



L'Oiseau Bleu

7 / 2024

*Dynamiques des espaces et leurs significations dans les fictions
pour la jeunesse*

Passages et franchissements énonciatifs et énoncifs dans les ethno-contes

Enunciative and enunciative transitions and crossings in ethno-tales Nom de l'auteur

Thierry CHARNAY

Univ. Lille, ULR 1061 - ALITHILA - Analyses Littéraires et Histoire de la Langue F-59000
Lille, France

Édition électronique

URL : <https://revueloiseableu.fr/>

ISSN 2781-954X

Éditeur

Réseau International de Chercheurs sur le conte, la littérature et les fictions pour la jeunesse

Droit d'auteur



Le texte seul est utilisable sous licence [CC BY-SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.



Passages et franchissements énonciatifs et énoncifs dans les ethno-contes

Thierry CHARNAY

Univ. Lille, ULR 1061 - ALITHILA - Analyses Littéraires et Histoire
de la Langue F-59000 Lille, France

Résumé

Dans cet article, nous considérons que l'espace relève à la fois de l'énonciation du conte et de son énoncé. En d'autres termes, le premier franchissement de l'espace est celui effectué par l'énonciateur, la conteuse ou le conteur, le second concerne l'organisation et le déploiement des isotopies topographiques au cœur du récit déterminées par l'action, l'occupation, des acteurs et relève du narrateur. Nous envisagerons les deux cas, le premier à partir des formules d'ouverture et surtout de clôture des contes, le second par l'étude de la dynamique spatiale dans l'ethno-conte tunisien *Mohammed le fils du sultan* et *Les Musiciens de Brême*, conte célèbre grâce aux frères Grimm. Ces deux exemples diffèrent par leur appréhension, leur manifestation de l'espace ainsi que les valeurs qui y sont attachées. Dans le conte tunisien, la découverte de l'espace secret paternel est associé à la prise du pouvoir solitaire, tandis que dans le conte allemand, la quête de l'espace est associée à la recherche de la chréode, et de l'instauration de relations sociales stables et solidaires

Mots clés : dynamique spatiale, ethno-conte, formule, franchissement, passage, seuil, énonciatif, énoncif, conte tunisien, les musiciens de Brême.

Abstract : *Enunciative and enunciative transitions and crossings in ethno-tales*

In this article, we consider that space is part of both the enunciation of the tale and its utterance. In other words, the first crossing of space is that carried out by the enunciator, the storyteller, while the second concerns the organisation and deployment of topographical isotopies at the heart of the narrative, determined by the action and occupation of the actors and the narrator. We will consider both cases, the first on the basis of the opening and especially

closing formulas of the tales, the second by studying the spatial dynamics in the Tunisian ethno-tale Mohammed le fils du sultan and Les Musiciens de Brême, a tale made famous by the Brothers Grimm. These two examples differ in their apprehension and manifestation of space, as well as the values attached to it. In the Tunisian tale, the discovery of the father's secret space is associated with the seizure of solitary power, whereas in the German tale, the quest for space is associated with the search for Christianity and the establishment of stable, supportive social relationships.

Key-words : spatial dynamics, ethno-tale, formula, crossing, passage, threshold, enunciative, enunciative, Tunisian tale, the musicians of Bremen.

Michel de Certeau affirmait que « tout récit est un récit de voyage,—une pratique de l'espace »¹, notamment, peut-on ajouter, les ethno-contes ou contes traditionnels issus de l'oralité. Cette pratique de l'espace relève à la fois de l'énonciation du conte et de son énoncé. En d'autres termes, le premier franchissement de l'espace est celui effectué par l'énonciateur, la conteuse ou le conteur, le second concerne l'organisation et le déploiement des isotopies topographiques au cœur du récit déterminées par l'action, l'occupation des acteurs et relève du narrateur. Nous envisagerons les deux cas, le premier à partir des formules d'ouverture et surtout de clôture des contes, le second par l'étude de la dynamique spatiale dans l'ethno-conte tunisien *Mohammed le fils du sultan* et *Les Musiciens de Brême*, conte célèbre grâce aux frères Grimm.

Franchissements énonciatifs

Les formules d'ouverture et de clôture sont rarement répertoriées par les folkloristes auteurs de recueils de contes qui ne mesurent pas l'intérêt de ces fragments figés, stéréotypés, répétés de conte en conte ou de veillée en veillée, formules connues de tous, et souvent particulières à des conteurs ou à des régions, même si certaines sont plus généralement usitées et préférées, plus banales, en langue occitane ou en français. Les formules d'ouverture sont encore moins notées, les conteurs et enquêteurs préférant entrer directement dans le vif du récit par des syntagmes de débrayage temporel, actoriel et spatial. L'énonciateur projette alors un

¹ Michel DE CERTEAU, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Gallimard, Folio essais, 1990, p. 171.

espace du récit où vont se dérouler les actions, qui n'est pas le sien au moment où il parle, d'ici il construit un ailleurs comme ceci : « Il était une fois trois frères, le sergent, le caporal et l'appointé, qui montaient la garde dans un bois »². Le folkloriste et peintre Paul Sébillot, à la fin du XIX^e siècle, relève dans *La Revue celtique* une formule d'ouverture courante en Bretagne à cette époque :

Il y avait une fois
— Cric
— Crac,
— Sabot,
— Cuiller à pot !
— Soulier de Dieppe
— Marche avec,
— Marche aujourd'hui, marche demain.
À force de marcher on fait beaucoup de chemin.
Je passe par une forêt où il n'y avait point de bois, par une rivière
Où il n'y avait pas d'eau, par un village où il n'y avait pas de maison³.

Les premiers éléments servent au conteur à prendre la parole : « Cric ! » crie brusquement le conteur, « Crac ! » répond le public, et ainsi de suite, s'il est décidé à entendre l'histoire. Le conteur énonciateur obtient ainsi l'attention de l'auditoire énonciataire, à défaut du silence total. Il annonce ensuite la promesse de sa performance narrative par deux énoncés, l'un est une lapalissade, une vérité évidente, humoristique : « À force de marcher on fait beaucoup de chemin », l'autre une assertion absurde, une fatrasie ou menterie très prisée du public, également humoristique, annonçant un récit divertissant et mensonger.

Une variante de cette formule a été recueillie dans les années 1950 par l'ethnologue Geneviève Massignon dans la Grande Brière, toujours en Bretagne ; elle est dite par un conteur de 85 ans :

Marche aujourd'hui, marche demain,
À force de marcher, on fait beaucoup de chemin.
Si on ne tombe pas en bas,
On n'a pas la peine de se relever⁴

Cette formule d'ouverture et ses variantes annoncent surtout que le récit est dynamique, mouvement, déplacement, passage, traversée dans l'espace narratif borné par des lieux : la forêt, la rivière, le village, notamment. Mais le « je » de l'énonciateur conteur y est inclus, pour

² Emmanuel COSQUIN, *Contes*, éd. Étable par Nicole Belmont, éd. Philippe Picquier, 2003, p. 131.

³ Paul SEBILLOT, « Formules initiales, intercalaires et finales des conteurs de Haute Bretagne », *Revue celtique*, vol.6, F. Vieweg, 1883-1885, p. 64.

⁴ Geneviève MASSIGNON, *Contes de l'Ouest, Brière-Vendée-Angoumois*, Editions Erasme, 1953, p. 36 et dans l'introduction p. VII.

ainsi dire pris au piège du récit qu'il fait et qu'il incorpore, jusqu'à l'absurde. Il prononce des formules d'entrée dans la fiction, ou plus précisément d'amorces de la fictionnalisation, des annonces de l'ouverture d'un espace imaginaire où se construit un monde signifiant plus ou moins partagé, aux valeurs analogues. L'instance d'énonciation, constituée de l'énonciateur et de l'énonciataire (collectifs ou non) en interaction constante dans la profération de l'ethno-texte, pour instaurer le simulacre énoncif, réclame la suspension provisoire et volontaire, à durée limitée, de toute référentialité au monde commun. Ces premiers énoncés, qui n'appartiennent pas au récit proprement dit, demandent en quelque sorte la reconnaissance et l'acceptation d'un contrat préalable de « feintise ludique partagée », selon la terminologie de Jean-Marie Schaeffer⁵, de sorte que chaque participant accepte de collaborer à l'élaboration par fictionnalisation, d'un monde signifiant aux règles, valeurs, enjeux différents, sinon étrangers, au monde commun. C'est admettre l'expérience de l'altérité ainsi que celle de l'incomplétude qui caractérisent toute œuvre de fiction. S'ensuit l'immersion des actants de l'énonciation dans le monde fictif, jusqu'à l'oubli de soi nécessaire pour jouer le jeu.

Les formules de clôture des ethno-contes sont plus fréquentes, bien plus nombreuses que les précédentes et permettent à l'énonciateur-conteur de revenir au monde commun, d'embrayer sur un maintenant et un ici d'où il parle. Souvent, la rupture avec la fiction est brutale. L'une des mieux partagées est la suivante : « En passant par Paris, / Mon p'tit conte est fini »⁶. En Occitanie, ce sera de préférence : « Je passe par un pré. / Mon conte est achevé »⁷, avec ses nombreuses variantes. L'énonciateur traverse l'espace pour rentrer. La formule peut aussi être prolongée par un énoncé absurde comme celui-ci : « Je portais mes souliers de saindoux / Ils se fondirent en chemin », qui peut être poursuivi par : « Et ceux de verre / Pour vous le faire croire »⁸. Afin d'achever le conte sur une note amusante qui évoque encore le déplacement, mais aussi le semblant constitutif du contrat énonciatif épistémique.

Le retour de l'énonciateur-narrateur peut être manifesté soit brièvement, soit très longuement en fonction des capacités du conteur et des circonstances. Comme : « Ils refirent une belle noce / Et moi je m'en revins »⁹, qui présuppose que le conteur est intégré au récit, qu'il a assisté au déroulement des aventures des héroïnes et héros, que sa relation a valeur testimoniale et qu'ainsi il est crédible. Il traverse donc le conte fictionnel pour retrouver le

⁵ Jean-Marie SCHAEFFER, « De l'imagination à la fiction », *Vox-poetica* ; et « Quelles vérités pour quelles fictions », *L'Homme*, 175-176, 2005, p. 19-36.

⁶ Achille MILLIEN, *Contes de Bourgogne*, choisis par Françoise Morvan, Ouest-France, 2008 [1896], p. 98.

⁷ Daniel FABRE et Jacques LACROIX, *La Tradition Orale du Conte Occitan*, t. II, PUF, p.191.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p.13.

monde réel, il effectue un déplacement-passage de l'un à l'autre. Mais avant sa sortie, il lui arrive d'être récompensé comme dans ce conte occitan où le narrateur est interpellé par son prénom par les acteurs :

Et ils firent une belle noce, de tout ; il y eut de tout : langoustes, fruits de toutes sortes, tout ce que vous voudrez, il y avait des pièces montées, glaces, et quand même ils me dirent, eh bien, *Julie*, puisque tu nous as suivis partout tu viendras au dessert, j'y suis allée pour la pièce montée et la glace, et je m'en suis revenue retourner le foin¹⁰.

L'abondance est toujours de mise et le retour s'effectue en douceur pour reprendre les travaux agricoles.

Mais le retour peut fréquemment être à la fois plus lent, plus difficile et plus brutal. Lorsque le conte s'achève de façon heureuse par un mariage, l'ultime séquence finale est consacrée à la noce et ses fastes, si le narrateur s'octroie parfois une récompense en y participant, ce n'est pas toujours du goût de tous les acteurs internes car il usurpe sa position, sa place n'est pas dans l'énoncé-énoncé mais exclusivement dans l'énonciation. Il lui arrive donc d'être expulsé du récit par des acteurs souvent anonymes participant aux festivités comme dans ce conte recueilli par Henri Pourrat en 1913 : « Pensez voir ! Il la ramena chez le roi pour faire les noces. Ça a fait une fête à tout casser ! Nous y allâmes, mais on nous donna un coup de pied au cul et on nous renvoya chez nous »¹¹. D'autres fois, notamment en Bretagne, la phase terminale est nettement en expansion avec des descriptions fantaisistes et absurdes de la noce :

Là on voyait
Ici point
Des cochons rôtis courant par les rues
Avec des plats sur le dos, des couteaux dans le cul :
Chacun coupait où il lui plaisait
J'y étais moi-même, je vis tout
Et je suis venu jusqu'ici pour vous conter ce que j'ai vu¹².

Le texte d'origine en breton est composé de six vers qui riment. Un autre fait pas moins de dix-sept vers qui, après la manifestation de la surabondance des noces, s'achève plutôt mal pour le narrateur :

Moi aussi j'étais là, avec mon bec frais
Et, comme j'avais bon appétit, je mordis vite

¹⁰ *Ibid.*, t. I, p. 450, dit par une cultivatrice.

¹¹ Henri POURRAT, *Contes et récits du Livradois*, édition établie par Bernadette Bricout, Maisonneuve et Larose, 1989, p. 106.

¹² François-Marie LUZEL, *Contes inédits/I*, édition établie par Françoise Morvan, PUR, Terre de Brume, 1994, p. 129.

Mais un grand diable de cuisinier accourut
Et avec ses sabots à bouts pointus
Il me donna un coup de pied dans le derrière
Et me lança sur le sommet de la montagne de Bré
Et si j'en suis revenue
C'est pour vous conter tout ceci¹³.

Le narrateur est violemment expulsé et vient raconter son histoire avec un double déplacement, le premier transitif qu'il subit, le second réfléchi qu'il décide.

Chez l'instituteur enquêteur Félix Arnaudin, qui a consacré sa vie aux traditions populaires et aux ethno-contes de la Grande Lande dans le dernier tiers du XIX^e, les conteurs achèvent leurs récits par un retour au village ou au bourg dont ils sont issus : « Moi je mis le pied sur une taupinière, / Et m'en revins à Labouheyre »¹⁴, ou encore : « Là je vidai mon sac, / Et je m'en revins à Commensacq »¹⁵, ou : « Moi je m'en revins à Pissos, / Manger la viande et ronger les os »¹⁶, et ainsi de suite. Le mouvement depuis l'intérieur du conte vers l'extérieur, est un déplacement constant. Cependant, d'autres contes, plus rares en prennent le contre-pied, comme cette séquence finale où la conteuse refuse malicieusement d'aller à la noce : « C'est fini. J'ai pas été à la noce, non, il était trop mauvais ce gars-là (Rire de la conteuse) »¹⁷. De même, un des contes canadiens recueillis par Germain Lemieux s'achève par un refus de l'énonciateur de s'insérer physiquement dans le conte et de bien s'ancrer au lieu de son énonciation : « Ils ont continué à fêter l'heureux événement, mais moi je n'y suis pas allé ; je suis resté ici... ! »¹⁸ L'énonciateur évite ainsi d'être piégé par le récit. Ces formules d'amorce de la fictionnalisation ou de la défictionnalisation soulignent et posent la plupart du temps la question du faire épistémique inhérent à toute énonciation : la crédulité est une condition nécessaire au conte, parfois annoncée franchement comme : « À ch't heure, si ch'est pas vrai, l'mintoux i'est pas loin »¹⁹, dans ce conte picard de Léopold Simons ; ce qui implique de ne pas y croire.

Franchissements énoncifs

¹³ François-Marie LUZEL, *Contes retrouvés/1*, édition établie par Françoise Morvan, PUR, Terre de Brume, 1995, p. 125, avec une variante p. 19-20.

¹⁴ Félix ARNAUDIN, *Contes populaires de la Grande-Lande*, édition établie par Jacques Boisgontier, Bordeaux, éditions Confluences, 1994, p. 52.

¹⁵ *Ibid.*, p. 8.

¹⁶ *Ibid.*, p. 34.

¹⁷ Geneviève DEBIAIS et Michel VALIÈRE, *Récits et contes populaires du Berry/1*, Gallimard, 1980, p. 53, enregistré en 1977, également, p. 63, 68.

¹⁸ Germain LEMIEUX, *Les vieux m'ont conté/1*, éd. Bellarmin, Montréal, Canada et Maisonneuve et Larose, 1973, p. 270.

¹⁹ Léopold SIMONS, *Contes de la Chandeleur et autres temps*, « Le Lanceur de couques-baques », Lille, La Voix du Nord, 1990, p. 15.

Gaston Bachelard considère que « l'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. [...] Il concentre de l'être à l'intérieur des limites qui protègent »²⁰. En effet, c'est l'être qui définit l'espace qu'il occupe par sa simple présence ainsi que par les actions qu'il y effectue. Ainsi, le narrateur d'un conte tunisien dit cette expression figée lorsque le fils part pour sa quête en compagnie de son valet : « *Ils peuplèrent un pays et en vidèrent un autre* »²¹, et ceci uniquement par leur présence, leur entrée et leur sortie d'un lieu. Une variante de cette formule se retrouve dans les contes algériens : « Il peupla un pays et dépeupla un pays, [...], et Dieu seul peuple un pays »²². La quête peut être définie comme l'« action de rechercher » selon le *DHLF*²³ et nécessite le déplacement d'un Sujet dans un but précis, notamment pour obtenir quelque chose, généralement un gain. La difficulté de la quête proposée dans ce conte tunisien par le sultan à ses 7 fils réside dans le fait qu'elle est elle-même une énigme puisqu'il leur demande : « Qui veut arriver là où est arrivé son père ? »²⁴, sans aucune autre information. La sanction-récompense à celui qui y parvient est la succession de son père, donc le pouvoir, mais celui qui échoue est puni en ces termes : « S'il arrive là où je suis arrivé, il gouvernera à ma place, sinon, je l'enfermerai lui et son cheval dans une écurie et je lui donnerai du foin ! »²⁵. Cette quête nécessite donc un retour. L'arbitre de cette rivalité-concurrence entre les sept frères est encore le père qui décide de leur passage à la gloire ou à l'humiliation, mais leur statut social ne peut rester en l'état. Tandis que la mère tente de retenir ses fils en les mettant en garde en ces termes : « Tu seras anéanti par le pays des ogres et des dangers ! »²⁶, soit les lieux des épreuves. Les six premiers fils partent, découvrent des contrées jonchées de pièces, de billets, d'or et de diamants et en rapportent des pleins paniers à leur père dont la réaction est toujours celle-ci : « Misérable chien ! Il me croit pauvre au point que je puisse avoir besoin de ces minables pièces, qu'il soit damné ! »²⁷ Ils lui apportent comme gain la richesse qu'il a déjà. N'ayant subi aucune épreuve dans un espace tranquille, ils n'ont rien prouvé ni éprouvé, ils n'ont acquis aucune compétence et ont commis une erreur d'interprétation concernant l'être de leur père

²⁰ Gaston BACHELARD, *La poétique de l'espace*, PUF, 1970, p. 17.

²¹ Bochra BEN HASSEN et Thierry CHARNAY, *Contes merveilleux de Tunisie*, Maisonneuve et Larose, [1997], 2000, p. 39.

²² Nora ACEVAL, *L'Algérie des contes et des légendes*, Maisonneuve et Larose, 2003, p. 16.

²³ Alain REY dir., *Dictionnaire Historique de la Langue française*, Dictionnaires Le Robert, 2010, p. 1824.

²⁴ Bochra BEN HASSEN et Thierry CHARNAY, *Contes merveilleux de Tunisie*, *op. cit.*, p. 39.

²⁵ *Ibid.*, p. 39-40.

²⁶ *Ibid.*, p. 40.

²⁷ *Ibid.*, p. 41.

sultan. Le plus jeune finit par partir à son tour malgré les réticences de sa mère, mais, à la différence de ses frères, il traverse les pays jonchés de richesses, n'en prenant que pour lui servir dans son périple, et arrive au bord de la mer. Là il se met à pêcher au filet frénétiquement, à distribuer ses prises aux pauvres, au point de vider la mer. Un dernier gros poisson apparaît alors et lui parle. Il déclare qu'il est en réalité la première épouse de son père métamorphosée en poisson par Dieu et lui en donne pour preuve un collier marqué aux deux noms. Le conte ne dit rien de plus sur les circonstances de cette métamorphose et reste encore une fois énigmatique. Rares sont les femmes métamorphosées en poisson, y compris dans la mythologie. Peut-être y aurait-il une ressemblance avec le mythe de la déesse syrienne de la mer Dercétô ou Atargatis qui, punie par Aphrodite, fut prise d'une violente passion pour un jeune Syrien dont elle eut une fille, Sémiramis ; de honte, elle tua son amant, exposa l'enfant et se jeta au fond d'un lac où elle fut métamorphosée en poisson.

Le héros du conte, ayant découvert le secret de son père, retourne auprès de lui, tout en distribuant les richesses aux pauvres, faisant ainsi preuve de bonne conduite. Le sultan, fortement choqué par la réussite de l'épreuve qu'il pensait insurmontable, cède son trône à son fils. Ce dernier doit tout de même fuir à cause de ses frères qu'il a libérés par gentillesse et qui veulent se venger, puis il amadoue un ogre que son valet combat et tue pour s'approprier son château, annexant et s'appropriant ainsi un espace prestigieux et rempli de richesses. L'histoire très longue de ce conte se poursuit par des éléments du cycle *L'Oiseau de vérité* (ATU 707), avec de fréquents déplacements, de nombreuses quêtes et épreuves effectuées par le héros à la demande de son père qui veut sa mort pour garder son pouvoir, au point que dans la séquence finale, le père assiège le château de son fils pour lui prendre ses biens et sa femme, mais ce dernier le tuera ainsi que son vizir. Ce conte de la rivalité mortelle père/fils est ponctué, concernant l'espace, par les déplacements du héros qui effectue les épreuves avec toujours la même formule : « Il peupla un pays et en vida un autre jusqu'à arriver dans un pays où [...] »²⁸. Quant à la temporalité, elle est ponctuée par l'état de l'esclave noir gardien des biens du héros en son absence : il « trouva Sâad debout, les pieds enfoncés dans le sol y ont creusé des trous, sa barbe jusqu'aux dents »²⁹.

Dans maints contes, l'appropriation de l'espace est l'enjeu fondamental. Il en est ainsi du conte « Les Musiciens de Brême », KHM 27 chez les Grimm, appartenant au cycle *Les Animaux en voyage* (ATU 130), paru dans la seconde édition en 1819 ainsi que dans la *Petite édition* en 1825, qui est une sélection de 50 contes destinés au jeune public avec des illustrations

²⁸ *Ibid.*, p. 49.

²⁹ *Ibid.*, p. 50.

de Ludwig Emil Grimm. Il s'agit d'un texte évidemment réécrit en fusionnant deux versions³⁰. Ludwig Bechstein en 1853 a également publié sa version nettement littérisée : « Le monde est ingrat »³¹. L'inventaire français a été effectué par Marie-Louise Tenèze dans le tome 3 du catalogue *Le Conte populaire français*³², consacré aux contes d'animaux. Ce récit est bien connu puisqu'elle dénombre 52 versions traditionnelles (en décomptant celle d'Henri Pourrat,) dont elle propose une décomposition en éléments constitutifs, selon une structure énumérative et une expression formulaire.

Ce conte est répandu dans toute l'Europe depuis l'Écosse en passant par la Norvège et l'Italie jusqu'en Russie. C'est l'histoire d'animaux domestiques en nombre et espèces variables – âne, chien, chat, coq chez Grimm, mais il peut y avoir un mouton, un jars, une oie, un bouc, etc. – qui, devenus trop vieux, sont inutiles de sorte que leurs maîtres veulent s'en séparer en les tuant ou en les abandonnant. L'un d'entre eux décide de fuir et entraîne les autres en chemin à sa suite. La nuit tombée, ils arrivent dans une forêt et cherchent un refuge. Ils aperçoivent une maison occupée par des antagonistes, soit des voleurs (Grimm, Cosquin), soit des animaux sauvages (version type du *Conte populaire français* : celle de Millien-Delarue), et souhaitent y habiter. Ils les chassent en les effrayant et s'y installent définitivement malgré une tentative d'incursion d'un éclaireur attaqué lors de sa visite. Ce qui n'est évidemment pas comparable avec le « Tétramorphe » de la *Bible*, contrairement à ce que prétend le site Wikipedia dont il faut se méfier car il effectue des rapprochements aberrants non justifiés.

Ce conte repose sur la dynamique des espaces manifestée par les déplacements des animaux domestiques, comme dans le conte « Les trois petits cochons ». Le premier espace est fréquemment celui de la ferme ou du moulin (Grimm), le départ est déclenché par une menace vitale de sorte que la route, le chemin, est le second espace où s'effectue les rencontres, les regroupements des acteurs qui constituent un groupe solidaire, l'espace suivant est celui de la forêt, lieu de l'insécurité, puis le récit s'achève par celui de la maison, sa conquête, pour obtenir un abri sécurisé. Toute la première partie se déroule dans des espaces extérieurs, la seconde à l'intérieur.

Dans le premier espace, les animaux domestiques sont dans une situation stable, sécurisée, maintenue en l'état par leurs relations de solidarité avec leurs maîtres et possesseurs qui les font travailler à leur profit. La situation se dégrade et devient un état de crise quand le

³⁰ Wilhelm et Jacob GRIMM, *Contes pour les enfants et la maison*, José Corti, 2009, p. 173, selon Natacha Rimasson-Fertin.

³¹ Ludwig BESCHSTEIN, *Le Livre des contes*, trad. Corinne et Claude Lecouteux, José Corti, 2010, p. 134-139.

³² Marie-Louise TENÈZE, *Le Conte populaire français 3*, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1976, p. 396-406.

contrat social liant les animaux aux hommes est rompu par ces derniers qui décident de s'en séparer par manque de rentabilité. Les animaux peuvent alors être abandonnés et souvent menacés de mort. Selon Edgar Morin « la crise est toujours une régression des déterminismes, des stabilités et des contraintes internes au sein d'un système, toujours donc une progression des désordres, des instabilités, et des aléas »³³. La menace de mort est prise très au sérieux par les animaux, mais, comme l'exprime René Thom, « la crise laisse en général au sujet le temps et les moyens d'agir, et elle impose l'action pour la survie »³⁴. Selon ce dernier, à la crise, qui est due à une perturbation extérieure, si elle n'est pas résolue, succède la catastrophe, c'est-à-dire le surgissement de l'instabilité, le passage au désordre, à l'incertitude, aux risques imprévisibles. Comme l'écrit encore René Thom « la catastrophe [...] est par essence un phénomène bien visible, une discontinuité observable, un "fait" patent »³⁵. Ce passage est ici manifesté par le départ, le déplacement des protagonistes qui n'est autre qu'un processus dynamique spatial.

Au chemin, qui détermine un déplacement directionnel intentionnel, espace des rencontres et des regroupements (chez Grimm l'âne entraîne chemin faisant avec lui le chien, le chat, et le coq), succède une autre discontinuité manifestée par la forêt et la nuit, espace-temps de tous les dangers, mais également refuge. Les animaux passent d'un espace familier, domestique, diurne, à un espace sauvage, inconnu, nocturne. Il leur est donc vital de trouver un abri de fortune, ce sera un arbre. Mais lorsque le coq grimpe au plus haut, pour se mettre en sécurité, il regarde autour de lui et aperçoit une lumière, indice saillant d'une maison, auberge probable, dans la prégnance de la nuit. Selon René Thom, une forme saillante est « toute forme vécue qui se sépare nettement du fond continu sur lequel elle se détache »³⁶. Elle exerce ainsi une attraction sur les animaux qui décident de s'y rendre à la fois pour s'abriter et parce qu'ils ont faim, ce qui nécessite un nouveau déplacement directionnel.

Mais le lieu est déjà occupé par des brigands (ou des loups dans certaines versions traditionnelles) qui font bombance, désignés d'emblée comme des antagonistes puisque leur co-présence est impossible. Les animaux observent la situation puis élaborent un plan d'attaque pour faire fuir les occupants et accaparer le lieu et les biens. Ils collaborent pleinement, établissant un nouveau contrat social. Ils décident de passer par la fenêtre et pour cela effectuent

³³ Edgar MORIN, « Pour une crisologie », *Communications*, n°25, « La notion de crise », Seuil, 1976, p. 156.

³⁴ René THOM, « Crise et catastrophe », *Ibid.*, p. 35.

³⁵ *Ibid.*, p. 34.

³⁶ René THOM, *Esquisse d'une sémiophysique. Physique aristotélicienne et théorie des catastrophes*, InterÉditions, 1988, p. 17.

une construction monstrueuse composée de l'âne comme socle, sur lequel pose le chien, sur qui grimpe le chat qui supporte le coq. Cet édifice d'animaux est devenu emblématique, sorte de stéréotype iconique représentant et signifiant le conte. Il est en couverture de nombreux albums pour enfants, comme aux éditions Auzou, Seuil, Syros, Lito ou Milan, sans exhaustivité. Il a été illustré par les dessinateurs les plus célèbres : Frederik Richardson, Carl Offerdinger, Ludwig Richter ou Arthur Rackham. Il est gravé en 2017 sur une pièce de 20 euros en RFA. Il est devenu également l'emblème de la ville de Brême qui lui a érigé une statue très prisée des touristes en plein centre-ville. Cependant, l'album au titre éponyme du célèbre illustrateur Janosch³⁷, en vente en plusieurs langues, y compris en français, en grand et petit formats, dans les librairies et à la gare de Brême, ne reprend pas le stéréotype. La construction d'assaut formée par les animaux assaillants leur permet de passer d'une façon positive de l'horizontalité (pour la plupart) à la verticalité, de la petitesse à la grandeur, de la faiblesse à la force, de l'impuissance à la puissance, de la vulnérabilité à l'invulnérabilité et de la crainte à la confiance. L'assaut, car c'est bien de cela qu'il s'agit ici, est défini par le *TLFI*³⁸ comme « une attaque vive et soudaine », et précise qu'en termes militaires cela signifie « entrer de vive force dans la position ennemie », nécessitant un déplacement rapide, un passage de l'extérieur vers l'intérieur, qui s'effectue brutalement (les carreaux volent en éclats) et à grand bruit (chacun se met à hurler produisant une cacophonie), et surtout en prenant les occupants par surprise.

Le plan réussit, les assaillants provoquent la catastrophe et les occupants effrayés, n'identifiant pas leur ennemi, s'enfuient paniqués, passant du dedans au dehors, faisant le chemin inverse des animaux, y compris sémantiquement. Ces derniers s'installent dans la place et consomment leur butin : la nourriture abandonnée par les brigands. Ils sont alors dans une période calme, stable, de répit, de satisfaction de leurs besoins, espace que René Thom qualifie de « chréode ». Cependant, le risque n'est pas exclu de voir les brigands chassés de leur confortable abri chercher à le reconquérir, dans ce cas la crise peut être latente. Elle se produit en effet lorsqu'un éclaireur est envoyé pour identifier les ennemis et évaluer la situation. Mais lorsqu'il pénètre dans la maison dans le noir, à chaque mouvement il est assailli par un des animaux : le chat lui saute au visage en crachant pour le griffer (selon Grimm) ; dans sa fuite éperdue, il est mordu à la jambe par le chien, l'âne lui décoche une ruade et le coq crie mais dans des versions populaires le coq peut aussi faire tomber sur la tête de l'assaillant « un boisseau de crottes »³⁹. Plongé dans l'inconnu, n'identifiant pas les causes de ses désagréments,

³⁷ JANOSCH, *Les musiciens de Brême*, Brême, Édition Temmen, 2018.

³⁸ *Trésor de la Langue Française Informatisé*

³⁹ Marie-Louise TENÈZE, *CPF 3, op. cit.*, p 176, version de Denis Roche.

ne sachant pas à qui il a affaire, il ne lui reste qu'à l'imaginer. Son faire interprétatif étant défaillant, dans son rapport de mission à ses comparses, il annonce qu'une terrible sorcière lui a soufflé dessus et griffé, qu'un homme l'a blessé au couteau, qu'un monstre noir l'a frappé avec une massue, et que tout ce bruit a réveillé le coq qui s'est mis à crier (selon Grimm), allant de catastrophe en catastrophe. De sorte que les brigands abandonnent et laissent la maison aux animaux domestiques qui s'y installent définitivement créant une chréode stable. Ils ont ainsi gagné une maison, donc un lieu sécurisé, et créé un nouveau réseau de solidarités sociales.

Un mot tout de même sur la réécriture et l'iconisation des *Musiciens de Brême* par Janosch. Dès la première de couverture, le contrat énonciatif est clair : il s'agira d'une réécriture parodique, humoristique et dérisoire. La séquence iconisée correspond à celle du départ de l'âne qui se déplace sur une route de campagne de jour. Contre toute attente, le quadrupède est dressé sur deux pattes et avance à grandes enjambées désarticulées en souriant en direction de Brême comme l'indique la pancarte. Un morceau de sa peau est rapiécé d'un tissu vert cousu de fils noirs. Deux oiseaux vert et bleu le survolent avec curiosité. La quatrième de couverture manifeste le chemin juste parcouru avec deux oiseaux voletant dans les airs qui se parlent, deux personnages qui marchent paisiblement en sens inverse de l'âne : un ours en position verticale, mains dans les poches, suivi d'un paysan qui porte une faux sur son épaule. Le chemin conduit au moulin d'où provient l'âne, très stylisé et déformé, avec non loin une église et une maison. Tout y paraît très approximatif, y compris le chromatisme : le moulin beige de la couverture devient d'un bleu baveux en seconde pleine page, tandis que le toit beige de la maison devient d'un vert cru. Il s'agit d'une sorte de « travestissement burlesque » pour reprendre la notion de Gérard Genette. En première pleine page, qui présente une séquence de repas, le meunier et l'âne sont assis face à face et mangent ensemble la même chose. La seconde pleine page représente le travail harassant de l'âne surchargé par la grande quantité de sacs qu'il porte auxquels il faut ajouter le maître par-dessus et une carriole tout aussi chargée qu'il tire en même temps. Le meunier monte à l'envers. Dans la troisième pleine page, l'âne est chassé par son maître qui l'injurie alors que chez Grimm, il part de lui-même. Tout cet ensemble ne prend que six lignes chez Grimm, il s'agit donc d'une surenchère expansive caractéristique de l'écriture palimpseste. Cependant, le déroulement spatial narratif est tout à fait respecté.

Conclusion

Comme l'écrit Jean Petitot, « la localisation spatiale oppose un espace énonciatif à l'ici énonciatif »⁴⁰, ce qui justifie pleinement notre démarche, mais il nous faut ajouter que l'intrusion de l'espace d'ici dans l'ailleurs énonciatif, que ces passages d'un espace à l'autre, externes au récit puis internes et inversement, sont réalisés par l'énonciateur-conteur, qui manifeste ces déplacements cognitifs entre autres par des formules d'ouverture et de clôture qui bornent la fictionnalisation. Les espaces, les déplacements dans les contes doivent être pris pour ce qu'ils sont : des simulacres, bénéficiant de la suspension consentie de l'incrédulité, ce qu'a bien illustré Janosz.

En outre, les deux exemples d'ethno-contes que nous avons choisis diffèrent par leur appréhension, leur manifestation de l'espace ainsi que les valeurs qui y sont attachées. Dans le conte tunisien, la découverte de l'espace secret paternel est associée à la prise du pouvoir solitaire, tandis que dans le conte allemand, la quête de l'espace est associée à la recherche de la chréode, et de l'instauration de relations sociales stables et solidaires. Quoi qu'il en soit, Michel de Certeau considère, à propos du récit, que : « L'espace d'opérations qu'il foule est fait de mouvements : il est *topologique*, relatif aux déformations des figures, et non *topiques*, définisseur de lieux »⁴¹.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

ACEVAL Nora, *L'Algérie des contes et des légendes*, Maisonneuve et Larose, 2003.

ARNAUDIN Félix, *Contes populaires de la Grande-Lande*, édition établie par Jacques Boisgontier, Bordeaux, éditions Confluences, 1994.

BEN HASSEN Bochra, Thierry CHARNAY, *Contes merveilleux de Tunisie*, Maisonneuve et Larose, 1997, 2000.

COSQUIN Emmanuel, *Contes*, éd. établie par Nicole Belmont, éd. Philippe Picquier, 2003.

DEBIAIS Geneviève et VALIÈRE Michel, *Récits et contes populaires du Berry/1*, Gallimard, 1980.

⁴⁰ Jean PETITOT-COCORDA, *Morphogénèse du sens 1*, PUF, « Formes sémiotiques », 1985, p. 257.

⁴¹ Michel DE CERTEAU, *L'invention du quotidien 1*, *op. cit.*, p. 189.

- FABRE Daniel et LACROIX Jacques, *La Tradition Orale du Conte Occitan*, t. II, PUF, 1973.
- JANOSCH, *Les musiciens de Brême*, Brême, Edition Temmen, 2018.
- LEMIEUX Germain, *Les vieux m'ont conté/1*, éd. Bellarmin, Montréal, Canada, et Maisonneuve et Larose, 1973.
- LUZEL François-Marie, *Contes inédits/1*, édition établie par Françoise Morvan, Rennes, PUR, Terre de Brume, 1994.
- , *Contes retrouvés/1*, édition établie par Françoise Morvan, Rennes, PUR, Terre de Brume, 1995.
- MASSIGNON Geneviève, *Contes de l'Ouest, Brière-Vendée-Angoumois*, Editions Erasme, 1953.
- MILLIEN Achille, *Contes de Bourgogne*, choisis par Françoise Morvan, Ouest-France, 2008 [1896].
- POURRAT Henri, *Contes et récits du Livradois*, édition établie par Bernadette Bricout, Maisonneuve et Larose, 1989.
- SEBILLOT Paul, « Formules initiales, intercalaires et finales des conteurs de Haute Bretagne », *Revue celtique*, vol. 6, F. Vieweg, 1883-1885.
- SIMONS Léopold, *Contes de la Chandeleur et autres temps*, « Le Lanceur de couques-baques », Lille, La Voix du Nord, 1990.
- TENÈZE Marie-Louise, *Le Conte populaire français 3*, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1976.

Ouvrages critiques

- BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, PUF, 1970.
- DE CERTEAU Michel, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Gallimard, Folio essais, 1990.
- MORIN Edgar, « Pour une crisologie », *Communications*, n°25, « La notion de crise », Seuil, 1976.
- PETITOT-COCORDA Jean, *Morphogénèse du sens 1*, PUF, « Formes sémiotiques », 1985.
- REY Alain dir., *Dictionnaire Historique de la Langue française*, Dictionnaires Le Robert, 2010.
- SCHAEFFER Jean-Marie, « De l'imagination à la fiction », *Vox-poetica* ; et « Quelles vérités pour quelles fictions », *L'Homme*, n°175-176, 2005.
- THOM René, « Crise et catastrophe », *Communications*, n°25, Seuil, 1976.
- , *Esquisse d'une sémiophysique. Physique aristotélicienne et théorie des catastrophes*, InterÉditions, 1988,