

Les « merveilleux » contes de Marius Barbeau : témoignages d'un autre temps

Amelia-Elena Apetrei

Volume 13, 2015

Présence de Marius Barbeau : l'invention du terrain en Amérique française. Autour d'un legs centenaire (1914-2014)

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1033749ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1033749ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise d'ethnologie

ISSN

1703-7433 (imprimé)

1916-7350 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Apetrei, A.-E. (2015). Les « merveilleux » contes de Marius Barbeau : témoignages d'un autre temps. *Rabaska*, 13, 55–65.
<https://doi.org/10.7202/1033749ar>

Les « merveilleux » contes de Marius Barbeau : témoignages d'un autre temps

AMELIA-ELENA APETREI

Université de Montréal

En 1914, le professeur Franz Boas de Columbia University demandait à Marius Barbeau, folkloriste québécois et un des premiers anthropologues canadiens professionnels, si les Canadiens français avaient conservé leurs anciennes traditions orales : contes, anciennes chansons, légendes, croyances populaires. Il n'y avait qu'une seule façon d'y répondre : aller sur le terrain, entamer des recherches auprès des conteurs de la province de Québec. Selon les témoignages de Barbeau, les ressources folkloriques trouvées étaient inépuisables et les anciens récits populaires de France s'étaient conservés intacts. Impressionnés par la richesse de ces ressources, le professeur Boas et la Société de folklore américain ont décidé de publier ces matériaux inédits dans la revue *The Journal of American Folklore*, dans une section canadienne annuelle. On espérait que les contes et les légendes populaires, les ballades et les chansons folkloriques recueillis pourraient représenter une importante source d'inspiration pour les écrivains, et que les chercheurs et les savants auraient ainsi à leur disposition de remarquables corpus d'analyse :

Tandis que les écrivains y trouveront sans doute une veine féconde et régénératrice, les savants se contenteront d'y découvrir, libre de tout alliage et dans sa pureté relative, le folklore de la France au temps de Richelieu. Car, depuis le jour où la France abandonna le Canada à ses destinées, les traditions populaires ancestrales se sont fixées, ou ont suivi un cours indépendant de celles de l'Europe.¹

La méthode utilisée pour recueillir les contes a été, selon Barbeau, « strictement scientifique », « sans omission ni contrefaçon » : le but était la fidélité de la transcription, les seules interventions permises se limitant à la correction de fautes de grammaire ou à l'élimination de certaines répétitions jugées inutiles. Le premier numéro de la revue *The Journal of American Folklore* destiné au folklore canadien-français contient quarante-huit contes répartis

1. Marius Barbeau, « Préface », *The Journal of American Folklore*, vol. 29, n° 11 (Jan.–Mar. 1916), p. 2.

par Barbeau comme suit² : dix-neuf « contes merveilleux », deux « contes pseudo-merveilleux », cinq « légendes et contes chrétiens », trois « contes romanesques » et neuf « facéties ». Ma démarche analytique se concentrera sur les contes appelés « merveilleux » par l'anthropologue québécois. Je me proposerai ici, à travers une analyse sémiotique, de montrer l'originalité littéraire ainsi que l'importance documentaire de ces contes constitués en témoignages précieux sur un monde aujourd'hui disparu.

Essai d'analyse sémio-discursive

« On appelle communément conte traditionnel tout conte transmis oralement de génération en génération dans une société donnée dont il est en quelque sorte l'imaginaire collectif et parfois la mémoire³ » : cette définition succincte de Jeanne Demers souligne l'importance des milieux d'où les contes proviennent et où ils circulent, susceptibles d'être reflétés dans les productions mêmes. Vladimir Propp ne disait pas autre chose quand il faisait la distinction entre un « canon international » des attributs des personnages et des formes spécifiques : « nationales », « provinciales » ou appartenant à une diversité de catégories sociales ou professionnelles⁴. Cette théorie de la reconstruction des mondes imaginaires à partir des réalités connues par les créateurs a été explicitement formulée par le sémiologue italien Umberto Eco : « Aucun monde narratif ne pourrait être totalement autonome du monde réel parce qu'il ne pourrait pas délimiter un état de choses *maximal* et *consistant*, en en stipulant *ex nihilo* l'entier ameublement d'individus et de propriétés.⁵ » Comme les conteurs de Marius Barbeau sont des paysans⁶, le monde qu'ils imaginent dans leurs contes a nécessairement comme modèle leur propre univers avec ses conditions sociales, économiques, culturelles.

Une observation attentive des éléments qui déclenchent les péripéties et mettent en marche le récit dans les dix-neuf contes de Barbeau nous signale la fréquence remarquable du manque d'argent⁷. Le héros et sa famille sont des

2. Le célèbre anthropologue mentionne le caractère « arbitraire » de cette répartition, mais ce ne sera pas l'objet de ma communication de confirmer ou de contester cette affirmation.

3. Jeanne Demers, *Le Conte. Du mythe à la légende urbaine*, Montréal, Québec Amérique, 2005, p. 30.

4. Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, traduit du russe par Claude Ligny, Paris, Gallimard, 1970, p. 149.

5. Umberto Eco, *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriam Bouzaher, Paris, Bernard Grasset, 1985, p. 171.

6. Ces conteurs – des paysans ou des villageois illettrés, canadiens-français et canadiens-hurons – sont les suivants : Paul Patry de Saint-Victor, Beauce, 82 ans ; Achille Fournier de Sainte-Anne, Kamouraska, 64 ans ; Prudent Sioui, sa femme (née Picard) et David Sioui de la Jeune-Lorette, Québec, tous âgés de plus de 50 ans ; Narcisse Thiboutot, Sainte-Anne, Kamouraska, 25 ans.

7. Rappelons que dans sa *Morphologie du conte*, Propp stipule qu'un conte merveilleux commence véritablement au moment où l'une des deux fonctions entre en scène : soit un méfait (l'antagoniste commet un enlèvement, produit un dégât, etc.), soit un manque (la pauvreté, le célibat, l'infertilité, etc.).

paysans pauvres et ce sont les conditions matérielles difficiles qui obligent le premier à quitter sa maison pour aller gagner sa vie. Ces difficultés économiques sont encore profondément vécues par de nombreuses familles de paysans québécois au tournant du xx^e siècle : on ne saurait donc s'étonner de la récurrence de ce thème dans la littérature populaire. De plus, les rois mêmes paraissent emprunter plusieurs attributs aux paysans : leur vie n'est pas caractérisée par la pompe, la splendeur et la préciosité que les contes littéraires déploient prodigieusement. Dans « Les Secrets du lion, de l'ours et du loup », le roi se montre parcimonieux, car la somme demandée pour guérir son fils est trop grande (il ne dispose donc pas de ressources illimitées). Dans « Le Dragon de feu », le roi, resté veuf, va à la chasse chaque jour comme tout paysan qui doit subvenir aux besoins de sa famille : il possède aussi un troupeau gardé, chaque année, par un petit vacher. Ce que le roi de « Les Quatre vents » donne en héritage à ses trois fils se réduit à six cents piastres et une chaloupe : le cadet devient pêcheur et vit une suite d'aventures sur mer et sur terre qui le mèneront au mariage. Dans « Le Prince de l'épée-verte », le prince, le père du héros, vit avec sa femme et ses deux enfants dans la forêt : les enfants restent orphelins et le garçon s'en va vendre des pelleteries pour pouvoir se procurer des vêtements ; ensuite, il achète une maison en ville. Le monde des contes recueillis par Barbeau est reconstruit à partir des réalités économiques et géographiques familières aux conteurs : la forêt représente, on le voit, un espace privilégié, car la chasse ou la pêche sont parmi les principales activités et le héros est souvent un « habitant » nommé « Ti-Jean ».

Par ailleurs, la langue utilisée est le français parlé à l'époque par les paysans canadiens, une langue qui porte l'empreinte du milieu où ils vivent et de leur propre condition. Voici une liste non exhaustive d'éléments phonétiques, syntaxiques, lexicaux puisés dans les dix-neuf contes : ils constituent les marques de l'oralité du style du corpus analysé⁸.

Mots et expressions familiers ou populaires :

« habitant » [paysan], « tanné » [embêté], « piastre » [dollar], « broc » [fourche à foin], « pogner » [saisir], « emmanche » [invente], « ains » [hameçon], « avint » [attrape], « dépareillé » [sans pareil], « donnons après lui » [courons après lui], « par secousses » [par moments], « comme de fait » [en effet].

Mots et expressions empruntés au vocabulaire marin :

« appareillez-vous » [préparez-vous], « embarque » [monte], « grève-toi » [prépare-toi], « chacun de son bord » [chacun de son côté].

Mots indécents, jurons :

« je te fais péter la gueule » (parole adressée par le roi à sa fille), « foute-lui la volée », « Ti-Jean tombe sur le cul d'admiration », « sapré », « acré ».

8. Marius Barbeau les signale et en donne souvent l'explication en notes infrapaginales, mais sans aucun souci taxinomique.

Transcriptions fidèles de quelques mots incorrectement prononcés :

« magnière » [manière], « jolies » [jolies], « ast'heure » [à cette heure], « je cré ben » [je crois bien], « ostination » [obstination], « drète » [droite], « fret » [froid], « criétudes » [créatures], « siaux » [seaux], « boutte » [bout], « chaudronne » [chaudron], « crapotte » [crapaud], « envalé » [avalé].

Écarts de morphosyntaxe :

« tant qu'à celle-ci » [quant à celle-ci], « ce qui arrive à lui ? » [qu'est-ce qui lui arrive ?], « ce qui ressoud ? » [qui arrive ?], « je vas garder » [je vais garder], « où ce que je suis ? » [où est-ce que je suis ?].

Écarts de vocabulaire :

« amorphosé » [métamorphosé], « démarphosé » [démétamorphosé], « celui qui mourra devant » [le premier].

Onomatopées :

« patati, patata », « rnyao », « perarrar ».

J'ai succinctement relevé plus haut quelques traits discursifs importants – thématiques et langagiers – des dix-neuf contes : un monde imaginé selon le modèle des réalités quotidiennes propres aux conteurs populaires et un langage vivant, pittoresque, fidèlement reproduit, la langue française telle que les paysans canadiens la parlaient il y a cent ans. Pour procéder à une analyse discursive plus détaillée, j'ai choisi un conte recueilli par Barbeau dont je vais mettre en vedette les caractéristiques en le comparant avec deux versions littéraires, l'une de Charles Perrault et l'autre de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont.

« Les Paroles de fleurs, d'or et d'argent »

Acteurs. L'héroïne est la fille d'un roi dont on ne connaît pas le vrai nom, seulement son sobriquet : Cendrouillonne. On décèle tout de suite l'influence d'un autre conte très connu dont l'héroïne, Cendrillon, a un destin similaire : belle, modeste, généreuse et, cependant, enviée et persécutée. Son nom trouve son origine dans les conditions de vie qui lui sont réservées : « La belle-mère, elle, tenait l'enfant du roi en esclavage, la plupart du temps sous une grande cuve, devant la cheminée, et l'appelait "ma petite Cendrouillonne"⁹ ». Pourtant, c'est le seul personnage qu'on identifie par un nom : sa place dans le conte est donc spéciale, toute l'attention de l'auditeur doit se diriger vers elle. Le roi est simplement mentionné, il n'intervient pas dans l'action car « il passait son temps à la chasse » (comme tout « habitant »). Les opposants de Cendrouillonne sont sa belle-mère et la fille de celle-ci. Le conteur ne les caractérise pas mais, selon ses actions, on comprend que la belle-mère est méchante et veut humilier, voire « faire détruire » Cendrouillonne pour le

9. « Les Paroles de fleurs, d'or et d'argent », *The Journal of American Folklore*, op. cit., p. 54.

bénéfice de sa propre fille qui est du même âge que l'héroïne, et qui a une attitude plutôt passive : en effet, celle-ci obéit entièrement aux commandements de sa mère et ne prend jamais l'initiative. La magicienne joue le rôle d'adjuvant pour Cendrouillonne et d'opposant pour sa demi-sœur : en réalité, c'est à travers elle que le conte impose sa morale et rétablit l'équilibre dans l'univers¹⁰. Enfin, le dernier personnage qui entre en scène est le fils du roi qui, séduit par les qualités exceptionnelles de Cendrouillonne, décide de l'épouser.

Relations spatio-temporelles. Comme de coutume dans les contes, le temps et l'espace ne sont pas précisés : les formules typiques « une fois », « c'était un roi » nous renvoient à des temps immémoriaux, ayant comme but de faire sortir l'auditeur du temps et de l'espace. En effet, la collaboration du destinataire du conte est largement sollicitée pour reconstruire mentalement l'espace de l'action, vu que les éléments spatiaux mentionnés sont très peu nombreux : un « château », une « cheminée », une « cuve » où vit cachée Cendrouillonne, la « cabane des fées », la « fontaine ». On dit aussi que le roi va chasser sans préciser où (dans la forêt, probablement). L'espace parcouru est restreint, car les aventures que les personnages vivent le sont aussi : le déplacement des deux filles chez les fées (correspondant au transfert d'un royaume à l'autre) et, à la fin, des deux amoureux chez le curé pour se marier (comme des gens du peuple, ordinaires). Le récit combine ici la magie du monde des fées aux réalités culturelles spécifiques aux conteurs, comme l'obligation de faire un mariage religieux.

Pour situer dans le temps l'action du conte, le conteur crée deux plans temporels : il emploie l'imparfait de l'indicatif pour présenter la situation initiale (une jeune fille était opprimée par sa belle-mère) et le présent de l'indicatif pour raconter l'histoire proprement dite. Traditionnellement, les histoires sont racontées au passé¹¹, après que les événements ont eu lieu : c'est notamment le cas des mythes et des contes qui renvoient à des époques très éloignées (souvenons-nous du *in illo tempore* mythique), impossibles à préciser car elles auraient précédé le temps même, tel que nous le mesurons aujourd'hui. C'est d'ailleurs l'unique façon de conserver la magie des choses (sur laquelle reposent le conte et le mythe), en les plaçant dans un univers qui n'a pas de contact avec nos réalités. L'emploi fréquent du temps présent dans un conte merveilleux n'est pas habituel dans la culture occidentale, notamment pour

10. Claude Bremond reprochait à Propp d'avoir effectué ses recherches d'une manière unilatérale, avec comme unique repère le héros, sans tenir compte de la notion de « perspective » (par exemple, la perspective de l'agresseur et celle de l'agressé). Voir « La Logique des possibles narratifs », *Communications*, n° 8, 1966, p. 60-76.

11. « Il semble aller de soi que la narration ne peut être que postérieure à ce qu'elle raconte », Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 228. Cela est uniquement un point de départ des réflexions de l'auteur qui distingue ultérieurement plusieurs types de narration, en fonction de la position temporelle de l'instance narrative par rapport aux événements présentés.

le lecteur de contes littéraires. Toutefois, la « narration simultanée » comme l'appelle Genette « est en principe l[a] plus simple, puisque la coïncidence rigoureuse de l'histoire et de la narration élimine toute espèce d'interférence et de jeu temporel.¹² » Ce que le théoricien français veut dire, c'est que, dans le cas de la simultanéité, le récit se construit effectivement sous nos yeux : est-ce un artifice du conteur pour nous faire vraiment vivre le conte, pour nous obliger à nous identifier avec les personnages et les événements en superposant l'énonciation à l'énoncé, en annulant toute distance temporelle entre la réalité du conteur/auditeur et celle du conte ? Si cette hypothèse est correcte, alors la fonction des contes oraux rejoint pleinement celle que comportaient autrefois les mythes (des rapprochements entre les deux types de narration ont été souvent faits et démontrés)¹³. D'un autre point de vue, ce conte, tel qu'il est raconté, correspond au canon classique de l'alternance entre ce que Genette appelle le « récit sommaire » et la « scène détaillée », le résumé des événements et les dialogues alternent. Les scènes sont assez nombreuses, ce qui donne au récit un caractère dramatique et dynamique, augmenté par l'absence des pauses descriptives.

Lexique. Comme dans tous les contes du corpus, on repère dans « Les Paroles de fleurs, d'or et d'argent » des mots et des tours populaires, spécifiques à la langue parlée : « eau de la rajeunie », « landes », « grève », « embarque », « la jetant haut en bas », *etc.* Les figures de style sont rares et peu élaborées : Cendrouillon est « belle », la cuve est « grande », la magicienne est « vieille », les crapauds sont « gros ». Ces éléments participent de l'oralité du style déjà mentionnée plus haut, mais on ne saurait se limiter à cette observation. Le choix lexical en dit long non seulement sur l'origine des conteurs et sur les conditions de l'énonciation, mais également (et surtout) sur leurs intentions. Je choisirai comme exemple l'isotopie du don, la plus importante dans le conte analysé. Le concept d'isotopie sémantique a été élaboré par Algirdas-Julien Greimas et approfondi ultérieurement par d'autres sémiologues (par exemple, Catherine Kerbrat-Orecchioni) et se réfère aux « divers phénomènes sémiotiques génériquement définissables comme *cohérence d'un parcours de lecture*, aux différents niveaux textuels¹⁴ ». On

12. *Ibid.*, p. 230.

13. En récitant un mythe, l'homme préhistorique accédait au Grand Temps Mythique, c'est-à-dire à l'époque où les événements racontés avaient effectivement eu lieu : pour un temps limité, il devenait ainsi le contemporain des Êtres surnaturels et de leurs exploits. Voir Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 15-17 et suiv.

14. Umberto Eco, *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, *op. cit.*, p. 120. Eco parle aussi de l'importance de l'identification des isotopies dans l'analyse sémiotique des textes littéraires : « Les parisiens sur l'isotopie constituent certainement un bon critère de l'interprétation [...] ». », *Interprétation et surinterprétation*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Cometti, Paris, PUF, 1996, p. 57.

peut diviser les dons dans « Les Paroles de fleurs, d'or et d'argent » en deux isotopies :

I₁ : « or », « argent », « belles fleurs » (Cendrouillonne)

I₂ : « crapauds », « couleuvres » (la belle-sœur)

L'or et l'argent sont, dans l'imaginaire populaire, le symbole par excellence de la richesse (cela est évident dans le corpus entier) : les pionniers, les explorateurs du continent américain étaient des chercheurs d'or plutôt que des chercheurs de diamants ou de perles. C'est pratiquement la dot de Cendrouillonne, elle peut se marier maintenant. Le troisième don reçu – les « belles fleurs » – suggère la beauté de la fille (physique et spirituelle), mais le mot a un sens plutôt général (normalement, toutes les fleurs sont belles). Il y a donc peu de raffinement dans le choix de ces dons : on veut dire tout simplement que la fille possède tout ce dont elle a besoin (beauté, richesse) pour prendre un époux. Par ailleurs, remarquons que Cendrouillonne ne va pas surpasser sa condition par le mariage : elle-même est la fille d'un roi qui épouse un jeune homme du même rang. En fait, comme André Jolles l'a remarquablement exprimé, l'intérêt du conte est de rétablir un équilibre moral temporairement bouleversé, de récompenser le bien par le bien (dans ce cas, réparer les persécutions imméritées dont la fille a été la victime)¹⁵.

En ce qui concerne la seconde isotopie, le conteur a choisi, bien évidemment, deux éléments répugnants, négativement connotés : les crapauds et les couleuvres (ces dernières appartenant à une faune locale, car on les trouve dans les champs, en région humide, dans la vallée du Saint-Laurent). Notons que la demi-sœur de Cendrouillonne ne manifeste aucunement un mauvais comportement : entièrement dominée par sa mère, elle échoue à l'épreuve de la magicienne parce qu'elle dit pratiquement la vérité. Le procédé utilisé est ici proche de l'ironie (l'antiphrase, entendre le contraire de ce que, apparemment, on dit) : est-ce que le conte nous encourage à mentir pour obtenir des bénéfices ? La leçon du conte est peut-être avant tout celle de la compassion : comme la magicienne prend la forme d'une vieille femme, Cendrouillonne, par ses mots doux, réussit à apaiser les souffrances de celle-ci. Il est important également de remarquer que le conte a une morale, mais celle-ci lui est intrinsèque, le conteur ne nous l'expose pas explicitement. Le conte garde ici sa fonction primordiale, celle de nous présenter le monde tel qu'on voudrait qu'il soit :

Les personnages et les « aventures » du conte ne donnent donc pas l'impression d'être véritablement moraux ; mais il est indéniable qu'ils nous apportent une certaine satisfaction. Pourquoi cette satisfaction ? Parce qu'on satisfait à la fois

15. Voir André Jolles, *Formes simples*, traduit de l'allemand par Antoine Marie Buguet, Paris, Seuil, « Poétique », 1972.

notre « penchant au merveilleux » et notre « amour du naturel et du vrai », mais surtout parce que les choses se passent dans ces récits comme nous voudrions qu'elles se passent dans l'univers, comme elles *devraient* s'y passer.¹⁶

« *Les Fées* »¹⁷ et « *La Veuve et ses deux filles* »¹⁸

Acteurs. Chez ces auteurs, l'influence de « Cendrillon » sur la distribution des personnages est moins évidente que dans la version populaire présentée par Barbeau : une veuve a deux filles dont la cadette – l'héroïne – a de meilleures qualités que son aînée. Dans les deux contes littéraires, les trois femmes sont donc de condition modeste. Chez Perrault, la mère et la fille aînée sont « désagréables » et « orgueilleuses », et jalourent la cadette qui est pleine de « douceur » et d'« honnêteté ». Chez Madame Leprince de Beaumont, la veuve est une « assez bonne femme » et les filles sont « toutes deux fort aimables » : elles portent des noms, Blanche et Vermeille, qui anticipent leur destin. Ainsi, dès le début, l'écriture de la conteuse se montre plus proche de la « haute littérature » que celle de Perrault – plus fidèle au conte populaire. L'adjuvant, dans les deux cas, est une fée.

Relations spatio-temporelles. Dans les deux contes, la narration est postérieure, le temps verbal dominant étant le passé simple, traditionnellement employé dans les récits littéraires. Nous remarquons la même alternance récits sommaires/dialogues, ces derniers étant plus nombreux chez Perrault (tout comme dans le conte populaire). En revanche, Madame Leprince de Beaumont aime davantage raconter, donner des détails, préciser, décrire : son conte est le seul où il y a des pauses descriptives, et les interventions du narrateur sont plus longues. C'est pourquoi son art narratif est manifestement plus élaboré que dans les deux autres cas. Le cadre spatial est légèrement différent : plus restreint chez Perrault, le « logis », la « cuisine », la « fontaine », la « forêt » ; élargi, chez l'autre, la « maison » de la veuve, la « cour » du roi qui épouse Blanche, la « ferme » de Vermeille.

Lexique. Remarquons tout d'abord le registre soutenu de la langue employé par les deux auteurs correspondant aux normes littéraires de leur époque. Les images suggestives et subjectives que l'on crée sont le résultat de l'emploi d'une abondance d'adjectifs et d'adverbes (qui sont également des outils idéologiques). Dans ce qui suit, nous allons analyser la même isotopie du don dans les deux contes, en vue de l'interprétation des textes.

16. *Ibid.*, p. 189. Souligné par Jolles.

17. *Les Contes de Perrault dans tous leurs états et les variantes du folklore et de la littérature*, édition établie et présentée par Annie Collognat et Marie-Charlotte Delmas, Paris, Omnibus, 2007, p. 637-641. Ce conte avait été publié chez Claude Barbin en 1697 dans *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités*.

18. *Ibid.*, p. 679-684. Conte de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont publié dans le *Magasin des enfants*, à Londres en 1756 et à Paris, chez la Librairie Pittoresque de la Jeunesse, en 1847.

I₁ : « roses », « perles », « gros diamants »

I₂ : « vipères », « crapauds »

Dans I₁, la grande richesse se combine avec le raffinement : on y retrouve les accessoires de l'aristocratie (les grandes dames de la cour portaient des perles et des bijoux incrustés de diamants). De même, la rose n'est pas une fleur quelconque, elle est, dans la culture occidentale, la reine des fleurs, normalement associée au faste et à la richesse. En ce qui concerne I₂, nous remarquons les mêmes traits sémiologiques que chez Barbeau : [+animé], [+venimeux], [+terrestre et/ou aquatique]. À cet égard, Madame Leprince de Beaumont se détache de la variante populaire et de celle de Perrault. Les dons que les deux filles reçoivent sont différents : la fée promet à Blanche (qui, sans être méchante, a fait preuve d'égoïsme) une vie de grande reine, et à Vermeille (celle qui se montre modeste et altruiste) une vie de fermière.

I₁ : « beaux habits », « bals », « comédies », « mode », « cour », « palais magnifiques »

I₂ : « ferme », « troupe de bergers et bergères », « terres », « campagne », « blé », « huile », « vin »

On constate que, en recréant le conte, ces auteurs, tout comme le conteur populaire, ont gardé l'essentiel de la trame tout en l'enveloppant dans une matière inspirée des réalités contemporaines, même si les actions ne sont pas spécifiquement situées dans le temps et dans l'espace (on obéit ainsi aux contraintes du genre). Mais, d'un certain point de vue, la variante de Madame Leprince de Beaumont peut nous surprendre. Perrault avait valorisé les attributs de la cour royale et de l'aristocratie. C'est au moment où elle possède ces attributs que la fille de la veuve mérite d'épouser le fils du roi : « Le fils du roi en tomba amoureux et, considérant qu'un tel don valait mieux que tout ce qu'on pouvait donner en mariage à une autre, l'emmena au palais du roi son père, où il l'épousa.¹⁹ » Madame Leprince de Beaumont paraît le contredire : la beauté, la richesse et le faste de la cour royale n'y sont pas positivement connotés. Comme reine, Blanche ne connaît que l'ennui, les intrigues, l'hypocrisie, les préjugés de la « haute société ». Par contre, l'amour, l'harmonie, la simplicité sont les vraies valeurs dans la vie.

Pour en finir

Dans cette brève analyse discursive, j'ai eu l'intention de montrer comment une matière thématique-narrative (le noyau intemporel du conte) se manifeste sur le plan du langage, de quelle façon elle est prise en charge par le discours. Pour ce faire, j'ai mis en regard un conte recueilli par Marius Barbeau avec deux variantes littéraires, celle de Perrault (xvii^e siècle) et celle de

19. « Les fées », *op. cit.*, p. 641.

Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (xviii^e siècle). Mais, au-delà d'un inventaire de mots, d'expressions et de figures, j'ai tenté d'aller vers une interprétation de ces récits, d'en repérer les sens, tels que ceux-ci y sont inscrits. J'ai atteint ainsi la structure idéologique de ces contes, qui reflète ce qu'Eco appelle une « vision organisée du monde²⁰ », un système de valeurs accepté et assimilé par une société :

[Une structure idéologique] se manifeste quand les connotations axiologiques sont associées à des pôles actantiels inscrits dans le texte. C'est quand une charpente actantielle est investie de jugements de valeurs et que les rôles véhiculent des oppositions axiologiques comme Bon vs Méchant, Vrai vs Faux (ou encore Vie vs Mort, Nature vs Culture) que le texte exhibe en filigrane son idéologie.²¹

Une première constatation majeure que j'ai faite est que les traits discursifs d'un conte – oral ou écrit – sont influencés par le milieu social où il circule (qui le produit, qui est censé le recevoir) : la langue, le « patrimoine lexical et stylistique », le « type d'encyclopédie » (Umberto Eco) que le conte met de l'avant. Les conteurs de Marius Barbeau conservent l'essentiel des histoires transmises et apprises tout en leur conférant une couleur particulière, locale, réalisée avec des éléments familiers qu'ils ont puisés autour d'eux-mêmes, dans leur univers matériel et immatériel (culturel, spirituel).

« Un monde possible est une construction culturelle », dit aussi Eco²². Bien que le conte merveilleux porte en lui un schéma éternel, il n'y fait pas exception. Chaque conteur – qu'il s'agisse d'un conteur anonyme ou d'un auteur bien connu – fait appel à sa propre « encyclopédie » pour recréer un monde proche de celui qu'il connaît le mieux. Plus encore, il ne peut s'empêcher d'imposer à ce monde des valeurs, celles de son époque ou celles qu'il respecte lui-même le plus. Le conte merveilleux est donc une création profondément idéologique. Cependant, j'ai pu saisir des différences entre le conte oral et les contes littéraires analysés. Utilisant une langue ciselée, raffinée, élaborée, les contes littéraires étaient destinés à l'éducation des jeunes. Cette destination est très explicite : selon les canons de l'époque, Perrault rédige les « moralités » à la fin du conte, tandis que Jeanne-Marie Leprince de Beaumont insère fréquemment des appréciations sur le bon ou le mauvais comportement des personnages. En revanche, le conteur populaire de Barbeau ne juge pas ou le fait rarement : n'étant pas trop soumis aux normes morales d'une époque, sa principale fonction n'est pas d'enseigner, de prêcher, mais de divertir son public à la fin d'une journée de travail ou durant les longues

20. Eco définit l'idéologie comme « an organized world-vision which must be subjected to a semiotic analysis ». Voir *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press, 1976, p. 289-290.

21. *Id.*, *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, op. cit., p. 234.

22. *Ibid.*, p. 170.

soirées d'hiver canadien²³. André Jolles a d'ailleurs lui-même conclu que le conte merveilleux n'est pas toujours moral, mais qu'une morale lui est intrinsèque : le monde est habité par le Bien et le Mal, et le premier doit toujours triompher, à notre pleine satisfaction. Cela participe d'un noyau narratif qui doit se perpétuer indéfiniment pour que le conte existe et résiste à la fuite du temps. L'autre face du conte – l'objet de mon analyse – révèle ce qui est éphémère en lui, les caractéristiques du microcosme imaginé, la langue, le style, l'idéologie. Fixés sur un support concret, les contes oraux de Marius Barbeau deviennent donc des témoignages inestimables sur un temps éloigné, inaccessible, perdu à tout jamais et ainsi récupéré, une porte vers le passé qui ne laisse pas de place à l'ignorance et à l'oubli.

23. Il est vrai que tout conte merveilleux a une fonction didactique implicite, car le bien doit l'emporter sur le mal : cela est aussi visible dans les dix-neuf contes de Barbeau. Cependant, cet enseignement premier est doublé, renforcé, dans les deux contes littéraires analysés par une autre morale, celle de leurs auteurs dont la voix et les intentions y sont fort présentes.