

« Un renversement complet de la perspective ». Le catalogue du conte français à l'épreuve du terrain

“A complete change of perspective” : A fieldworker's reflections on the index of French folktales

Josiane Bru

Volume 10, 2012

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1013543ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1013543ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise d'ethnologie

ISSN

1703-7433 (print)

1916-7350 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bru, J. (2012). « Un renversement complet de la perspective ». Le catalogue du conte français à l'épreuve du terrain. *Rabaska*, 10, 97–123.
<https://doi.org/10.7202/1013543ar>

Article abstract

Just as the first volume of the index of French folktales was being published, its author, Paul Delarue, passed away, leaving Marie-Louise Tenèze the task of completing the second and final volume dealing with tales of magic or märchen. Before undertaking the compilation of the next volume, on animal tales, Tenèze set off for the Aubrac plateau in the Massif central area of France, where she carried out a series of field interviews that marked a turning point in her career. This article follows the little known episode in her career where Tenèze learned to seek out the source of folktales in the storytellers themselves, allowing her to go beyond the simple collecting of narratives to conceive of a “narrative outline” of a cultural region based on her interviews. This change in focus from the tale to the teller allowed her to develop new concepts and led to, in her words, “a complete reversal of perspective” where folktales were no longer looked at simply as narrative texts.

« Un renversement complet de la perspective ». Le catalogue du conte français à l'épreuve du terrain

JOSIANE BRU

LISST/Centre d'anthropologie
ÉHESS et Université de Toulouse II

Lors d'une randonnée au sud de l'Auvergne, sur ce plateau d'Aubrac dont le film de Jean-Jacques Beineix *37.2 le matin* fit découvrir au grand public, en 1986, les magnifiques paysages, je me trouvais avec des amis près de Saint-Urcize lorsque, passant devant une ferme en bordure de hameau, j'engageais la conversation avec un homme d'un certain âge qui coupait du bois devant sa maison : avait-il connu Maria Girbal ? Ce nom n'évoquant rien pour lui, je donnais quelques indications biographiques sur la remarquable conteuse dont Marie-Louise Tenèze dressait une dizaine d'années après leur rencontre, un si émouvant portrait :

Ma conteuse principale, M^{me} Maria Girbal, de Repons près Saint-Urcize (Cantal) : elle s'est acquis, dans ma vie de chercheur et dans ma vie tout court, une place exceptionnelle. Si j'ai passé des heures en face d'elle à l'écouter conter, j'en ai, depuis, passé bien plus en pensée avec elle, approfondissant le don qu'elle m'avait fait, si simplement, si généreusement, et dans la joie. L'extraordinaire force que cachait sa frêle apparence avait d'emblée suscité en moi une admiration passionnée, et je lui saurai toujours gré de tout ce que, grâce à elle, j'ai compris, de cette flamme dont elle a, comme de l'intérieur, éclairé tout mon acquis livresque. (*Aubrac*, p. 33)¹

Il n'en avait jamais entendu parler. Sans doute faisait-il partie des nombreux natifs de ce pays qui avaient passé leur vie de travail à Paris et n'étaient retournés chez eux qu'ensuite, comme cela avait été le cas pour la conteuse elle-même. Pour tenter de réveiller d'éventuels souvenirs, je fis allusion à la séquence filmée dans laquelle, alors âgée de 80 ans, elle déploie devant la caméra tout son talent en disant devant un auditoire réduit le conte du Bouc d'Aunac : ce bouc, malencontreusement entré dans l'église parce qu'il se grattait contre la porte, ne peut en ressortir. Réfugié dans la chaire où le carillonneur le prend pour le diable, il finit par s'enfuir, emportant sur son dos

1. Marie-Louise Tenèze, « Littérature orale narrative », extrait de *L'Aubrac, tome V, Ethnologie contemporaine III*, Paris, CNRS, 1975 (p. 31-164), p. 33 [désormais dans le texte *Aubrac*].

le curé qui tentait de l'exorciser. Je n'eus pas à donner ces détails car mon interlocuteur réagit vivement à la seule évocation du bouc évadé : « Ah ! Le bouc, me dit-il, il avait échappé à un berger qui s'en servait pour garder les vaches... alors, cette histoire... on en a rajouté...² »

Lorsqu'à Paris, quelques semaines plus tard, j'écoutais à la phonothèque du Musée national des arts et traditions populaires les enregistrements sonores de l'enquête durant laquelle avait été réalisé le film, je fus frappée par une réflexion similaire de Maria Girbal. Dans la discussion qui suit son récit, la conteuse affirme : « On l'a inventé. C'est un bouc qui était rentré dans l'église... alors ils ont brodé...³ »

Dans le récit enregistré, les personnages et les lieux sont précis. Les circonstances de l'événement qui déclenche le petit drame comique disent un peu de la vie du village et l'histoire reste ouverte à d'autres détails du quotidien. L'incident présenté comme réel est en tout cas plausible. Nous sommes en plein dans le quotidien, et voilà qu'il dérape, s'égare dans la fiction. À partir d'un point de départ banal, une histoire prend corps qui tient en haleine, surprend, émerveille ou fait rire. L'« imagination rassemble et agence, suivant un schéma narratif connu, divers éléments, divers motifs présents dans les récits, les croyances et toute l'imagerie de l'Europe chrétienne qui donne au diable figure de bouc.⁴ » Ce récit qui semble se construire ici spontanément à partir d'un événement anecdotique se trouve en France sous forme de variantes dans maint recueil de contes populaires de la Bretagne à la Provence et de la Gascogne à la Savoie : une vingtaine de versions à quelques variations près, en particulier en ce qui concerne l'identité de l'animal (généralement bouc ou cochon). Il s'agit bien d'un conte de transmission orale : un conte populaire que la classification internationale désigne comme conte-type 1838, c'est-à-dire parmi les anecdotes et contes facétieux sur les prêtres et autres personnages religieux.

Peut-être à propos d'un incident de la vie courante « ils », c'est-à-dire les gens, ont en effet « brodé », mais cette broderie narrative n'est pas le fruit du hasard. Elle est élaborée selon les mêmes techniques et à partir des mêmes matériaux que d'autres histoires racontées comme vraies par des narrateurs

2. La présence des boucs dans les étables à cette époque où chèvres et vaches se partageaient les espaces à paître est évoquée maintes fois dans les entretiens. En cas de peste, le bouc prend la maladie et en meurt (enregistrement phonothèque du MNATP, Paris, n° 65.26.77.9 CD 08 page 9). On croit aussi que les boucs dans les « écuries » (i.e. les étables) garantissent du venin, ou que leur odeur « enlève » le venin... (enr. n° 65.26.265/270 CD 22 page 6).

3. Enregistrement MNATP, n° 65.26.265/270 CD 22 page 6 également.

4. En relation avec les représentations du sabbat, on trouve dans la même région d'autres contes mettant en scène un bouc dans l'église : installé sur l'autel et qui ne bouge pas quand le curé lance de l'eau bénite ou retenu dans la sacristie, lancé en flammes dans l'église après que le sacristain l'ait arrosé d'essence, pour impressionner les fidèles (enr. MNATP, M. Crueize, 65.26 items n° 45, 48, 49). M.-L. Tenèze souligne l'intérêt qu'il y a à les rapprocher « plutôt que de rechercher des versions parallèles à ces petits récits dans d'autres régions françaises » (*Aubrac*, p. 74, col. 1).

qui, ailleurs et à d'autres moments, ont été les témoins directs ou indirects d'un événement semblable et qui, en « en rajoutant », ont abouti au même dénouement spectaculaire : le curé terrorisé, multipliant prières et exhortations, est emporté à califourchon par le prétendu diable⁵.

L'insaisissable objet de la transmission

Qu'est-ce qu'un conte populaire ? La question a été posée en France de façon magistrale par Marie-Louise Tenèze, ethnologue, coauteur du catalogue du *Conte populaire français*, à l'occasion d'une recherche sur la *Littérature orale narrative* de l'Aubrac dans le cadre d'une opération pluridisciplinaire conduite par le CNRS de 1964 à 1966⁶ où l'épreuve du terrain vient compléter son approche des récits de transmission orale jusque-là appréhendés par l'écrit. Elle expose sa méthode et ses résultats dans le tome V (1975) de l'imposante monographie en sept volumes qui rendent compte de l'ensemble des travaux⁷. Mais d'autres documents aident à une approche plus précise de son objet : outre les trois courts films réalisés par Jean-Dominique Lajoux auprès de l'informatrice de choix que fut Maria Girbal, une quarantaine d'heures d'entretiens ont été enregistrés sur bande magnétique par l'ethnologue elle-même⁸. Si les films marquent les points forts – les meilleures *performances* – et donnent à voir une forme particulièrement éblouissante du style narratif des anciens conteurs, les enregistrements nous font entrer au cœur même de l'enquête. Au milieu de longs moments de dialogue, coupés parfois de silences et d'hésitations, les récits surgissent dans leur contexte et leur langue première, l'occitan, dans l'état où ils se trouvent après longtemps de silence.

5. La note accompagnant la transcription et la traduction du récit de Maria Girbal donne une rapide approche des variantes françaises de ce conte-type dont quelques versions ont été recueillies en Amérique francophone.

6. En 1964, l'équipe s'installe sur le plateau, sous la direction de Georges-Henri Rivière, pour étudier tous les aspects de la région des monts d'Aubrac : le milieu naturel, l'agronomie, l'économie, l'histoire, l'organisation sociale, la culture traditionnelle, les activités actuelles, *etc.* Plusieurs recherches de ce type ont été menées en France : Sologne, Normandie, Bourgogne ou en Pays de Sault dans les Pyrénées par exemple.

7. L'ensemble du rapport paraît entre 1970 et 1982 : *L'Aubrac. Étude ethnologique, linguistique, agronomique et économique d'un établissement humain*, Paris, CNRS, 1970-1982, 7 vol. (R.C.P. Aubrac n° 28). L'organisation des volumes est la suivante : T. 1 Géographie, agronomie, sociologie économique, 1970 ; T. 2 Ethnologie historique, transhumance ovine, 1971 ; T. 3 Ethnologie contemporaine (1), 1972 ; T. 4 Ethnologie contemporaine (2). Montagnes, thérapeutique, l'Aubrac à Paris, 1973 ; T. 5 Ethnologie contemporaine (3). Littérature orale, musique, danse ; T. 6-1 Ethnologie contemporaine (4). Technique et langage ; les burons, 1979 ; T. 6-2 Ethnologie contemporaine (5). Technique et langage, 1982.

8. Les bandes originales de M.-L. Tenèze enregistrées dans le cadre de la mission Aubrac ont été numérisées et décrites par le Centre occitan de musiques et danses traditionnelles (Toulouse) dans le cadre d'une convention de partenariat avec le MUCEM (ex MNATP) qui, en contrepartie, a reçu un double des copies numériques et du traitement documentaire. Ce partenariat s'est élargi aux Archives départementales du Cantal qui dispose également d'une copie des enregistrements et participe à la réalisation de la mise en ligne des entretiens effectués dans le Cantal.

On y entend jusqu'au moment d'émotion d'un conteur réveillant une histoire qu'il n'a pas dite depuis quinze à vingt ans.

Comme le montre l'étude de géographie linguistique de l'Aubrac réalisée par Alain Rudelle⁹, tous les habitants du plateau étaient alors bilingues, ayant appris le français à l'école, mais le quotidien se vivait encore en « patois ». On utilise, populairement et sans connotation péjorative, ce terme qui désigne indistinctement toute langue ou forme dialectale présente sur le territoire national malgré les siècles d'efforts pour les éradiquer. Bien qu'elle s'en soit suffisamment informée au point de mettre en évidence des nuances et des particularités langagières qui s'avèrent très efficaces dans la narration, M.-L. Tenèze ne parle pas l'occitan. Elle dialogue en français avec ses interlocuteurs, les laissant libres de choisir la langue de leurs récits. Ils les disent alors généralement comme ils les ont entendus : « Je l'ai appris en patois, je le dis en patois ». Dans les échanges qui suivent, encouragés par A. Rudelle, le linguiste qui l'accompagne, ils oublient souvent même de revenir au français après avoir dit un conte. Sans jamais interrompre la parole, celui-ci résume ou traduit ensuite les passages qui ont échappé à l'ethnologue, c'est-à-dire en général les variations spécifiquement locales ou les développements particuliers. Il est frappant de constater combien, en s'appuyant sur quelques mots saisis au vol, la compréhension d'une large part des contes va de soi pour la spécialiste rompue à l'analyse des versions transcrites : « Voyez ! me dit-elle lorsque je lui en fis la remarque, cela prouve bien la réalité des contes-types ».

Le concept de conte-type a été élaboré au tout début du xx^e siècle par Antti Aarne, folkloriste de l'école finnoise à qui avait été confié le classement des contes populaires recueillis dans divers pays dans le sillage des frères Grimm et dont la ressemblance faisait supposer une origine commune. On espérait reconstituer, par une cartographie précise, les courants migratoires de chaque thème et remonter ainsi vers l'origine des contes. Mais comment définir un conte alors que des épisodes entiers se retrouvent dans des trames narratives différentes ? Quand peut-on estimer qu'un récit est une variante de tel autre et à partir de quel degré de variation considère-t-on que l'on a affaire à un conte différent ? Lorsque, en 1910, Aarne publia le premier répertoire de contes populaires (*Verzeichnis des Märchentypen*), il définissait 550 *contes-types*, soit autant de « sujets » de contes populaires auxquels peuvent être rattachés des milliers de versions connues. Le *conte-type*, qui n'est en aucun cas une forme primitive ou canonique d'un conte, est la forme la plus couramment

9. Cf. « Linguistique. Occitan et Français. Géographie linguistique de l'Aubrac » par Alain Rudelle. *L'Aubrac, tome 6.2. Ethnologie contemporaine V. Technique et langage*, Paris, Éditions du CNRS, 1982, p. 187-272. Ce chercheur intervient, bien sûr, dans la plupart des autres volets de la Recherche coopérative sur programme.

adoptée par un thème, une « stabilisation¹⁰ ». Il rassemble les motifs les plus solidement attachés à une trame narrative, dans une aire culturelle donnée, et la façon dont ils s'y agencent. Les contes-types sont ainsi les unités signifiantes à la base du classement et de l'inventaire des récits de tradition orale. Prolongeant ce travail analytique et l'enrichissant du dépouillement de nouvelles collectes, le chercheur américain Stith Thompson portera à plus de trois mille le nombre de contes-types répertoriés¹¹. *L'Arne-Thompson*, comme on nomme par commodité la classification internationale ainsi établie, a été très largement adopté comme principe d'établissement de nombreux catalogues nationaux ou régionaux rédigés par la suite¹².

Ainsi du catalogue du *Conte populaire français* initié par Paul Delarue qui l'a conçu non comme un simple inventaire mais comme un ouvrage de référence sur le conte. Illustrant chaque conte-type par le texte d'une version représentative, il en donne le découpage séquentiel (épisodes, motifs) puis la liste analytique des versions repérées dans un vaste corpus bibliographique comprenant les différentes langues et cultures de l'Hexagone et des « pays de langue française d'outre-mer » ; un commentaire comparatif historique conséquent complète l'étude. À la mort de Paul Delarue en 1956 – quelques mois avant la parution du premier volume – Marie-Louise Tenèze, alors responsable de la rédaction de la revue *Arts et traditions populaires* prend la suite, apportant à ce chantier monumental l'éclairage de sa discipline. Bien qu'inachevé, le « Delarue-Tenèze » est un des travaux majeurs sur le conte populaire et un modèle pour les chercheurs qui, actuellement, travaillent dans leurs pays respectifs à des entreprises semblables¹³.

En 1964, au moment où se met en place la Recherche coopérative sur programme en Aubrac, M.-L. Tenèze a terminé le second volume, clôturant ainsi la partie la plus importante du catalogue, les *Contes merveilleux*. L'expérience de terrain lui donnera cet autre regard – complémentaire de l'approche initiale – qui la rapproche des spécialistes de la littérature orale travaillant dans

10. Voir Nicole Belmont, « Du catalogue à l'histoire cachée. À propos de la typologie Arne-Thompson », *Cahiers de littérature orale*, n° 50, 2001, p. 75-94. Repris dans *Mythe, conte et enfance : les écritures d'Orphée et de Cendrillon*, Paris, L'Harmattan, « Anthropologie du monde occidental », 2010, p. 31-48.

11. A. Arne et S. Thompson, *The Types of the Folktale*, 2^e rév., « FFC » n° 184, 1961. Une troisième révision, commodément nommée *ATU*, a été établie sous la direction de H. J. Uther, corédacteur à Göttingen de la revue *Fabula* et de *Enzyklopädie des Märchen : The Types of International Folktales* à Helsinki en 2004 dans la collection de « Folklore Fellows Communications » n° 284, 285 et 286.

12. Sur l'organisation des sections de cette classification dont nous donnons le schéma en fin d'article, cf. Josiane Bru, « Le Repérage et la typologie des contes populaires. Pourquoi ? Comment ? ». *Bulletin de liaison des adhérents de l'AFAS* [Association française d'archives sonores] n° 14, automne 1999, p. 2-13 (consultable en ligne).

13. La plupart sont des ouvrages signalétiques mais les catalogues espagnol de Camarena et Chevalier et grec de Anna Angelopoulos, en collaboration avec Aegly Brouskou puis Emmanuela Katrinaki et Marianthi Kaplanogou s'inspirent en partie du modèle français.

des régions où le conte populaire a gardé sa vivacité comme Pertev Boratav, auteur du catalogue du conte turc¹⁴. Cette appréhension sensible du conte s'inscrit profondément dans l'œuvre théorique de M.-L. Tenèze et donnera sa marque aux volumes suivants du catalogue français : *Contes d'animaux* en 1976, *Contes religieux* en 1985 et *Contes nouvelles* en 2000¹⁵.

À l'achèvement du tome II, j'éprouvais impérieusement le besoin de « me changer d'air » [...] Je tenais à me donner un temps de réflexion, de distanciation critique face à l'entreprise elle-même et à son cadre international de référence [...] mon attente n'a pas été déçue : terrain et cadre coopératif ont été fructueux pour un renouvellement de mon approche du conte¹⁶.

C'est à la suite de ces phrases qui introduisent le tome troisième du catalogue français et à la lumière de cette expérience unique mais combien décapante, qu'elle formule la question « Qu'est-ce qu'un conte ? » Quoique flou – ou parce qu'il est flou – ce terme fait l'objet d'un consensus tel que les travaux de collecte et d'analyse se sont longtemps passés de le définir. La *Morphologie du conte* de Propp¹⁷, issue d'un travail d'analyse formelle de cent contes de l'édition d'Afanassiev à partir des archives russes, ne portait que sur les contes merveilleux repérés comme catégorie¹⁸. L'expérience du conte sur le terrain, qui se situe pour M.-L. Tenèze au moment où elle envisage l'analyse et le classement des contes d'animaux, a lieu au bon moment puisqu'il lui faut désormais travailler principalement sur des récits très différents, généralement brefs insérés dans des chaînes ouvertes et propices à développements¹⁹.

Une définition autochtone du conte

Chacun croit savoir intuitivement ce qu'est le conte. Mais il place aussi sous ce terme des réalités diverses, en particulier, remarque M.-L. Tenèze, des manifestations littéraires bien différentes de celles qu'elle étudie. Dans sa recherche du conte populaire vivant, l'ethnologue est tout d'abord confrontée

14. M.-Louise Tenèze, « Les Catalogues de contes : outils pour quelles recherches ? », *Quand le crible était dans la paille... Hommage à P. N. Boratav*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1978, p. 359-364.

15. Les quatre premiers volumes du catalogue *Le Conte populaire français* de P. Delarue et M.-L. Tenèze ont été rassemblés en un seul ouvrage par les éditions. Maisonneuve et Larose en 1997 et 2002. Le petit volume concernant les contes-nouvelles est paru aux éditions du CTHS, Paris, 2000, avec la collaboration de Josiane Bru.

16. Marie-Louise Tenèze, *Le Conte populaire français. Tome troisième, Contes d'animaux*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1976, p. vii [désormais dans le texte *Cat. animaux*].

17. Vladimir Propp, *Morphologie du conte*. Trad. du russe, Paris, Gallimard et Seuil, 1970. Publié en russe en 1928, l'ouvrage n'a été connu en Europe occidentale que par sa traduction en anglais en 1958. Il est paru en français en 1970 seulement.

18. M.-L. Tenèze propose sa propre analyse théorique de cette catégorie dans son ouvrage *Les Contes merveilleux français. Recherche de leurs organisations narratives*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004.

19. Sur l'ouverture des contes en chaîne cf. Josiane Bru, « Des récits sans mémoire ou pourquoi Jean resta garçon », *Estudos de Literatura Oral* (Faro, Portugal), n° 13/14, 2007-2008, p. 57-72.

au décalage entre la classification des récits par les chercheurs et l'imprécision du terme *conte* dans le vocabulaire courant.

Bien qu'il soit présent dans des formules d'introduction : « *Escotatz-lo, aquel conte !* », ou de clôture : « *Le conte es passat per un prat molhat / e se's negat*²⁰ », le mot *conte* est relativement peu employé pour désigner, sans distinction de forme ou de modalité, les « histoires » que l'on échange. Le chercheur en littérature orale est donc en quête d'un objet à débusquer autrement que sous son nom. Victor Smith, l'ethnographe du Velay et du Forez dont Marie-Louise Tenèze a publié une partie des travaux, le notait au milieu du XIX^e siècle à propos de son informatrice préférée, Nannette Lévesque : « Je lui demande des contes – elle me répond : je sais bien des sornettes – sornettes et contes semblent être pour elle la même chose.²¹ »

Sans rapport avec son acception dépréciative française, c'est en effet par le mot de *sornette* que l'on désigne, dans le sud-est occitan, les « contes de veillée » autrement dit les contes merveilleux. La vieille conteuse les distinguait spontanément des récits plus légers dits d'une autre manière et à d'autres moments. En effet, ces « histoires » n'ont pas toutes le même statut. Ainsi cent ans plus tard en Aubrac, en attendant de se remémorer le conte de la Bête à sept têtes qu'il tient de son père, M. Crueize raconte à M.-L. Tenèze cinq petits épisodes du cycle du curé des Salces auxquels il accorde bien moins d'importance (*Aubrac*, p. 72.1).

Comme Smith et ses autres prédécesseurs, Marie-Louise Tenèze est pourtant largement entendue lorsqu'elle se met en quête. Les histoires qu'on lui raconte sont bien les contes qu'elle attend. « Naïvement », dit-elle, elle s'en émerveille et interroge :

Est-ce bien sûr qu'il soit si naïf, pour le spécialiste des contes en enquête, de s'émerveiller – alors qu'il est habitué [...] à la grande imprécision du terme « contes » recouvrant des manifestations littéraires parfois bien différentes de celle qu'il étudie – bref de s'émerveiller, en campagne, de se voir compris, la plupart du temps sans ambiguïté ? Même si l'on constate parfois un élargissement du mot englobant des récits légendaires [...] un fait demeure : l'alliance sémantique du mot *conte* avec le verbe *conter*, qui signifie un acte oral, semble évidente pour la plupart des informateurs. (*Aubrac*, p. 62-63)²²

Simplement désignés par les membres de leur communauté comme des gens

20. « Écoutez-le, ce conte ! »... « Le conte a traversé un pré mouillé et s'est noyé ». L'occitan oscille selon les dialectes entre *cònte* (avec un o ouvert) et *conte* (pr. *counte*), *còntar* et *contar* (pr. *countar*) etc.

21. *Nannette Lévesque conteuse et chanteuse du pays des sources de la Loire*. Édition établie par Georges Delarue et Marie-Louise Tenèze, Paris, Gallimard, collection « Le langage des contes », 2000, p. 18 [désormais dans le texte *Nannette*...].

22. Un informateur, par exemple, ne pense pas à lui parler des contes de Grimm ou des 1001 nuits que lui lisait son père car il sent que c'est autre chose. La compréhension est probablement renforcée, dit M.-L. T., par les mots « contes de veillée », parfois aussi « contes pour enfants » qu'elle employait.

qui « savent des histoires », qui « ont du goût » pour cela et qui les racontent bien, dix-sept « conteurs » et « conteuses », rencontrés le plus souvent chez eux, dans la cuisine familiale, en quatorze points de l'Aubrac, lui confieront leurs récits. Les guillemets s'imposent, car, contrairement au conteur contemporain dont c'est souvent le métier, le conteur traditionnel ne se reconnaît pas et n'est pas désigné comme tel. Alors que le terme de *conteur* ou *conteuse* désigne souvent et de façon générale l'informateur du chercheur en littérature orale, M.-L. Tenèze partira du processus créatif et réservera ces termes à ceux qui possèdent l'art de transmettre, dans toute leur dimension, les contes de tradition orale. Elle distinguera le « bon », ou le « vrai » conteur – le « conteur doué », porteur actif de la tradition – du narrateur occasionnel qui, pour répondre à la demande, se remémore les récits autrefois entendus sans être apte pourtant à leur redonner vie.

Avant de découvrir auprès de ses interlocuteurs d'Aubrac, le conte en acte, dans son présent fugitif et sa spécificité locale, Marie-Louise Tenèze l'a abordé à travers les nombreuses lectures qui l'ont familiarisée avec ce pays. Puisant dans l'abondante bibliographie du catalogue, elle a pris connaissance de ce qui y avait été publié en matière de littérature orale : recueils imprimés, périodiques, manuscrits... Ces publications, dont elle donne la liste (*Aubrac*, p. 35-36), n'ont pas un caractère homogène : certains contes sont transcrits ou traduits à partir de souvenirs ou de lectures, ils sont passés dans de multiples filtres (pas toujours conscients) et prennent place parfois dans un projet plus littéraire qu'ethnographique. Enfin ils sont tributaires des idées du temps et de la mise au moule de l'écrit, sans indication suffisante qui renseigne sur leurs modes et conditions de production. Il en est ainsi de façon générale, même chez les collecteurs les plus scrupuleux qui, principalement soucieux de sauvegarder des récits et de fixer les règles à suivre pour les restituer au mieux, ont laissé au second plan le contexte, le processus et les acteurs de la transmission. Dans leurs préfaces certains rendent cependant hommage de façon récurrente à la forte personnalité des bons conteurs, à leur singularité et à leur dynamisme : juste assez pour donner envie d'en savoir plus sur ces figures d'exception dont le portrait est à peine esquissé.

Au-delà des récits dont elle fait pourtant une bonne moisson et s'appuyant sur la définition du conte tel qu'il est vécu et pratiqué, Marie-Louise Tenèze vise la compréhension du *fonctionnement de l'oralité traditionnelle* plus que la fixation inquiète de la part capitalisable de ses produits. Partant des porteurs actifs de la tradition orale, elle cherche à « dresser le profil narratif » d'une région encore identifiable comme un ensemble social cohérent²³. Ce

23. Cf. M.-L. Tenèze, « Motifs stylistiques de contes et aires culturelles. Aubrac et France du Centre », *Mélanges de folklore et d'ethnographie dédiés à la mémoire d'Élisée Legros*, Liège, Musée Wallon, 1973, p. 45-83 et *Aubrac*, p. 38.2.

sont désormais ces auteurs singuliers que l'enquête de terrain, soutenue par la théorie structuraliste et en particulier par les travaux de Cl. Lévi-Strauss sur les mythes, met au premier plan de la recherche sur le conte de tradition orale. Ainsi lorsque, parallèlement au travail du catalogue, Marie-Louise Tenèze abordera le chantier suivant (archivistique cette fois), elle le conduira en ethnologue de terrain, dans la foulée de l'expérience d'Aubrac, comme si la vieille conteuse rencontrée cent ans plus tôt par Victor Smith dans cette région proche de l'Aubrac était contemporaine de Maria Girbal. En l'adaptant aux sources manuscrites, elle adoptera le même point de vue, pour reconstruire la « mémoire narrative » de Nannette Lévesque :

Au sortir de la recherche coopérative sur programme menée dans les monts d'Aubrac (Aubrac 1975) et tout en continuant le catalogue des contes français (Delarue et Tenèze 1964-1985), j'étais à la recherche d'une autre expérience régionale [...] Une monographie de conteur(se) représente par rapport à l'établissement d'un catalogue, fondé sur les notions de genre, de classe, de type..., un renversement complet de la perspective. (*Nannette...*, p. 7-8)

Il apparaît à l'évidence que ce *renversement de la perspective* n'aurait pas été possible sans une confrontation directe avec ceux qui lui ont directement révélé, autant que faire se peut, « le conte en train de se faire, de se dire ». La monographie consacrée au répertoire de Nannette Lévesque est nourrie du dialogue et du lien chaleureux avec Maria Girbal dont la rencontre l'a aidée à élucider avec une remarquable pénétration ce que le folkloriste auvergnat, confronté au génie narratif de sa conteuse, commençait à pressentir et qui l'amenait à noter sous la dictée toutes les « dictions » successives d'un même récit. Le renversement de la perspective est effectivement complet et décisif, car il rend inadéquats, obsolètes et quasi indécents les termes jusque-là utilisés pour qualifier les versions recueillies considérées comme contaminées, erronées ou lacunaires ; en effet la confusion apparente d'un récit, parfois, « n'est pas le résultat de l'altération d'un conte-type constitué, mais la manifestation au contraire d'un conte qui se cherche, d'une "création" en cours, non achevée, non encore suffisamment limée » (*Nannette...*, p. 231). Montrant la nécessité de ne plus juger la littérature orale à l'aune de la littérature écrite, cette inversion du regard ouvre la voie à une autre lecture, positive, des *lacunes*, *altérations*, *lapsus dans le récit oral*, dans lesquelles Nicole Belmont trouvera, dans une perspective complémentaire et avec d'autres outils, matière à comprendre les contes de tradition orale comme « des formations réactionnelles collectives destinées à lutter contre la conception tragique de l'individu humain, promis inéluctablement à la mort qu'ils déniaient.²⁴ »

24. Nicole Belmont, « Lacunes, altérations, lapsus dans le récit oral », *Topique*, 2001, n° 75, p. 181 et *Mythe, conte, enfance...*, 2010, p. 227-337.

« Donner » un conte : voir et faire voir

Le conteur *donne* un conte. J'ai entendu dans la bouche de conteurs urbains contemporains cette expression que Victor Smith utilise également à propos de Nannette Lévesque : elle ne donne pas deux fois un conte de la même façon. Chacun de ces dons, c'est-à-dire chaque « diction », selon le mot de M.-L. Tenèze, diffère des précédents, produisant une *version*, une *variante* particulière qui pourra éventuellement être l'embryon d'un conte nouveau. Le conteur, la conteuse ne donne pas un conte comme on donne un objet, mais comme on offre une représentation, une réception ou un peu de son temps. Ce qui est donné est unique, non reproductible et collectif, résultat d'une synthèse opérée dans un contexte et à un moment précis par une personne délivrant à son auditoire le produit d'un travail intime, lui-même fondé sur un don antérieur.

Le donné antérieur, c'est la tradition orale. Non pas un stock de motifs et de formes dans lequel on puise, mais aussi et surtout un savoir-faire sans cesse réajusté, reformulé, si l'on est un « vrai » conteur. Tous les conteurs anciens savent de qui ils tiennent à la fois leurs contes et le goût de les dire. Certains en entendent encore la voix des dizaines d'années après, ils en revoient les expressions, les gestes ; pour Maria Girbal il s'agit de son père. Parmi les récits entendus de ce « maître », généralement dans l'enfance, le conteur ou la conteuse choisit ceux qu'il a le désir de conter à son tour et qui constitueront ce que, de l'extérieur et *a posteriori*, on nommera son *répertoire*. Les choix qui suivront, comme de donner tel conte à tel moment ou de développer tel épisode plutôt qu'un autre, se feront dans l'instant, dans l'intimité de la relation avec l'auditeur qui est, selon la belle expression de Geneviève Calame-Griaule, le « partenaire du conteur », celui sans qui le conte n'a pas lieu d'être et dont l'écoute infléchit la narration. De ces choix procèdent les variantes dont l'ensemble permettra d'accéder au sens du conte.

Pour *donner* quelque chose, il faut déjà l'avoir à soi. Les contes *retenus* – c'est-à-dire choisis – seront ensuite *retenus* – c'est-à-dire fixés – par la mémoire dans un processus d'intériorisation et d'implication personnelle. Sur chaque thème, sur chaque trame, le conteur réinvente le monde. Il adhère au récit qu'il en fait, insiste sur les motifs qui lui parlent, l'infléchit en fonction de ses propres représentations du moment. En cela le conte est toujours de la part du conteur ou de la conteuse un acte d'imagination au sens étymologique de *mise en images*. Par cette visualisation, principale façon de « coller » à son récit, le conteur fait passer à son auditoire la façon dont lui-même le ressent dans l'instant. On saisit bien chez Maria Girbal le moment où l'émotion l'emporte et lui fait oublier le déroulement du récit. Elle en perd le fil tant elle est prise par ses images mentales, glacée de peur devant

le danger soudain...²⁵ Alors, en un instant minuscule, elle se ressaisit, prend de la distance pour, du bout des lèvres silencieuses, récapituler ce qui précède avant de s'approuver elle-même puis de continuer avec la même verve. « Mais la bande a enregistré » note l'ethnologue (*Aubrac*, p. 109.2) et ce désarroi soudain qu'aucune transcription ne saurait traduire nous bouleverse encore, des années plus tard, à chaque projection, à chaque écoute.

Ces moments d'inquiétude et d'intense émotion esthétique communs au conteur et à son auditoire sont exceptionnels et l'art de conter repose, bien évidemment, sur des bases et des techniques plus solides. L'« actualisation », en particulier la « localisation », est sans doute la plus courante et la plus efficace. Pour susciter l'adhésion de l'auditeur, le conteur lui fait parcourir un espace familier, ou plutôt il le parcourt avec lui. À l'opposé de la formule canonique d'introduction : « Il était une fois dans un lointain royaume », il le prend à témoin parce qu'il connaît les chemins que le héros emprunte tout autant que les lieux traversés et les personnes croisées sur sa route : la ferme d'un tel, la place de l'église ou l'atelier du forgeron (non pas l'actuel forgeron mais son grand-père !). Comme l'ont montré Donatien Laurent en Bretagne ou Vivian Labrie au Québec²⁶, le parcours visualisé par le conteur porte sa mémoire. Parce que les lieux leur sont communs et qu'ils partagent les mêmes représentations mentales, la même culture, l'auditoire lui emboîte le pas.

Consciente que l'on s'intéresse plus à quelque chose qui nous concerne, à la vie quotidienne plutôt qu'à des abstractions, Maria Girbal, comme le faisait son père, introduit dans ses contes une foule de détails de la vie quotidienne qu'elle partage avec ceux qui l'écoutent : « Il faut que ça vous intéresse de quelque chose, quoi, que vous connaissiez » (*Aubrac*, p. 106.1). La conteuse *croit* et *voit* ce qu'elle dit : il n'y a qu'à observer l'expression de ses yeux pour s'en convaincre. Comme Victor Smith insistant dans ses notes sur cette adhésion qui brouille la frontière entre fiction et réalité, M.-L. Tenèze prend acte de cette dimension essentielle et universelle du conte oral²⁷.

Art narratif ancré dans la vision et l'image, l'art du conteur est aussi un « art dramatique ». La forme dialoguée des récits, qui apparaît avec évidence à l'écoute directe, est souvent gommée dans le passage à l'écriture. Marie-Louise Tenèze relève, dans d'autres manuscrits de Smith, cette différence

25. Conte de la Poulette dit par Maria Girbal, film de J.-D. Lajoux, Paris, CNRS diffusion, 1966.

26. Ces deux chercheurs, confrontés à des performances narratives exceptionnellement longues et complexes, ont mis en évidence le lien entre la mémorisation du conteur et la visualisation du parcours. N. Belmont y fait amplement allusion dans l'article cité précédemment : « Du catalogue à l'histoire cachée... ».

27. Cf. la question d'un conteur amérindien à l'enquêteur (Dennis Tedlock) : « Est-ce que tu vois les histoires que je te raconte, ou ne fais-tu que les écrire ? ». Cité par Ronald Labelle dans *Port-Acadie* 16-17, 2010, p. 70.

entre le style de Nannette Lévesque dont les paroles sont saisies au vol par le folkloriste qui tente de les restituer au plus près et celui des conteurs lettrés auxquels il distribuait des cahiers afin qu'ils y consignent les textes comme cela s'est fait dans les enquêtes d'autrefois. À la manière des conteurs occasionnels ou médiocres qui relatent maladroitement la parole des personnages au lieu de la leur donner, ils usent du discours indirect : « Il dit qu'elle dit ... »

Les implications scéniques de cette forme dialoguée sont poussées au plus haut point chez Maria Girbal dans le conte du Bouc d'Aunac. Elle y joue tous les personnages : le curé, le carillonneur, le berger et même le bouc... Usant de toutes les ressources de sa voix, elle change de timbre et parfois de langue : le curé parle en français ou en pseudo latin, les autres en occitan. Elle module à la fois le débit de la parole et le ton, cependant que le geste des mains, des bras, de la tête, accompagne la voix. Le film nous donne à voir d'époustouflantes images : mouvements, mimiques, la conteuse fait exister jusqu'aux objets entre les mains de ses personnages. On voit à tous les niveaux la spectaculaire création personnelle, la *performance* au sens sportif du terme, qui fait du conte oral un récit irréductible à la transcription.

Le recours au film parlant s'impose, quand on a la chance de se trouver en face d'un conteur doué. Artiste dont l'œuvre, sitôt créée, s'efface, artiste qui crée, non seulement avec des mots, mais aussi avec des gestes, et qui utilise les ressources de sa voix, mais aussi de son visage et parfois même de son corps, il est comparable, toutes proportions gardées, à l'acteur en scène, et est fait pour être vu autant que pour être entendu. (*Aubrac*, p. 33.2)

Visiblement impressionné lui aussi par cet aspect de l'art narratif, Smith a lui aussi souvent mentionné dans ses notes les réactions de sa conteuse en action : elle pleure, elle lève les yeux au ciel... elle fait un geste... Seuls effectivement les enregistrements sonores et surtout audiovisuels permettent de restituer ce qu'a pu noter, au siècle dernier, un folkloriste d'exception. Mais il y a aussi des conteurs sobres, économes de tous ces effets, jouant presque exclusivement sur le style et l'organisation du récit. Ils mettent en valeur par des silences plutôt que par des gestes ou des exclamations, comme on le voit nettement dans les contes dits « licenciés » basés sur la métaphore et le sous-entendu ainsi que sur le contraste entre la trivialité de ce qui est dit et l'élégance de la manière. Il existe aussi des conteurs qui n'investissent que le ton, sans vouloir changer rien à la lettre. Le « vrai » conteur, quel que soit son style, n'est jamais seulement l'héritier, mais le façonneur de ses contes. Bien qu'il s'en défende, il est, comme l'écrit M.-L. Tenèze dans son avant-propos à *Nannette Lévesque*, « la source vive » d'où ils jaillissent et coulent (*Nannette...*, p. 8). Cette assurance, puisée dans l'observation directe, coupe court au débat sans fin sur l'origine fantasmée, toujours et nécessairement lointaine ou cachée, dans le temps ou dans l'espace, du conte de tradition orale.

Comme les frères Grimm et bien des gens encore de nos jours, car l'image est tenace, on a longtemps considéré les contes comme des vestiges de récits antérieurs, des reliquats de mythes, récits saturés de sens, fermés sur eux-mêmes et dont le sens était initialement clair. Les premiers collecteurs ont eu le sentiment qu'il fallait sauver d'urgence ces vestiges de récits anciens, progressivement dégradés dans la transmission orale considérée comme naturellement non fiable par essence, contrairement à l'écriture et ses supports matériels. Ils ont tenté d'en compléter les lacunes, ils ont cru pallier les manques des mémoires défaillantes en fondant en un seul récit les versions d'informateurs différents²⁸. Ce mythe de la version complète, archaïque, originelle, est encore vivace, bon nombre de personnes continuant à penser que le sens des contes relève d'une symbolique quasi universelle qu'il convient de « maîtriser » afin d'en retrouver la transparence initiale. S'opposant à cette vision pessimiste d'une dégradation progressive, l'expérience de terrain et le retournement vers les conteurs dévoile le rôle créatif de la transmission orale et permet de « tenter de comprendre la nature de ce genre si particulier, qui s'élabore dans le processus même de sa transmission.²⁹ »

Un « récit de fiction »

La seconde connotation habituelle du terme conte, sous-jacente aux dires des gens, est : récit de fiction. (Aubrac, p. 63.2)

La distinction entre l'anecdote vécue et la fiction n'est pas toujours aisée, car le conteur est dans la vie, non dans le rêve. C'est son ancrage dans le réel qui donne chair à ses récits : « Une des qualités de Mme Girbal, c'est son ouverture à la vie et aux autres » (Aubrac, p. 106.2). C'est pourquoi il n'est pas étonnant de constater, comme le fait aussi Daniel Fabre à propos de Pierre Pous, son informateur pyrénéen du Pays de Sault, que les meilleurs conteurs, ceux qui entraînent le mieux leur entourage dans ces réalités éphémères que sont les fictions bien racontées, sont aussi les personnalités les plus marquantes de leur groupe social. Détenteurs de nombreux savoirs qui, comme l'art narratif traditionnel, sont en voie de disparition, ils ont au plus haut point le sentiment d'être les derniers témoins de leur monde³⁰.

En disant « Ils ont brodé », la conteuse décrit une des deux formes d'élaboration et de transmission d'un conte populaire : celle qui consiste à couler un

28. Les théories successives et le fiasco de la recherche sur l'origine des contes sont analysés par N. Belmont dans *Paroles païennes. Mythe et folklore. Des frères Grimm à P. Saintyves*, Paris, Imago, 1986. Sur la question du sens des contes tel qu'il peut se révéler à partir des versions « ratées », on se reportera à son article déjà cité « Lacunes... ».

29. Nicole Belmont, *Poétique du conte, essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, 1999, p. 9.

30. Daniel Fabre, « Pierre Pous, conteur du Pays de Sault », *Cahiers de littérature orale*, n° 11, 1982, p. 147.

fait réel dans le moule du déjà dit. L'autre voie, inverse, est celle qui consiste à donner à un récit de fiction l'apparence de la réalité. Tout comme il ne peut y avoir de fiction pure, aucune histoire ne peut dire le réel brut sans ajout et sans retrait. Entre les histoires vraies et la fiction, entre le conte actualisé et l'anecdote vécue, « littérisée », tous les degrés sont possibles et cette règle est valable dans tous les domaines de la littérature orale :

La littérature orale, sous la logique et l'esthétique propres à chacun de ses genres, témoigne de deux tendances opposées : l'une vers l'expression achevée et vers la vérité exemplaire – et qui va jusqu'à typifier les récits vécus –, l'autre vers l'adéquation à chaque actualisation – et qui va jusqu'à diversifier un même conte chez un conteur. D'où l'intérêt d'étudier à différents paliers cette complémentarité savamment dosée, cette recherche d'un équilibre sans cesse plus ou moins remis en question, des histoires dites vraies jusqu'à cette catégorie formellement la plus finie dans le domaine de la prose narrative traditionnelle que sont les contes [...] » (*Aubrac*, p. 38.1)

L'enquête de terrain conduit l'ethnologue à se « déplacer progressivement » du conte vers les conteurs. L'observation montre que l'art narratif s'exerce à tout propos chez les plus doués d'entre eux. Ainsi des bribes d'histoire de vie, des souvenirs de famille, des anecdotes individuelles sur lesquelles les bons conteurs exercent les techniques de narration qui font d'une histoire singulière un conte susceptible de se transmettre.

La *stylisation* est le mode le plus efficace pour ce faire : il s'agit en premier lieu d'extraire un épisode de la réalité, de le mettre à distance du quotidien, puis de lui donner du relief en recourant à des techniques opposées. Elle représente la tendance opposée au processus d'*actualisation* et de personnalisation précédemment décrit. Dès qu'il s'agit de distraire, intriguer, faire rire ou rêver et pas seulement d'informer, chacun de nous l'applique spontanément à tout événement, aussi infime soit-il. Ce *choix* – écrit Marie-Louise Tenèze – est la « démarche initiale » de la création artistique.

Le choix, privilégiant un épisode sur tout l'ensemble, imprime déjà au récit, consciemment ou inconsciemment, un décollage d'avec la réalité. Et ce mouvement, qui a tendance à orienter le récit vers « plus vrai que nature » continue subtilement à le travailler. (*Aubrac*, p. 105.1)

La distanciation d'avec le réel est renforcée par ce qu'elle nomme un « processus d'*amplification* ». Ainsi des histoires de loups : « On disait "le" loup comme s'il n'y en avait eu qu'un », remarque une autre conteuse d'Aubrac (*Aubrac*, p. 105.1), ce qui donne une unité à la multitude des récits sur ce thème. L'ethnologue souligne comment une histoire de famille « décolle » lorsque la personne dont on parle représente une partie de la population : elle prend alors valeur d'exemple et peut se rattacher à un cycle de contes ayant pour héros un personnage déjà connu pour quelque aventure ou bon mot et

auquel on prête les autres. Elle donne plusieurs exemples de la façon dont sont magnifiés aussi d'autres éléments : les distances, la température, la nature d'un objet : la robe cousue avec un fil trouvé devient robe de mariée et la miche de pain abandonnée au loup par le musicien se transforme en gâteau... Ceux d'entre nous qui, sans pour autant être conteurs, ont aussi le « goût des histoires » procèdent spontanément ainsi : d'une fois à l'autre, une histoire qui leur est personnellement arrivée prend progressivement l'allure d'un récit autonome au point d'être pris en charge par d'autres narrateurs. Il en va de même pour la rumeur, souvent réduite à une trame comme la légende dont le contenu informatif prime sur le côté littéraire ; ces genres ne bénéficient pourtant pas de l'élaboration soignée du conte.

Une histoire choisie dans le quotidien proche est ainsi prise dans le processus de *typisation* qui la rapproche des contes-types couramment attestés. Comme le chanvre ou le lin elle fait l'objet d'une véritable et longue « passion » au terme de laquelle, détachée de l'événement qui lui a donné naissance, elle est devenue une fiction. Un conteur, une conteuse, s'est saisi(e) de ce que l'on a raconté, il ou elle l'a plié à ce traitement particulier qui en fera, si c'est un « vrai » conteur, un petit chef-d'œuvre narratif, *une œuvre orale* que sa perfection littéraire fera passer à la postérité pour un temps plus ou moins long. Ainsi se déploie, comme le montre M.-L. Tenèze, le double mouvement, le « dynamisme qui fait osciller la littérature orale du mouvant au fixé et de la valeur exemplaire à l'application particulière. » (*Aubrac*, p. 105.1)

Du terrain au catalogue : la question de la clôture

Si l'on a pu constater que la créativité du conteur se plaît dans la contrainte, si elle s'exacerbe en particulier dans les cadres et les interstices de la solide structure des impressionnantes fictions que sont les contes merveilleux où la part transmise semble la plus importante, elle ne cesse de se manifester également dans les récits plaisants qui prennent place, à tout moment et sans rituel particulier, dans la vie quotidienne. Sur le terrain, en effet, fourmillent une foule d'histoires, d'anecdotes, que les anciens folkloristes, pourtant alertés par Paul Sébillot dès 1913³¹, n'avaient pas retenues soit en raison de leur brièveté, de leur légèreté, mais aussi parce qu'elles se présentaient comme des récits singuliers. S'opposant au corpus quasiment clos des grands contes merveilleux, M.-L. Tenèze constate en Aubrac l'« ouverture du répertoire anecdotique qui “s'enrichit” au hasard de tout ce qui se dit, se lit et même se voit. » (*Aubrac*, p. 71)³².

31. Paul Sébillot, « La Littérature orale anecdotique », *Revue des Traditions populaires*, vol. 28, p. 289-291.

32. Smith le remarque à propos de Nannette Lévesque, mais aussi, plus près de nous, Daniel Fabre qui, au début des années 1970, évalue à un tiers cette part du répertoire de Pierre Pous (art. cité).

Le vertige de l'analyste, témoin du foisonnement des récits qui, mettant en œuvre le processus de composition et de transmission des contes de tradition orale, peuvent légitimement prétendre au statut de conte populaire, permet-il d'envisager sereinement la poursuite du catalogue au-delà du conte-type 1000 ?³³ Est-il possible de délimiter de façon satisfaisante la masse des récits qui en constituent le second grand volet ? Enchaînements de sottises, méprises, filouteries ou simple « récit bref et piquant » (*Cat. animaux*, p. 43), toutes les histoires relativement brèves au terme desquelles se déclenche le rire et qui lui ont été dites durant l'enquête n'ont pas pris place dans le corpus publié. Tous n'auront pas place dans le catalogue non plus. Pour envisager la clôture du catalogue, n'est-il pas nécessaire de procéder comme M.-L. Tenèze l'a fait pour délimiter le recueil ? Il nous faut, dans cette perspective, interroger à nouveau et dans sa globalité la « définition autochtone » du conte telle qu'elle l'a appréhendée en Aubrac, en insistant sur le troisième point afin de ne retenir que les récits présentant un « caractère homogène issu de l'appartenance à l'ancienne tradition orale narrative » (*Aubrac*, p. 64) :

Mais, au-delà de ces deux connotations essentielles, oralité, fiction, s'établissait dans l'esprit de la plupart de mes informateurs une troisième association qui leur faisait tourner le dos délibérément au lot actuel des « histoires » dont la fugacité leur est souvent sensible, afin de rechercher dans leur mémoire des récits participant de la stabilité (relative) d'un monde plus clos, celui de la civilisation traditionnelle. (*Aubrac*, p. 63-64)

Le conte de tradition orale est indissociablement lié à la société qui l'a porté jusqu'à nous et qui s'éteint en France durant la première moitié du xx^e siècle, bien que de nombreux éléments et représentations persistent dans le monde actuel. C'est pourquoi, conformément au projet de connaissance particulier qui est le sien et qui se limite à un certain type d'activité narrative, à un mode d'expression et de communication spécifique, M.-L. Tenèze retient essentiellement « les récits circonstanciés et au caractère traditionnel nettement affirmé ».

Cette sélection est une des difficultés de la suite du chantier du catalogue, puisque c'est au seuil de la section de la classification internationale réservée à ce genre très ouvert à la création que sont les « Contes facétieux et anecdotes » que s'arrête la rédaction du Delarue-Tenèze³⁴. Une autre difficulté tient aux *inévitables* (je souligne) lacunes du classement de référence. Étant

33. Sur la proximité des sections « Ogre dupé » (T. 1000-T. 1199) et « Contes facétieux » (T. 1200-T. 1999), cf. Josiane Bru, « Figures de la duplicité et formes de l'entre-deux : les Contes du Diable dupé », *Cahiers de littérature orale*, n° 50, 2001, p. 95-128 ; *id.*, « Mythe et facétie. Les avatars du trickster dans la tradition orale », *V Tarsene na Mititchnata Takan / À la recherche de la texture mythique*, Sofia, Boyan Penev, 2002, p. 57-67.

34. Josiane Bru, « Du T. 1200 au T. 1999, l'autre grande section du Catalogue », *Cahiers de littérature orale*, n° 57-58, 2005, p. 253-268.

donné l'importance du travail accompli en vue de cette partie du catalogue, tant par elle-même que par Paul Delarue, je ne peux m'empêcher de penser que la révélation directe de la production continue de récits qui, malgré le changement de société, méritent d'y être consignés, est en grande partie la cause de son inachèvement³⁵.

Accompli au moment où s'éteignent les derniers témoins de la société traditionnelle, dont le conte oral est l'une des œuvres majeures, le retournement du regard du chercheur vers le processus et les acteurs de la narration induit un changement définitif d'attitude et de vocabulaire. Non plus perte et dégradation, mais création, invention et renouvellement vital à travers les versions. Non plus incomplétude, mais inachèvement de l'œuvre orale. Non plus contamination, mais « enrichissement » par le contact et la circulation des motifs ou des épisodes. Ce regard vers l'amont des textes patiemment recueillis et transcrits par les anciens ethnographes en fait aborder l'autre versant. En « bouclant la boucle », il conduit à saisir dans toute son ampleur et ses dimensions un art populaire en tant que tel et sa production, désormais reconnue comme œuvre participant du patrimoine immatériel. Dès le début de son expérience de terrain M.-L. Tenèze exprime la cohérence profondément ressentie de cette double démarche :

Recherche individuelle, travail de cabinet d'un côté ; recherche coopérative, travail en équipe de l'autre ; confrontation avec des textes, dans les recueils d'un côté ; confrontation avec des êtres vivants, dans leurs communautés de l'autre ; recherche de la structure d'un thème dans la multiplicité de ses variantes d'un côté, découverte de cet être chaque fois unique et de ce trésor toujours personnel que sont le vrai conteur et ses contes... On pourrait poursuivre ce jeu d'oppositions, dont les contraires cependant se résolvent, en certains hauts moments de l'enquête, dans l'émotion du chercheur, auditeur admiratif et conscient : tel thème, dont il a étudié la vénérable histoire au long de plusieurs civilisations, dont il connaît la vaste répartition embrassant des continents, dont il a analysé les nombreuses variantes, renaît sous ses yeux, par la grâce d'un vieil homme ou d'une vieille femme, en un chef d'œuvre nouveau, unique, dont lui est fait le don naïf.³⁶

* * *

35. La suite du catalogue français s'appuie sur les nombreuses fiches de P. Delarue et de M.-L. Tenèze, mais aussi et surtout les précieux commentaires que Paul Delarue a rédigés pour la collection « Contes merveilleux des Provinces de France » aux éditions Erasme. L'importante préface de M.-L. T. au catalogue des Contes d'animaux (1976, p. 51-99 principalement) constitue le cadre théorique du classement des Contes de l'Ogre dupé et des Contes facétieux et anecdotes. Cf. Josiane Bru, « Le "Delarue-Tenèze", catalogue raisonné des versions de France... », *Cahiers de littérature orale*, n° 57-58, 2005, p. 253-268. On trouvera également dans ce numéro intitulé *Nommer/Classer les contes populaires* un entretien avec M.-L. Tenèze (réalisé avec Nicole Belmont), p. 207-218.

36. « Le Conte populaire français : réflexion sur un itinéraire », *Arts et Traditions populaires*, n° 3-4, 1964, p. 193-203.

Regrettant de ne pouvoir aborder dans cet aperçu les autres aspects d'un travail où la réflexion théorique au plus haut niveau se confronte à la plus fine appréhension sensible, je terminerai par une adresse aux conteurs contemporains. Fascinés par les contes populaires, mais conscients de la rupture avec le temps de la transmission orale et dans l'inquiétude d'un métier à définir, dans l'euphorie que procurent leur soif d'histoires et celle de leur public, certains ont parfois fustigé ce qu'ils croyaient être le « regard froid de l'analyste ». Ils mesureront, en lisant les travaux évoqués ici, ce qu'il faut d'humanité, de patience et de passion en plus des outils et méthodes de la recherche, pour tenter de cerner en ses ultimes manifestations et sans le figer un objet aussi mouvant que le conte de tradition orale. Alors qu'il n'est quasiment plus possible aujourd'hui d'explorer nombres de pistes ouvertes, les formes nouvelles de l'art narratif ou des « arts de la parole » qu'ils élaborent peu à peu en dialogue avec les autres formes du spectacle vivant montrent que conter continue. Puissent-ils ouvrir leurs oreilles et leurs yeux pour écouter et voir – et pas seulement pour lire – les récits que les enquêteurs ont enregistrés et filmés avant que les conteurs anciens ne se taisent³⁷.

LA CLASSIFICATION DES CONTES POPULAIRES

(intitulés du catalogue français puis adaptation de l'ATU (2004) après le T. 1000)

Contes d'animaux

1-99	Animaux sauvages
	1-69 <i>Le renard considéré comme animal adroit</i>
	70-99 <i>Animaux sauvages autres que le renard</i>
100-149	Animaux sauvages et animaux domestiques
150-175	L'homme et les animaux sauvages
176-199	L'homme et les animaux domestiques
200-219	Animaux domestiques
220-249	Oiseaux
250-274	Poissons
275-299	Autres animaux et objets

37. Les phonothèques publiques ou associatives et les services d'archives sonores s'ouvrant au sein des archives territoriales le permettent en accueillant des collectes régionales. Depuis 1998, le Centre occitan de musiques et danses traditionnelles (Toulouse), Dastum, (Rennes), le Centre d'études, de recherche et de documentation sur l'oralité de l'Union pour la culture populaire en Poitou-Charentes-Vendée (Parthenay), la Maison du patrimoine oral en Bourgogne (Anost) et la Phonothèque de la maison méditerranéenne des sciences de l'Homme (Aix-en-Provence) font fonctionner le pôle associé Fédération des associations de musiques et danses traditionnelles (FAMDT) à la Bibliothèque nationale de France dans le domaine du patrimoine oral régional.

Je remercie Alice Joisten pour sa relecture de ce travail et Bénédicte Bonnemason pour ses précisions sur les archives orales.

Contes merveilleux

- 300-399 Adversaires surnaturels
 400-459 Époux (épouse) ou autres parents surnaturels ou enchantés
 400-424 *Femmes*
 425-449 *Maris*
 450-459 *Frères, sœurs, enfants*
 460-499 Tâches surnaturelles
 500-559 Aides surnaturels
 505-508 Mort reconnaissant
 530-559 Secours des animaux
 560-649 Objets magiques
 610-619 Remèdes magiques
 650-699 Pouvoirs et savoirs surnaturels
 700-749 Autres contes surnaturels

Contes religieux

- 750-779 Dieu récompense et punit
 780-789 La vérité vient au jour
 800-809 L'homme dans le ciel
 810-814 L'homme promis au diable

Contes-nouvelles

- 850-869 Le héros obtient la main de la princesse
 870-879 L'héroïne épouse le prince
 880-899 Fidélité et innocence
 900-904 La mégère est apprivoisée
 910-915 Les bons préceptes
 920-929 Actions et paroles rusées
 930-949 Contes du destin
 950-969 Voleurs et assassins
 970-999 Autres contes-nouvelles

Contes de l'Ogre stupide ou du Diable dupé

- 1000-1029 Contrat de travail (Ne pas se mettre en colère)
 1030-1059 Contrat entre l'homme et le diable
 1060-1114 Pari entre l'homme et le diable
 1115-1129 Tentatives de tuer le héros
 1145-1154 L'ogre est effrayé ou intimidé
 1170-1199 Un homme vend son âme au diable

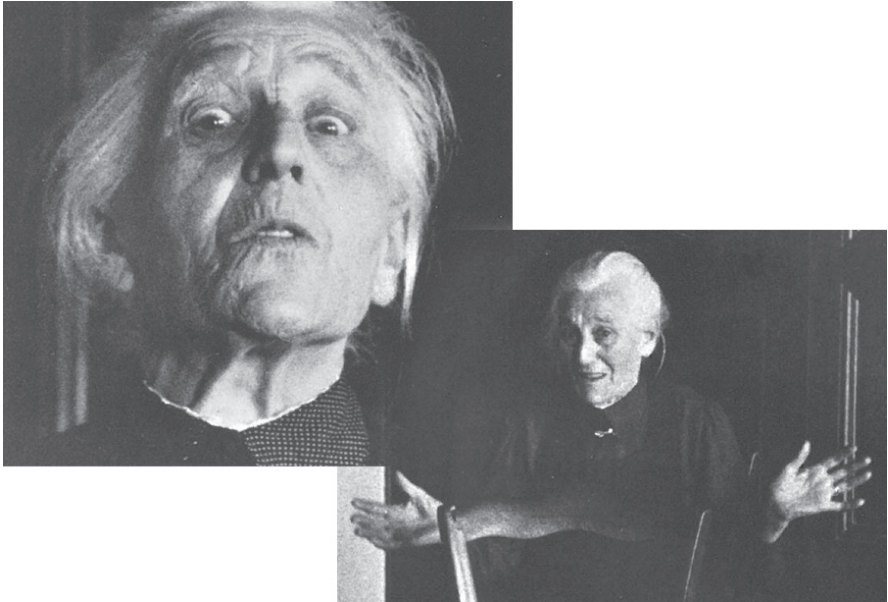
Anecdotes et contes facétieux

- 1200-1349 Histoires d'idiots
- 1350-1439 Histoires de couples
 1380-1404 *La femme idiote et son mari*
 1405-1429 *Le mari idiot et sa femme*
 1430-1439 *Le couple idiot*
- 1440-1524 Histoires au sujet d'une femme (fille)
 1450-1475 *À la recherche d'une femme*
 1475-1499 *Railleries sur les vieilles filles*
 1500-1524 *Autres anecdotes sur les femmes*
 [dont AT 1517-1518 *Le mariage comme punition*]
- 1525-1874 Histoires au sujet d'un homme (garçon)
 1525-1639 *Le filou*
 1640-1674 *Accidents heureux*
 1675-1724 *L'homme stupide*
- 1725-1874 Plaisanteries sur les prêtres et autres religieux
 1725-1774 *Le prêtre est trompé*
 1775-1799 *Prêtre et sacristain*
 1800-1849 *Autres plaisanteries sur le clergé*
 dont AT 1800-1809 *Confessions*
 AT 1824 – *Sermons cocasses ou facétieux*
 AT 1840-1844 *Incompréhension de phrases rituelles de l'église*
 1850-1874 *Anecdotes au sujet d'autres groupes de personnes*
- 1875-1999 Menteries (vantardises)
 [dont AT 1890-1909 *Contes de chasse*
 AT 1925. *Concours de souhaits*]

Contes formulaires

- 2000-2100 : Récits cumulatifs : Randonnées
 2000-2020 : *Chaînes construites sur des nombres, objets,
 animaux ou noms*
 2021-2024 : *Chaînes incluant une mort*
 2025-2028 : *Chaînes incluant une dévoration*
 2029-2075 : *Chaînes incluant d'autres événements*
- T.2020 Contes-atrapes
- T.2300 Autres contes formulaires

* * *



Maria Girbal (née en 1885) en juillet 1964 à Saint-Urcize (Cantal)

Source : photographies extraites du film de Jean-Dominique Lajoux où la conteuse dit le conte du Bouc d'Aunac.

Le conte du Bouc d'Aunac : Pour qui ? Comment ?

Revenant après quelques années sur les débats tenus à l'Université Sainte-Anne lors des journées d'étude sur la transcription et l'édition des contes de tradition orale auxquelles Jean-Pierre Pichette m'avait conviée en octobre 2008 et au numéro 16-17 de la revue *Port-Acadie* qui en rend compte, j'ai plus que jamais le sentiment que transcription et édition des contes oraux sont deux opérations incompatibles. Par leur destination, précisément. On les transcrit pour soi ou pour un groupe réduit de dialectologues, ethno-poéticiens, anthropologues ou autres spécialistes étudiant un aspect particulier. On les édite pour les autres, en les adaptant en partie au lectorat visé, aussi présent à son esprit que ne l'est l'auditoire à celui du conteur, quoique dans une autre temporalité. Les nombreuses et complexes tentatives de conciliation dont Ronald Labelle retrace le détail pour l'Acadie (p. 61-71) le prouvent et le « Protocole pour la transcription des documents de source orale » courageusement rédigé par J.-P. Pichette (p. 225-257) bute sur la notion de « raison suffisante » (p. 228, 230) présidant aux choix effectués pour rendre lisible un récit oral.

Voici la version du conte du Bouc d'Aunac conté par Maria Girbal à Saint-Urcize, dans le Cantal, le 20 juillet 1964, dans le cadre de l'enquête de Marie-Louise Tenèze.

Serge Carles a accepté de le transcrire pour *Rabaska* d'après le film de J.-D. Lajoux. Il a explicité à cette occasion quelques-uns de ses choix lors de ce passage de l'oral à l'écrit et souligné la nécessité de « faire l'ethnographie du transcripteur », car les règles qu'il se donne sont fonction de ses priorités et de l'usage qu'il compte faire du texte.

Serge Carles est un pédagogue, un formateur attaché à la création de matériel pédagogique pour l'enseignement de l'occitan dans des classes bilingues français/occitan de l'éducation nationale. Soucieux de travailler avec des enseignants et des conteurs pour « faire passer » aux élèves la langue orale de façon agréable, il considère que transcrire l'oral a pour but de *faciliter l'écoute* et non de la remplacer par la lecture. Afin que le lecteur y prenne plaisir, il enlève donc les hésitations, épure légèrement (il n'y a pas eu lieu ici d'enlever grand-chose, car la conteuse parle avec assurance). Il a porté une grande attention aux « respirations », qu'il marque par des points et des virgules, en notant toutefois qu'un transcripteur qui considérerait comme prioritaire le rythme du récit placerait la ponctuation différemment, car il n'accorderait pas la même importance aux silences ou à la retenue de la voix : ici des virgules, des points de suspension et d'exclamation ont été ajoutés à des moments où la conteuse ne marque pas de césure afin d'éviter les confusions qu'induirait l'absence de ponctuation lorsque la narratrice parle très vite, quasiment sans poser la voix. Les alinéas eux aussi sont nécessaires à la compréhension, ils scandent un texte dit d'une traite. Dans le choix qui est fait ici, *le souci de restitution du rythme, des silences, respirations, hésitations de la conteuse passe après le souci de clarté du texte*. Le transcripteur s'estime ainsi fidèle au projet de la conteuse qui est de délivrer un texte clair, immédiatement accessible. La lecture doit être aussi rapide que l'écoute et on ne doit pas avoir à revenir en arrière pour comprendre le sens. « La ponctuation ne bouleverse pas le rythme, elle le souligne ».

La transcription d'une langue dialectale comme l'occitan pose un autre problème majeur : le transcripteur a veillé à normaliser la graphie, mais non la langue, en s'interrogeant mainte fois sur la limite entre une variation phonétique et un changement lexical comme le montrent quelques exemples mentionnés en note :

- *sai* : forme courte pour *sai que*, est prononcée « chai »,
- *chabra* est prononcé quelques fois « chiabra », plus souvent « chabra ». À la fin du conte, la conteuse utilise une fois « cabra »,
- *embestiant, vencit* : sont prononcés « embistiant », « vincit », *etc.*

Traduction française

Lo boc d'Aunac

Ò ! Escotatz-lo, aquel cònte. Per ce que, aquò's un racònte reèlament passat dins nòstre país.

E ben, lo cònte es, qu'aquò's las chabras del país. Ò, n'i aviá aici un escach dins lo temps ! N'i avia una centena ! E... avián un pastre. E aquel pastre las clausiá cada ser. Las menava en amont a las montanhas, e dins lo bòsc de Sant Orcize, ... las far pètre, per manjar. E quand davalavan lo ser, pardí, cadun amassava sas chabras.

E i aviá un boc. Aquec boc, l'avian comprat, aval, a-z-Aunac. Aquò-z-èra un fòrt boc. E... èra recalcitrant, amb aquelas chabras ! Alara, n'i aviá totjorn quaqu'una que èra de boc... E, *ma foi*, èra embestiant, aquel bogre de boc ! I aviá pas moien de l'amassar.

E un jorn, lo pastre se n'èra vencit de l'amassar per Sant Orcize. Mes que, i aviá pas moien ! I eschapèt e diguèt : « Ieu soi las, me vau anar jaire ! »

E laissa lo boc per Sant Orcize.

Aquec boc...

Cada matin, lo monde menavan las chabras, alai, a la pòrta de la glèisa. Dins nòstre país, aquò èra coma aquò, dins lo temps. E... *ma foi*, las chabras venián aquí : lo monde les i menavan, e se metian aquí, a l'entorn de la pòrta de la glèisa. E coma aquò... E lo boc o sabiá que las chabras avián lo *rendez-vous* coma disi 'quí. E *ma foi*, en se gratent – sabètz ben, aquò se grata totjorn lo boc... –, en se gratent, en se gratent – lo paure Planca qu'aquò èra lo sonaire de l'Angèlus de nòstre país, ma foi, laissèt la pòrta dubèrta –, e lo boc, en se gratent, en se gratent, dintrèt alai, a la glèisa.

E totjorn se gratava, còtra las cadièras, còtra los bancs... T'endevinha la... la cadièra del curat, amont, decont

Le bouc d'Aunac

Oh ! Écoutez-le ce conte. Parce que c'est une histoire qui s'est réellement passée dans notre pays.

Eh bien, le conte, c'est les chèvres du pays. Oh, il y en avait un bon petit troupeau dans le temps ! Il y en avait une centaine ! E... on avait un pâtre. Et ce pâtre les enfermait chaque soir. Il les conduisait là-haut dans les montagnes et dans le bois de Saint-Urcize, ... les faire paître, pour manger. Et quand elles redescendaient le soir, *pardí*, chacun récupérerait ses chèvres.

Et il y avait un bouc. Ce bouc, on l'avait acheté, là-bas, à Aunac. C'était un sacré bouc. Et... il était récalcitrant, avec ces chèvres ! Alors il y en avait toujours une qui était en chaleur... Et, ma foi, il était embêtant, cette espèce de bouc ! Il n'y avait pas moyen de l'attraper.

Et un jour, le pâtre était arrivé à l'attraper dans Saint-Urcize. Mais c'est qu'il n'y avait pas moyen ! Il lui échappe et il [le pâtre] dit : « Moi, je suis fatigué, je vais aller me coucher ! »

Et il laisse le bouc dans Saint-Urcize.

Ce bouc...

Chaque matin, les gens menaient les chèvres là-bas, à la porte de l'église. Dans notre pays c'était comme ça autrefois. E... ma foi, les chèvres venaient là : les gens les y menaient et elles se mettaient là, près de la porte de l'église. Et comme ça... E le bouc savait bien que les chèvres avaient rendez-vous là où je vous dis. Et ma foi, en se grattant – vous savez qu'un bouc ça se gratte tout le temps, un bouc... –, en se grattant, en se grattant – le pauvre [défunt] Planque, qui était le carillonneur de l'Angèlus chez nous, ma foi, laissa la porte ouverte –, et le bouc, en se grattant, en se grattant, entra là-bas, dans l'église.

prècha. E... monta a la cadiera. E aquel porton... En se gratissent, barra lo porton de la... – cossí s'apèla 'quò ? A, la chèra ! – de la chèra, de la chèra del curat. (Sabetz-ben de qu'es aquò, la chèra ? E ben aquò's decont prècha lo curat, pardí !). Enfin, se barra aquí. E aprèssa, de qué far ? Las chabras venián : les vesia, aval, qu'èran prèstas. E las chabras venián espinchar. E el fasiá :

— Bèè, bèè...

A ! E Planca, davala d'amont, del clochièr. Quand aviá sonat, sai, l'aviá pas vist... l'aviá pas vist dintrar ! Te vei aquel boc, aval : s'amagina qu'aquò's lo diables. A ! se met a cridar : « I a lo diables a la glèisa ! I a lo diables a la glèisa ! »

E se'n va vitament a la cura, desrevelhar monsur lo curat – qu'aquò-z-èra monsur Espicièr dins lo temps –, e aquel paure monsur Espicièr vitament se lèva... E alara :

— De qué... De qué i a, Planca ? De qué i a ?

— E ben... i a... Lo diable es a la cadiera, a la glèisa ! Lo diable es a la cadiera, a la glèisa !

— De qué dises, bogre d'embecille ? Siás un piòt ! I a pas lo diables a la glèisa ! Sai que siás ino... ! Mas siás tot a fèt perdu ! Ane ! Qun... ! N'as un bocin, aquí dedins !

— Vos disi, Mossur lo Curat, que i a... que i a lo diables... a la cadiera !

— A ! vai...

— Levatz-vos ! Venètz !

— E ben, venèm... !

Et les voilà partis, lo curat ambe Planca. E lo paure Planca... èra alai que se tenia... al ras del beneditièr. E monsur lo curat, quand veguèt aquel boc, se diguèt ben : « Mas *oui*, aquò's lo diable que i a, a la glèisa... »

Se met a dire son brevière, tant que podiá, e ne disiá, e que ne fasiá !

E tojorn lo boc que vesia las chabras

Et il continuait à se gratter, contre les chaises, contre les bancs... Il trouve la... la chaire (*cadiera*) du curé, là-haut, d'où il pêche. E... il monte à la chaire. Et la petite porte... En se grattant il ferme la porte de la... – comment ça s'appelle ça ? Ah, la chaire (*chèra*) ! – de la chaire du curé. (Vous savez bien ce que c'est, la chaire ? Et bien c'est là d'où pêche le curé, *pardi* !). Enfin il s'enferme là. Et après que faire ? Les chèvres arrivaient : ils les voyaient, là-bas, qui étaient prêtes. Et les chèvres venaient l'épier. Et lui faisait :

— Bêê, bêê...

Ah ! Et Planque descend de là-haut, du clocher. Quand il avait sonné, alors, il ne l'avait pas vu... il ne l'avait pas vu entrer ! Il voit ce bouc, là-bas : il s' imagine que c'est le diable. Ah ! qu'il crie : « Il y a le diable à l'église, il y a le diable à l'église ! »

Et il s'en va vite à la cure réveiller monsieur le curé – c'était monsieur Epicier dans le temps –, et ce pauvre monsieur Epicier se lève vite... Et alors :

— Quoi... Qu'est-ce qu'il y a, Planque ? Qu'est-ce qu'il y a ?

— Et bien... il y a... le diable est à la chaire, à l'église ! Le diable est à la chaire, à l'église !

— Qu'est-ce que tu dis, bougre d'imbécile ? Tu es un dindon ! Il n'y a pas le diable à l'église ! Mais tu es inno... ! Mais tu es tout à fait perdu ! Allons ! Quel... ! Tu en as un morceau, là-dedans !

— Je vous dis, Monsieur le Curé, qu'il y a... qu'il y a le diable... à l'église !

— Allons bon !...

— Levez-vous ! Venez !

— Et bien, allons... !

Et les voilà partis, le curé avec Planque. Et le pauvre Planque... il restait là-bas... au ras du bénitier. Et monsieur le curé, quand il vit ce bouc, se dit bien :

aval, dins la plaça de la glèisa... se metiá a far pa, pa, pa, pa, pan !

— Amai lo porrai pas far davalar !

Tot a-n-un còp, lo pastre – qu'aquò èra l'ora d'anar las gitar – s'amena Vidalon. E lo paure Vidalon ditz :

— Ò ! Escotatz ! Laissatz-me far, benlèu ieu arribarai a lo far davalar.

— Tu ? Far davalar lo diable de la glèisa ? Sai que, se i a quauqu'un per lo far davalar, aquò serà lo curat. Aquò serà pas tu !

— E ben ! Coma volètz, monsur lo curat. M'es avis que ieu, ambe lo drilhèr, lo baston de drilhèr...

(Sabetz-pas ço qu'es aquò, un drilhèr ? Aquò's un baston, e un brave baston !). Alara ditz :

— Se me laissaviatz far, quand mème !

— Taisa-te, que siás pas fotut de... Tè ! tira-te !

E totjorn lo curat, ambe son brevière : « E, davala d'aquí, polisson ! »

Enfin, faguèt e diguèt, que... l'abandonèt. Diguèt :

— E ben, se tu siás...

— Mès laissatz-me passar, monsur lo curat. Vos disi que Vidalon lo vos farà davalar, ambe lo baston !

— E ben ! vai-z-i, a la fin !

E... i anèt. A ! quand lo boc lo veguèt, ambe lo baston, paure enfant ! fot un saut per la glèisa. Lo paure curat... que se trobava al ras de la pòrta, a ! ambe sas banas, lo pren coma aquò ! E lo paure curat que cridava : « Pren tota la caminada, mès laissa lo curat ! »

Alara comprendretz... qu'aquò anava pas !

Lo paure Planca : « Ai, de nòstre paure monsur lo curat ! L'aurà bandat ! L'aurà bandat ! »

E Vidalon que se diguèt : « Se'n debarrassarà ben... E lo boc vendrà tornar chès nos, ambe mas cabras. Mès, aqueste ser, aquel d'aquí... ieu l'asegarai... Lo

« Mais oui, c'est le diable qu'il y a, à l'église... »

Il se met à dire son bréviaire, tant qu'il pouvait, et il en disait, et qu'il en faisait !

Et toujours le bouc qui voyait les chèvres là-bas, sur la place de l'église... se mettait à faire pa, pa, pa, pa, pam !

— Et je n'arriverai même pas à le faire descendre !

Tout à coup le pâtre – c'était l'heure d'aller les mettre aux prés – s'amène. Vidalou. Et le pauvre Vidalou dit :

— Oh ! Écoutez ! Laissez-moi faire, peut être que moi j'arriverai à le faire descendre.

— Toi ? Faire descendre le diable de l'église ? Mais c'est que s'il y a quelqu'un qui peut le faire descendre, ce sera le curé. Ce ne sera pas toi !

— Eh bien ! Comme vous voulez, monsieur le curé. Mais il me semble que moi, avec le *drellier*, le bâton de *drellier*...

(Vous ne savez pas ce que c'est ça, un *drellier* ? C'est un bâton, et un bon bâton !).

Alors il dit :

— Si vous me laissez faire, quand même !

— Tais-toi, tu n'es même pas capable de... Tiens ! Pousse-toi !

Et toujours le curé avec son bréviaire : « Eh, descend d'ici, polisson ! »

Enfin, il fit et il dit, de sorte que... il l'abandonna. Il dit :

— Et bien, si tu es...

— Mais laissez-moi passer, monsieur le curé. Je vous dis que Vidalou vous le fera descendre avec son bâton !

— Et bien ! vas-y, à la fin !

Et... il y alla. Ah ! Quand le bouc le vit, avec le bâton, mon pauvre ! Il fait un saut à travers l'église. Le pauvre curé... qui se trouvait au ras de la porte, ah ! Avec ses cornes, il le prend comme ça ! Et le pauvre curé qui criait : « Prends

vau sanar, que coma aquò quitarà de far de bestisas.

E es coma aquò que se desbarassèron del diables dins la glèisa. E aquò's tot. *Voilà !*

toute la cure, mais laisse le curé ! »

Alors vous comprendrez... que cela n'allait pas !

Le pauvre Planque : « Aïe, notre pauvre monsieur le curé ! Il l'aura tué ! Il l'aura tué ! »

Et Vidalou qui se disait : « Il s'en débarrassera bien... Et le bouc reviendra chez nous, avec mes chèvres. Mais, ce soir, celui-là... moi je vais le... Je vais le châtrer, comme ça il arrêtera de faire des bêtises.

Et c'est comme ça qu'ils se débarrassèrent du diable de dans l'église. Et c'est tout. Voilà !

* * *

T. 1838 - Le Bouc dans l'église (*The Hog in Church*)

Le conte et ses variantes

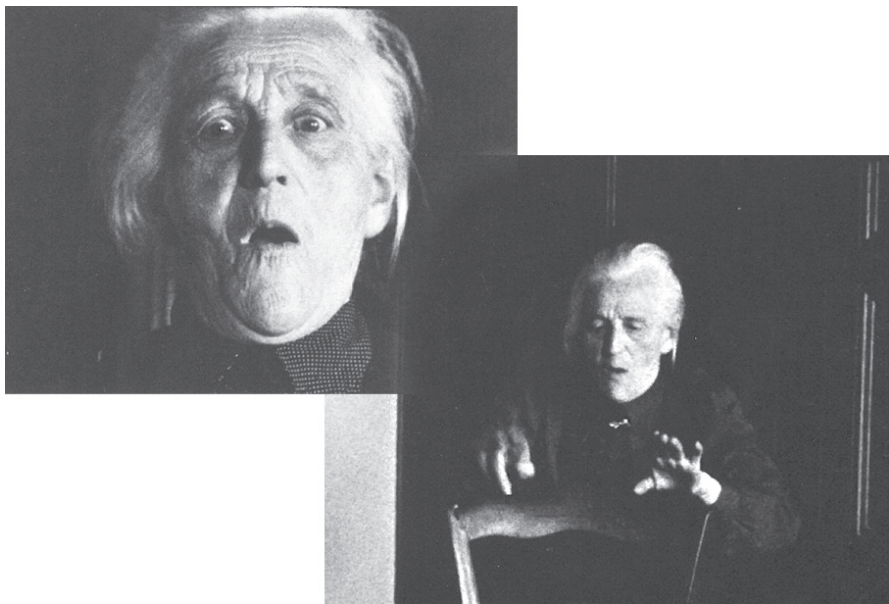
Dans les versions françaises l'animal malencontreusement enfermé dans l'église est le plus souvent un bouc, parfois un cochon ou une truie ou encore plusieurs boucs (Dauphiné). Il est pris pour le diable, plus rarement pour un revenant. Quand on réussit à le faire sortir il passe entre les jambes du curé et l'emporte (motif [X415]). Ce motif terminal est généralement considéré comme représentatif du conte-type ainsi qu'on le voit dans l'*Enzyklopädie des Märchens* (s. v. *Priester auf der Sau*), ce qui conduit, assimilant motif et conte-type, à classer sous le numéro 1838 des récits très différents se terminant par le motif [X415]. C'est le cas de la version recueillie par Barry-Jean Ancelet au sud de la Louisiane : lors du repas de mariage, le marié a trop mangé et vient se soulager dans l'écurie, effrayant le cochon qui s'enfuit en passant entre ses jambes : « Il courait tout parmi tout le monde, les tables de gâteaux et de manger, et le bougre était couché sur le dos du cochon, avec les culottes en bas ! » (*Cajun and Creole Folktales*, 1994, p. 111-112).

La variante publiée par Lemieux (*Les vieux m'ont conté*, t. 18, n° 20, p. 155-158) se situe également dans l'espace domestique, mais correspond à l'ensemble du schéma narratif du type avec seulement des variations de personnage et de lieu : la truie du vieux paysan entre dans la maison en mangeant des grains dont la trace la conduit au grenier ; l'homme, effrayé par les grognements, va chercher le curé qui tente de l'exorciser avec de l'eau bénite ; la truie en s'enfuyant s'empêtre dans la soutane du curé et emporte celui-ci.

Seule, parmi les 23 actuellement recensées sur le territoire français, une version occitane d’Auvergne présente les mêmes motifs (truie qui mange dans le grenier), mais à la fin c’est le maître de maison qui est emporté et non le curé ; la narratrice termine son récit – toujours présenté comme une anecdote vécue – sur un ton distancié : « ‘Quò z-èra pas lo diable, ‘quò z-èra tot simplament la calha » / « Ce n’était pas le diable, c’était tout simplement la truie » (*Coma de peiras pels champs... Contes de la Marie*, 1982, p. 21).

Au vu de la proportion d’occurrences de l’association bouc/église, je propose que le T. 1838 soit intitulé *Le Bouc dans l’église* dans le catalogue français, et décrit de la façon suivante :

- Un bouc (truie, cochon), malencontreusement enfermé dans l’église, se réfugie dans la chaire,
- Le carillonneur voit l’animal et le prend pour le Diable ; il va chercher le curé pour l’exorciser.
- Le berger [ou une autre personne] effraie le bouc qui s’enfuit lorsqu’il voit la porte ouverte, emportant à califourchon le curé qui se trouve sur son passage [X415].



Maria Girbal (née en 1885) en juillet 1964 à Saint-Urcize (Cantal)

Source : photographies extraites du film de Jean-Dominique Lajoux où la conteuse dit le conte du Bouc d’Aunac.