée », 1975.
- BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
- BÉDIER, Joseph, *Les Fabliaux*, Paris, Honoré Champion, 1911.
- BELMONT, Nicole, *Poétique du conte : essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, 1999.
- BERLEWI, Marian, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Seghers, 1974.

- BERNARD-GRIFFITHS, Simone et Jeannine GUICHARDET (dir.), *Images de la magie : fées, enchanteurs et merveilleux dans l'imaginaire du XIX^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1993.
- BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 1976.
- BILA, Constantin, *La croyance à la magie au XVIII^e siècle en France dans les contes, romans et traités*, Paris, J. Gamber, 1925.
- BLUMENBERG, Hans, *La raison du mythe*, Paris, Gallimard, 1995.
- BOUCHARD, Gérard et Bernard ANDRÈS (dir.), *Mythes et société des Amériques*, Montréal, Québec Amérique, 2007.
- BRASSEUR, Marcel, *Les Celtes : les dieux oubliés*, Rennes, Terre de brume éditions, 1996.
- BREKILIEN, Yann, *Contes et légendes du pays breton*, Quimper, Nature et Bretagne, 1973.
- BREMOND, Claude, *Formes médiévales du conte merveilleux*, Paris, Stock, 1989.
- BRUNEL, Pierre, *L'évocation des morts et la descente aux enfers*, Paris, S.E.D.E.S., 1971 ;
 —, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1992 ;
 —, (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1994 ;
 —, (dir.), *Mythes et littératures*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1994 ;
 —, *Apollinaire entre deux mondes. Le contrepoint mythique dans Alcools. Mythocritique II*, Paris, P.U.F., coll. « Écriture », 1997.
- CAILLOIS, Roger, *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1938.
- CARLIER, Christophe, *La clef des contes*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes & études », 1998.
- CASTEX, Pierre Georges, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951.
- CAZIER, Pierre (dir.), *Mythe et création*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires de Lille, 1994.
- CHANDES, Gérard (dir.), *Le merveilleux et la magie dans la littérature : actes du colloque de Caen, 31 août-2 septembre 1989*, Atlanta, Rodopi, 1992.
- CHAUVIN, Danièle et al. (dir.), *Questions de mythocritique : Dictionnaire*, Paris, Imago, 2005.
- CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, coll. « Bouquins », 1982.

- CHEVREL, Yves et Camille DUMOULIE, *Le mythe en littérature*, Paris, P.U.F., 2000.
- COURTÈS, Noémie, *L'écriture de l'enchantement : Magie et magiciens dans la littérature française du XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2004.
- DARCHEVILLE, Patrick, *Druides ou moines ? Le monachisme celtique*, Paris, Guy Trédaniel, 1995.
- DEMERS, Jeanne, *Le conte : du mythe à la légende urbaine*, Montréal, Québec-Amérique, coll. « En question », 2005 ;
- et Lise GAUVIN, « Le conte écrit, une forme savante », *Études françaises*, vol. IX, n° 1, 1972, p. 3-13.
- DETIENNE, Marcel, *L'Invention de la mythologie*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1998.
- DILLON, Myles, *Les Royaumes celtiques*, Paris, Fayard, 1974.
- DORSAY, Jules, *Contes et légendes de Bretagne*, Paris, Nathan, 1963.
- DOTTIN, Georges, *La religion des Celtes*, Paris, Bloud & cie, 1908.
- DUVAL, Michel, *Mythologie des arbres en Bretagne*, Mayenne, Royer, coll. « Mythothèque », 2000.
- DIEL, Paul, *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, Paris, Payot, 1952.
- DOBZYNSKI, Charles (dir.), *Mythe et mythologie dans l'antiquité gréco-romaine, Europe*, août-septembre 2004.
- DUBOIS, Claude-Gilbert (dir.), *Magie et littérature*, Paris, Albin Michel, 1989.
- DUCLOT-CLEMENT, Nathalie, « Figure en résurgences : Médée entre transgressions et transcendances », *Loxias*, n° 5, 15 juin 2004, <http://revel.unice.fr/loxias/>.
- DUMEZIL, Georges, *Mythe et épopée*, Paris, Gallimard, 1968 ;
- , *Entretiens avec Didier Eribon*, Paris, Gallimard, coll. « Folio - Essais », 1987.
- DUNDES, Alan, *The meaning of folklore : the analytical essays of Alan Dundes*, Logan, Utah State University Press, 2007.
- DURAND, Gilbert, *Le décor mythique de La Chartreuse de Parme*, Paris, José Corti, 1961 ;
- , *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969 ;
- , « Le voyage et la chambre dans l'œuvre de Xavier de Maistre », *Romantisme*, n° 4, 1972, p. 76-89 ;
- , *L'imagination symbolique*, Paris, P.U.F., 1976 ;

- , *Figures mythiques et visages de l'œuvre : de la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Berg international, 1979 ;
- , *Introduction à la mythodologie : Mythes et société*, Paris, Albin Michel, 1992 ;
- , « Pas à pas mythocritique », dans Gilbert DURAND et Danièle CHAUVIN (dir.), *Champs de l'imaginaire*, Grenoble, ELLUG, 1996 ;
- EIGELDINGER, Marc, *Lumières du mythe*, Paris, P.U.F., 1983 ;
- , *Mythologie et intertextualité*, Genève, Slatkine, 1987.
- EISSEN, Ariane et Jean-Paul ENGELIBERT (dir.), *La Dimension mythique de la littérature contemporaine*, Poitiers, La Licorne, 2000.
- ELIADE, Mircea, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot, 1951 ;
- , « Littérature orale », dans Raymond QUENEAU (dir.), *Histoire des littératures*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1955, t. 1, p. III-XXVI.
- , *Forgerons et alchimistes*, Paris, Flammarion, coll. « Champs anthropologiques », 1956 ;
- , *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957 ;
- , *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1963.
- FRANZ, Marie-Louise von, *Interprétation des contes de fées*, Paris, Dervy-Livres, 1987.
- FRYE, Northrop, *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, 1969 ;
- , « Littérature et mythe », *Poétique*, n° 8, 1971, p. 489-514.
- FULCANELLI, *Le mystère des cathédrales (et l'interprétation ésotérique des symboles hermétiques du grand œuvre)*, 3^e édition, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1964.
- GAIGNEBET, Claude, *Religion populaire et art profane au Moyen Âge*, Paris, P.U.F., 1985.
- GALLINGANI, Daniela, *Mythe, machine, magie : fictions littéraires et hypothèses scientifiques au siècle des lumières*, Paris, P.U.F., 2002.
- GRAVES, Robert, *Les mythes celtes : la déesse blanche*, Monaco, Éditions du Rocher, 1979.
- GREIMAS, Algirdas Julien, « Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique », *Communications*, n° VIII, 1966, p. 28-59.
- GUASTALLA, René Manlius, *Le Mythe et le livre : essai sur l'origine de la littérature*, Paris, Gallimard, 1940.
- GUISCHARD, John Aloysius, *Le Conte fantastique au XIX^e siècle*, Montréal, Fides, coll. « Les Publications de l'Université Laval », 1945.

- HANI, Jean, *Problèmes du Mythe et de son interprétation : Actes du Colloque de Chantilly, 24 au 25 avril 1976*, Paris, Les Belles Lettres, 1978.
- HUET-BRICHARD, Marie-Catherine, *Littérature et Mythe*, Paris, Hachette Supérieur, 2001.
- HULPACH, Vladimir, *Contes et légendes des Indiens d'Amérique*, Paris, Gründ, 1966.
- HULTKRANTZ, Åke, *Les religions des Indiens primitifs de l'Amérique : essai d'une synthèse typologique et historique*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1963.
- JASMIN, Nadine, *Naissance du conte féminin : mots et merveilles : les contes de fées de Madame d'Aulnoy (1690-1698)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 2002.
- JEAN, Georges, *Le pouvoir des contes*, Paris, Casterman, 1981.
- JOLLES, André, *Formes simples*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- JOMAND-BAUDRY, Régine et Jean-François PERRIN, *Le conte merveilleux au XVIII^e siècle : une poétique expérimentale*, Paris, Kimé, 2002.
- JOUE, Philippe, *Aux sources de la mythologie celtique*, Fouesnant, Yoran Embanner, 2007.
- JUNG, Carl, Gustav, *Métaphores de l'âme et ses symboles*, Genève, Georg et Cie, 1953 ;
—, et Carl KERENYI, *Introduction à l'essence de la mythologie*, Paris, Imago, diffusion Payot, 1953 ;
—, *L'homme et ses symboles*, Paris, Robert Laffont, 1964.
- KRAPPE, Alexandre Haggerty, *La genèse des mythes*, Paris, Payot, 1952.
- KRIPKE, Saul Aaron, *La logique des noms propres*, Paris, Éditions de Minuit, 1982.
- LAMARCHE, Jacques, *Contes et légendes de la Petite-Nation*, Hull - Québec, Asticou, 1988.
- LARIVAILLE, Paul et Gérard GENOT, *Novellino ; suivie de Contes de chevaliers du temps jadis*, Paris, Union Générale d'éditions, 1988.
- LASSÈGUE, Jean, « Qu'est-ce que le symbole ? », site de l'Association pour la Recherche Cognitive : <http://www.arco.asso.fr/>
- LÉON, Pierre Roger et Paul PERRON (dir.), *Le conte*, LaSalle-Québec, Didier, 1987.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958 ;
—, « La structure et la forme, réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp », *Cahiers de l'Institut de science économique appliquée*, série M., n° 7, mars 1960, p. 1-36 ;
—, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962 ;
—, *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964 ;

- , *L'Origine des manières de table*, Paris, Plon, 1968 ;
- , *L'Homme nu*, Paris, Plon, 1971 ;
- , *Anthropologie structurale II*, Paris, Plon, 1973.
- LOISEAU, Sylvie, *Les pouvoirs du conte*, Paris, P.U.F., coll. « L'Éducateur », 1992.
- LOTMAN, Jurij Michajlovic et Zora MINC, « Literatura i mitologija », *Trudy po znakovym sistemam*, n° 13, 1981.
- MARKALE, Jean, *Le christianisme celtique et ses survivances populaires*, Paris, Imago, Payot, 1983.
- MÉLANÇON, Claude, *Légendes indiennes du Canada*, Montréal, Éditions du jour, 1967.
- MÉLÉTINSKY, Evguéni, « Du mythe au folklore », *Diogène*, n° 99, 1977, p. 117-142.
- MEZZADRI, Bernard « Du *mûthos* des anciens grecs aux mythes des anthropologues, entretien avec Claude Calame », dans Charles Dobzynski (dir.), *Mythe et mythologie dans l'antiquité gréco-romaine, Europe*, août-septembre 2004, p. 9-37.
- MICHEL, Jeanne, *L'imaginaire de l'enfant : les contes*, Paris, Nathan, 1983.
- MOLINO, Jean, « Alexandre Dumas et le roman mythique », *L'Arc*, n° 71, 1978, p. 56-69.
- MONNEYRON, Frédéric et Joël THOMAS, *Mythes et littérature*, Paris, P.U.F., 2002.
- MONTANDON, Alain, *Du récit merveilleux ou L'ailleurs de l'enfance*, Paris, Imago, 2001.
- MOREL, Corinne, *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, Paris, Archipel, 2004.
- PACE, Jerome, *Les mystères de la tradition celte*, Paris, Éditions de Vecchi, 1988.
- PÉRET, Benjamin, *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, Paris, Albin Michel, 1960.
- PERROT, Nicolas, *Mémoire sur les mœurs, coutumes et religion des sauvages de l'Amérique Septentrionale*, New York, Johnson Reprint, 1968.
- PERSIGOUT, Jean-Paul, *Dictionnaire de mythologie celtique : dieux et héros*, Monaco, Éditions du Rocher, 1985.
- PHILIBERT, Myriam, *Les mythes préceltiques*, Monaco, Éditions du Rocher, 1997.
- POTTIER, Richard, *Essai d'anthropologie du mythe*, Paris, Kimé, 1994.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970 ;
- , *Les racines historiques du conte merveilleux*, Paris, Gallimard, 1983.
- RAGUENET, Geneviève, *La psychothérapie par le conte*, Montréal, L'Harmattan, coll. « Psycho-Logiques », 1999.

- RANK, Otto, *Le mythe de la naissance du héros*, Paris, Payot, 1983.
- RANSOM, Amy J., *The feminine as fantastic in the conte fantastique : visions of the other*, New York, P. Lang, « The Age of revolution and romanticism » Series, 1995.
- RIALLAND, Ivonne, « La mythocritique en questions », *Acta Fabula*, vol. 6, n° 1, printemps 2005, <http://www.fabula.org/revue/>.
- ROBERT, Raymonde, *Le conte de fées littéraire en France : de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 2002.
- ROCHE MAZON, Jeanne, *Autour des contes de fées*, Paris, Didier, 1968.
- ROUGEMONT, Denis de, *L'amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1939 ;
—, *Les mythes de l'amour*, Albin Michel, 1961.
- SCHNETZLER, Jean-Pierre, « Le silence, de la psychanalyse à la méditation », <http://cusi.free.fr/fra/fra0058.htm>.
- SCHWARZ, Fernand, *Les traditions de l'Amérique ancienne : mythes et symboles : Olmèques, Chavin, Mayas, Aztèques, Incas*, St. Jean de Braye, Dangles, 1982.
- SELLIER, Philippe, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littérature*, 1984, p. 112-126.
- SIGANOS, André, *Le Minotaure et son mythe*, Paris, P.U.F., coll. « Écriture », 1993.
- SIMONSEN, Michèle, *Le conte populaire français*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je ? », 1981.
- STERCKX, Claude, *Éléments de cosmogonie celtique*, Bruxelles, Presses Universitaires de Bruxelles, 1986.
- THIBAUD, Robert-Jacques, *Dictionnaire de mythologie et de symbolique celte*, Paris, Dervy, 1995.
- THOMPSON, Stith, *The Folktale*, New York, Rinehart & Winston, 1946.
- TODOROV, Tzvetan (dir.), *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965 ;
—, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1976 ;
—, *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Albin Michel, coll. « Encyclopaedia Universalis », 2001.
- TOURNIER, Michel, *Le Vent Paraclet*, Paris, Gallimard, 1977.
- TROUSSON, Raymond, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Genève, Droz, 1964 ;
—, *Un problème de littérature comparée : les études de thèmes*, Paris, Minard, 1965.

- VENDRYES, Joseph, « Les religions des Celtes », *Mana, Introduction à l'histoire des religions*, t. 2, Paris, Presses Universitaires de France, 1948.
- VERNANT, Jean-Pierre, *Mythe et Société en Grèce ancienne*, Paris, Maspero, 1974.
- VEYNE, Paul, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*, Paris, Seuil, 1992.
- VIERNE, Simone, « Mythocritique et mythanalyse », *IRIS*, n° 13, 1993, p. 43-56.
- , *Rite, Roman, Initiation*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2000.
- , « Avant-Propos », *Loxias*, n° 2, 15 janvier 2004, <http://revel.unice.fr/loxias/>.
- VRIES, Jan de, *La Religion des Celtes*, Paris, Payot, 1963.
- WEINRICH, Harald, « Structures narratives du mythe », *Poétique*, n° 1, 1970, p. 25-34.
- WILLIS, Roy (dir.), *Mythologies du monde entier*, Paris, France Loisirs, 1993.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques (dir.), « Mytho-phorie : formes et transformations du mythe », dans *Art, mythe et création*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Figures Libres », 1998, p. 69-84.

2. Théorie littéraire

- ANGENOT, Marc, « L'intertextualité : enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel », *Revue des sciences humaines*, n° 189, janvier-mars 1983, p. 121-135.
- ARRIVÉ, Michel, « Pour une théorie des textes poly-isotopiques », *Langages*, n° 31, sept. 1973, p. 53-63.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevsky*, Paris, Seuil, 1970.
- BARTHES, Roland, « Texte (théorie du) », *Encyclopaedia Universalis*, vol. XV, 1973, p. 1013-1017.
- BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre de et al., *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1998.
- BOUILLAGUET, Annick, « Une typologie de l'emprunt », *Poétique*, n° 80, novembre 1989, p. 489-497.
- CAILLOIS, Roger, *Images, images : essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*, Paris, José Corti, 1966.
- COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1979.

- DELCROIX, Maurice, et Fernand HALLYN (dir.), *Méthodes du texte, introduction aux études littéraires*, Paris, Duculot, 1987.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1982.
- GIGNOUX, Anne-Claire, « De l'intertextualité à l'écriture », *Cahiers de narratologie*, n° 13, 1^{er} septembre 2006, <http://revel.unice.fr/cnarra/>.
- HOPKINS, John, « La théorie sémiotique littéraire de Michael Riffaterre : matrice, intertexte et interprétant », *Cahiers de narratologie*, n° 12, 20 avril 2005, <http://revel.unice.fr/cnarra/>.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1988.
- JENNY, Laurent, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, 1976, p. 257-281.
- JEUNE, Simon, *Littérature générale et littérature comparée*, PARIS, Minard, 1967.
- KRISTEVA, Julia, « Bakhtine : le mot, le dialogue et le roman », *Critique*, n° 239, 1967, p. 438-465 ;
- , *Séméiôtikê : Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969 ;
- , *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.
- LE CALVEZ, Éric et Marie-Claude CANOVA-GREEN (dir.), *Texte(s) et intertexte(s)*, Amsterdam, Rodopi, 1997.
- LEMAÎTRE, Henri (dir.), *Dictionnaire Bordas de littérature française*, Paris, Bordas, coll. « Les référents », 2003.
- MALCUZYNSKI, Marie-Pierrette, « Critique de la (dé)raison polyphonique », *Études françaises*, vol. 20, n° 1, 1984, p. 45-56.
- MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, P.U.F., 1975.
- RABAU, Sophie, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, coll. « Corpus », 2002.
- RIALLAND, Ivonne, « Mythe et hypertextualité », *Atelier de littérature*, <http://www.fabula.org/>.
- RIFFATERRE, Michaël, *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979 ;
- , « Sémiotique intertextuelle : l'interprétant », *Revue d'esthétique*, n° 1-2, 1979, p. 128-150 ;
- , « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, octobre 1980, p. 5-18 ;

—, « L'intertexte inconnu », *Littérature*, n° 41, 1981, p. 4-7 ;

—, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983.

SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'intertextualité : Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, coll. « Université », 2001.

SOLLERS, Philippe (dir.), *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1968.

WAGNER, Frank, « Intertextualité et théorie », *Cahiers de narratologie*, n° 13, 1^{er} septembre 2006, <http://revel.unice.fr/cnarra/>.

WELLEK, René & Austin Warren, *Theory of Literature*, New York, Harcourt, Brace & World, 1942.

3. Autres

DESBORDES, Tereza, *Dictionnaire élémentaire breton-français*, Lesneven, Hor Yezh, 2002.

DOSTOÏEVSKI, Fiodor Mikhaïlovitch, *Nietotchka Niézvanov*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1951.

LACOMBE, Albert, *Dictionnaire de la langue des Cris*, Montréal, Beauchemin & Valois, 1874.

Table des matières

Remerciements	III
Résumé	IV
Introduction	1
PREMIÈRE PARTIE : <i>La Prophétie des Ombres</i>	5
Glossaire des noms en langue étrangère	6
<i>La Prophétie des Ombres</i>	7
DEUXIÈME PARTIE : La symbolique du mythe dans le conte merveilleux :	
Entre traditions et interculturalisme	50
Chapitre premier : Mythe, conte et légende	51
Le mythe	51
Étymologie et définition	51
Mythe et anthropologie/ethnologie	53
Mythe et littérature	55
Le conte	57
Étymologie et histoire	57
Conte et morphologie	59
L'universalité du conte	61
Le merveilleux	64
La légende	67
Chapitre II : Mythocritique	70
Théorie et parcours mythocritique	70
Le mythe littéraire	74
Existe-t-il un mythe qui ne soit pas littéraire ?	78
Mythe littéraire ou mythe littérisé ?	82

Chapitre III : Intertexte et symbole : théorie de la réécriture du mythe	85
Le concept d'intertextualité	85
Réécriture du mythe	89
La structure du mythe comme architecture textuelle	91
Mythe et symbole	94
 Chapitre IV : Entre traditions et interculturelisme : critique du conte	 97
Les constantes du conte	97
Les étapes narratives	98
Le destin d'une héroïne	102
Le caractère merveilleux du conte	105
Réécriture des mythes	107
Quel corpus mythique utiliser ?	107
S'approprier le corpus mythique	107
Intertextualité ou hypertextualité ?	110
Symbolique des personnages	112
La Trinité	113
Les avatars	120
Les adjuvants	124
Les opposants	126
Les autres personnages	129
Autres symboliques	132
Les couleurs	132
L'alchimie	135
Les nombres	136
Les lieux	140
Les arbres	142
 Conclusion	 147
Bibliographie	151