



La relation des morts et des vifs dans le conte traditionnel

Thierry CHARNAY

ULR 1061 ALITHILA Université de Lille

Résumé

Il est des contes merveilleux qui ont une puissance narrativo-sémantique de suggestion telle qu'ils marquent profondément les esprits, notamment lorsque l'enjeu porte sur les rapports entre les morts et les vifs. Tel est le cas de l'ethno-contes « Le souper du mort », encore appelé en France « La vengeance du trépassé » ou « La tête de mort outragée », que nous allons étudier et dont le thème central est le /respect du mort et de son cadavre/ sous peine de sanction. La transgression de l'interdit par le vif conduit le mort également à transgresser son état et à se rendre dans le monde des vivants pour se venger, par l'intermédiaire de configurations et d'images fortes tentant de poser les contradictions anthropologiques fondamentales et leur irrésolution.

Mots clés : ethno-contes, mort/vif, transgression, provocation, outrage, mythique, contradiction

Abstract

There are marvelous tales that have such narrative-semantic power of suggestion that they deeply mark the spirits, especially when the issue concerns the relationship between the dead and the living. Such is the case of the ethno-tale "Le Souper du Mort", still called in France "La Vengeance du Trépassé" or "La Tête de Mort outragée », which we are going study and whose central theme is /respect for death and his corpse/ under penalty of punishment. The transgression of the prohibition by the living also dead to transgress his state and go to the world of the living to take revenge, through strong configurations and images trying to pose the fundamental anthropological contradictions and their irresolution.

Key words : ethno-tale, dead/living, transgression, provocation, contempt, mythical, contradiction

La véritable signification du conte populaire est, comme le mythe [...], une mise en présence des contradictions, des choix également impossibles et insatisfaisants.¹

A.-J. Greimas

Selon Greimas, le conte cherche à résoudre, à gommer les contradictions des contenus axiologiques pour proposer une solution théorique, une transformation des contenus. Dans ce sens, le récit a un rôle de médiation : « De médiations multiples [...] : médiations entre structure et comportement, entre permanence et histoire, entre société et individu »². Le conte traditionnel va s'emparer, à maintes reprises, d'une contradiction anthropologique essentielle, celle des relations entre morts et vifs, celle de leur place dans la société et dans l'espace social. La question fondamentale est bien de savoir si, en certaines circonstances, il peut y avoir une compatibilité entre les morts et les vifs, sachant, comme le signale Roland Barthes, que « le fond de l'horreur n'est pas la mort, mais que s'interrompe le classement de la mort et de la vie »³.

Nous étudierons le conte « Le souper du mort » (ATU 470A, absent du recueil des Grimm) qui appartient à la section des « Tâches surnaturelles », comprise dans la catégorie des « Contes merveilleux », selon la classification internationale reprise par les auteurs du catalogue français des contes, les deux ethnologues, Paul Delarue et Marie-Louise Tenèze. Il nous semble que l'usage de l'adjectif « merveilleux » est une commodité classificatoire qui, si elle permet d'étudier les contes, risque quand même de gêner la recherche en mettant en évidence les isotopies du « surnaturel », de « l'extraordinaire », de « l'insolite » qui ne sont ni essentielles ni définitives. Dans la présentation à leur ouvrage collectif *Formes médiévales du conte merveilleux*, Jacques Berlioz, Claude Brémond et Catherine Velay-Vallantin considèrent « qu'il est difficile de dire ce qu'on doit entendre par conte merveilleux. [...] Pour couper court à une discussion sans issue, nous avons résolu de prendre

¹ Algirdas Julien GREIMAS, *Sémantique structurale*, Larousse, 1966, p. 210.

² *Ibid.*, p. 213.

³ Roland BARTHES, *S/Z*, Seuil « Tel Quel », 1970, p. 202.

pour base de notre enquête la liste dressée par les folkloristes finnois »⁴. Cependant, rappelons à ce sujet que Vladimir Propp lui-même considérait que « le mot de *merveilleux* doit être remplacé par un autre terme »⁵ et que ces contes « méritent le nom ancien, maintenant abandonné, de contes mythiques »⁶, ce que confirme Nicole Belmont quand elle insiste dans *Poétique du conte*³ sur la trame mythique du conte : « On devrait cependant pouvoir y décrypter un schéma mythique, dont la fonction est de fournir la dynamique narrative de l'élaboration, de la transformation et de la transmission des contes merveilleux »⁷. Nous tiendrons compte de ce point de vue que nous soutenons dans notre étude. Néanmoins, elle ajoute que « le conte déguise le mythe, le banalise, réduit son enjeu, substitue une fin heureuse à une fin dramatique, efface le tragique dont il ne reste plus que des traces »⁸.

Or, le conte que nous étudions, tout en appartenant à la catégorie des contes dits merveilleux, n'a pas de fin heureuse, même si les transgresseurs sont punis. De plus, contrairement à ce qui est couramment colporté par la doxa éducative, les contes de cette catégorie ne se terminent pas obligatoirement bien, ni nécessairement par un mariage. En effet, si nous reprenons la liste des fonctions des personnages, donnée par Propp lui-même, la trente et unième fonction qu'il nomme « Le héros se marie et monte sur le trône »⁹, déploie un certain nombre de variations possibles dont : « 3. Parfois au contraire, il n'est question que de la montée sur le trône » et « 6. Le héros reçoit parfois, au lieu de la main de la princesse, une récompense sous la forme d'argent ou une compensation d'un autre ordre »¹⁰, il n'est alors plus question de mariage. Enfin, le conte même qui sert d'exemple d'analyse à Propp, « Les Oies-cygnés »¹¹ (ATU 451 « La petite fille qui cherche ses frères »), s'il se termine bien, ne s'achève pas par un mariage, puisque l'héroïne rentre chez elle¹², ce qui ne l'empêche pas d'intégrer la catégorie des contes merveilleux. Enfin, sans conteste, Joseph Courtés a montré que l'épisode du mariage ne constituait pas toujours la séquence finale du conte dans son article « La séquence du mariage dans le conte populaire merveilleux français » où il précise : « Cette apparente attribution d'une place fixe au *mariage* ne saurait caractériser en tout cas le corpus de la tradition française, qui

⁴ Jacques BERLIOZ, Claude BREMOND, Catherine VELAY-VALLANTIN, *Formes médiévales du conte merveilleux*, Stock/Moyen Âge, 1989, p. 9.

⁵ Vladimir PROPP, *Morphologie du conte*, Points Seuil, 1970, p.122.

⁶ *Ibid.*

⁷ Nicole BELMONT, *Poétique du conte*, Gallimard, 1999, p. 212-213.

⁸ *Ibid.*, p. 212.

⁹ Vladimir PROPP, *Morphologie du conte*, *op. cit.*, p. 78.

¹⁰ *Ibid.*, p. 79.

¹¹ *Ibid.*, p. 117-121. Ce conte d'Afanassiev se trouve également dans *Les contes populaires russes*, Maisonneuve et Larose, 2000, n°50 « Les oies sauvages », p. 110-112.

¹² *Ibid.*, p. 121.

exploite, lui aussi cet élément narratif mais l'utilise à des moments différents »¹³.

Les significations du conte ne peuvent être envisagées que dans la totalité de ses variantes, ou, tout au moins, une sélection représentative de celles-ci. Pour l'étudier, il est donc nécessaire de rassembler un maximum de versions, d'une même culture pour commencer. Cependant, les titres donnés aux différents récits varient au gré du conteur et du collecteur : il est donc difficile et laborieux de les repérer dans la multitude des recueils existants. Néanmoins, nous disposons du formidable outil de recension et de classification qu'est le catalogue des contes français constitué par Paul Delarue et Marie-Louise Tenèze, dont le titre exact est : *Le conte populaire français, Catalogue raisonné des versions de France*, et dont les deux premiers volumes sont consacrés aux contes merveilleux (respectivement en 1957 et 1963)¹⁴, récemment actualisé essentiellement par l'ethnologue Josiane Bru en 2017¹⁵.

Ce conte, « Le souper du Mort », est très répandu dans toute l'Europe : on en recense plus de 250 versions orales, sans compter les versions écrites des sermonaires aux XVI^e et XVII^e siècles, probablement à cause de ce que Jean Rousset appelle sa « puissance narrative » et la « valeur d'engagement »¹⁶ irrémédiable des personnages qui vont au bout de leur trajectoire. Jean Claude Schmitt, pour sa part, estime que « les tribulations du roi Herla », extrait d'un ouvrage composé entre 1181 et 1189 par le clerc Gauthier Map, « est la plus ancienne attestation du groupe des contes types AT 470 »¹⁷. Enfin, Claude et Corinne Lecouteux font état d'une feuille volante imprimée en 1727 à Amsterdam qui conte « Un terrible récit : D'un homme qui invita une tête de mort »¹⁸.

Le corpus français que nous avons réuni est assez consistant. Même si nous n'avons pas trouvé d'album pour enfants reprenant ce conte, deux sites internet le proposent. Il s'agit du site *contes-biz*, qui se présente comme « le site Les contes pour enfants » et propose une des versions bretonnes collectées par Paul Sébillot, ainsi que du site *conte pour enfants.over.blog.com* qui a choisi une des versions savoyardes de Charles Joisten. Nous savons par ailleurs que, si ce conte ne faisait pas partie du répertoire restreint destiné strictement aux enfants, ces derniers n'étaient

¹³ Joseph COURTES, « La séquence du mariage dans le conte populaire merveilleux français », *Ethnologie française*, 7 n°2, PUF, 1977, p. 155-156.

¹⁴ Réunis en un seul volume : Paul Delarue et Marie-Louise TENÈZE, *Le conte populaire français Catalogue raisonné des versions de France*, Maisonneuve et Larose, 2002.

¹⁵ Josiane BRU, Bénédicte BONNEMASSON, *Le Conte populaire français Contes merveilleux Supplément au Catalogue de Paul Delarue et de Marie-Loise Tenèze*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2017.

¹⁶ Jean ROUSSET, *Le Mythe de Don Juan*, Armand Colin, 2012, p. 113.

¹⁷ Jacques BERLIOZ, Claude BREMOND, Catherine VELAY-VALLANTIN (dir.), *Formes médiévales du conte merveilleux*, Stock/Moyen Age, 1989, p. 157.

¹⁸ Claude et Corinne LECOUTEUX, *Contes, diableries et autres merveilles du Moyen Age*, Imago, 2013, np sur Google Books.

pas exclus de son audition car il appartient à un répertoire mixte, ouvert. Notre corpus est constitué des quinze versions répertoriées et analysées en éléments narratifs dans le *CPF*¹⁹, après que nous avons éliminé les deux versions d'Henri Pourrat dont l'une est une réécriture littéraire, une « affabulation » selon Marie-Louise Tenèze, l'autre est directement inspirée de la version d'Emmanuel Cosquin adoptant le même titre, sans signaler son origine. En outre, ce conte ayant la particularité d'être associé à la production de chansons, le *CPF* répertorie également, mêlées aux contes, six plaintes que nous intégrons à notre corpus. Aux contes du *CPF*, nous ajoutons huit textes complets de notre collection personnelle, ainsi que deux plaintes. Nous avons donc en tout vingt-cinq versions du conte français, plus une version canadienne²⁰ qui date de 1884 et ne figure pas dans le *CPF*, auxquelles nous ajoutons huit plaintes.

Nous avons découvert deux réécritures que nous évoquerons également mais rapidement. Tout d'abord celle de Claude Vignon, pseudonyme de Marie Noémie Cadiot²¹, qui la transforme en une nouvelle fantastique, « Le convive des trépassés », qu'elle appelle légende, parue en 1856 dans *Minuit ! Récits de la veillée*²². Puis celle, sous forme de BD, réalisée par Jean-Claude Pertuzé, sous le titre de *Contes de Gascogne*²³, parue en 1977, reconfiguration iconique des contes recueillis par Jean-François Bladé au XIX^e siècle.

Le conte de « La vengeance du Trépassé » est constitué des séquences suivantes qui peuvent être plus moins développées, présentes ou non :

1. L'Invitation imprudente par le vif d'un mort (ou plusieurs) à un repas (dîner ou noces) pour réparer l'affront qu'il a commis envers celui-ci.
2. Le Contre don du mort : l'invitation du vif à partager un repas en retour.
3. La Sanction ou Conséquence

Ajoutons enfin que le conte, ou peut-être même une plainte, selon Jean Rousset, a servi d'hypotexte au *Burlador* de Tirso Molina qui, lui-même, est l'origine de toute la génération des *Don Juan* auxquels se joignent très certainement d'autres voix. En sachant qu'une des caractéristiques essentielles de la réécriture est la surenchère à laquelle se livrent toutes les pièces de théâtre, opéras et autres romans descendants du conte traditionnel, en en modifiant

¹⁹ *Le Conte populaire français*, l'ouvrage de Paul DELARUE et Marie-Louise TENÈZE, *op. cit.*

²⁰ Version aimablement transmise par Alain Charpentier. Joseph-Charles TACHE, « L'hôte de Valiquet », dans *Forestiers et voyageurs*, Montréal, Canada, Librairie Saint-Joseph, Cadieux et Devaux, 1884, p. 172-177 ; également dans *Les soirées canadiennes* (revue littéraire et patriotique), 1863.

²¹ Claude VIGNON, 1832-1888, sculptrice, romancière, journaliste, féministe.

²² Claude VIGNON, *Minuit ! Récits de la veillée*, Paris, Amyot éditeur, 1856, p. 1-40 ; puis dans *Contes à faire peur*, Leipzig, Durr, collection Hetzel, 1857.

²³ Jean-Claude PERTUZE, *Contes de Gascogne*, Humanoïdes Associés, 1977.

également le sens. Nous étudierons les configurations suivantes : L'outrage au mort, puis la provocation (l'invitation et la contre invitation) et la sanction.

L'outrage au mort

Dans la culture occidentale actuelle, les deux mondes, celui des morts et celui des vifs sont nettement séparés, cloisonnés, étanches, et ne peuvent entrer en interaction, celle-ci étant dangereuse pour le vif. Tout est fait pour que le mort reste dans l'espace qui lui est réservé et ne vienne pas troubler les vivants d'où l'existence des rituels pour l'apaiser comme la « Fête des Morts ». Le cimetière est cet espace particulier, sacré, réservé aux morts. Celui-ci jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, mais encore actuellement pour de très nombreux villages et bourgs de France, entoure l'espace le plus sacré et le plus enfermé qu'est l'église, et sert d'espace médiateur entre le sacré et le profane. Le cimetière n'est pas un espace interdit et clos, l'habitant peut le traverser à tout moment pour se rendre d'un lieu à l'autre de l'espace profane du village. Il arrivait fréquemment, jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, début XIX^e, que les cimetières soient insuffisants et qu'il n'y ait pas de place pour tous les corps, et/ou qu'il soit mal entretenu, au point que des os et même des crânes pouvaient y affleurer. Ce que confirme Philippe Ariès : « Le sol des églises, la terre saturée de cadavres des cimetières, l'exhibition des charniers violaient en permanence la dignité des morts »²⁴. De même, le *Cantic Var ar Berejou* (*Cantique sur les Cimetières*), hymne breton aux défunts, s'en indigne :

Quand on exhamera nos ossements, on les jettera pêle-mêle dans le cimetière ou dans le charnier, exposés à la pluie ou au vent. Quelque temps après, on les ramassera de nouveau pour leur donner la sépulture définitive...jusqu'au dernier jour du monde, jusqu'au jour du Jugement, le jour d'angoisse et d'épouvante²⁵.

Il s'offusque des attitudes irrespectueuses : « Quand vous êtes ivres, vous traversez le cimetière comme des brutes sans égards...en jurant, en proférant des paroles déshonnêtes, et cependant, après votre trépas, c'est lui qui recevra vos corps »²⁶.

Le conte a la particularité d'explorer, d'exploiter à travers ses versions un maximum de possibles narratifs, en d'autres termes, ce qui lui est permis de figurer, de narrativiser selon les normes sociales en cours. Il nous faut souligner, comme le fit Greimas, « que le récit

²⁴ Philippe ARIES, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, Seuil « Points Histoire », 1975, p. 59.

²⁵ Note de Georges DOTTIN n°56, dans Anatole Le Braz, *La Légende de la Mort* [1902], dans *Magies de la Bretagne*, Robert Laffont « Bouquins », 1994, p. 1178.

²⁶ *Ibid.*

folklorique, dans la mesure où il est solidement encadré dans son contexte historique, peut rencontrer des incompatibilités qui empêchent la manifestation de variantes théoriquement possibles »²⁷.

Ce conte « La vengeance du Trépassé » manifeste trois sortes d'outrages au mort. L'outrage est une « offense ou injure extrêmement grave (de parole ou de fait) », selon *Le Petit Robert*²⁸, définition que l'on peut compléter ainsi : « Acte ou parole portant gravement atteinte à une règle, un principe généralement admis et respecté », d'après le TLF informatisé. Il s'agit donc de la transgression d'une prescription sacrée : le respect des morts, de leur dépouille. La puissance évocatrice de ce récit tient dans la dérégulation et la mise en péril de l'ordre culturel qui répartit les espaces réservés aux morts et ceux qui le sont aux vivants, ainsi que leurs relations.

Le premier outrage est manifesté par un sujet héros qui heurte une tête de mort dans le cimetière en rentrant chez lui de nuit. Cette configuration n'est pas la plus fréquente car elle ne concerne que quatre versions du *CPF*, sur vingt-et-une recensées à l'époque. C'est pourtant la version gasconne de Jean-François Bladé qui a été choisie comme exemple par les auteurs du *CPF*²⁹ où le héros trébuche sur une tête de mort et, de colère, lui donne un coup de pied. Dans la version lorraine d'Emmanuel Cosquin, le héros est ivre, il trébuche sur une tête de mort, se met en colère et crie au mort : « Tu n'es pas ici pour tes mérites », ce à quoi la tête de mort réplique : « Demain, [...], à cette même heure, tu y seras pour les tiens »³⁰, lui promettant le même sort. Dans une version alsacienne, non répertoriée dans les catalogues français, donnée par Auguste Stroeber « La tête de mort qui parle »³¹, le héros voit une tête de mort rouler devant lui. Le crâne doit être considéré comme la manifestation métonymique du mort. Comme l'écrit Philippe Ariès « le spectacle des morts, dont les os affleuraient à la surface des cimetières, [...] n'impressionnaient pas plus les vivants que l'idée de leur propre mort. Ils étaient aussi familiers avec les morts que familiarisés avec leur mort »³². Cette proximité et cet apprivoisement de la mort se retrouvent en effet dans les contes.

La seconde façon d'outrager le mort consiste à prendre son crâne et à s'en servir comme

²⁷ Algirdas Julien GREIMAS, *Du sens I, Essais sémiotiques*, Seuil, 1970, p. 265.

²⁸ Alain REY éd., *Le Petit Robert*, Dictionnaires Le Robert, 2013, p. 1772.

²⁹ « Le souper des morts », p. 157-159.

³⁰ Emmanuel COSQUIN, *Contes*, édité par Nicole Belmont, Editions Philippe Picquier 2003 [« Le papillon blanc », p. 499. 1886],

³¹ Paul SEBILLOT, *Contes des provinces de France*, Paris, Librairie Léopold Cerf, 1884, p. 227-230. Traduit par J.F. Flaxland et publié dans *Alsatia*, 1858-1861, « Märchen von redenden Totenkopf », « Le conte du crâne qui parle », p. 264-267.

³² Philippe ARIES, *op. cit.*, p. 34-35.

masque de carnaval pour effrayer les autres. C'est le cas pour quatre versions du *CPF* auxquelles il faut ajouter cinq versions recueillies par Charles Joisten en Savoie³³, ainsi que les huit complaintes. La version picarde recueillie par Henry Carnoy auprès d'un agriculteur de la Somme en 1881 développe bien plus que les autres cette séquence d'acquisition des compétences négatives du héros pour effrayer l'entourage :

Il prit donc un grand drap blanc et une chandelle et alla au cimetière chercher une tête de mort. On avait fail justement, quelques jours auparavant, grand tas d'ossements qu'on devait placer peu après dans la fosse commune, [...] Il prit la première tête venue [...] et, après avoir mis sa chandelle allumée à l'intérieur, il reprit le chemin du village.³⁴

Puis il se précipite dans le local des fileuses à qui il cause une grande frayeur en s'écriant tout en agitant la tête de mort : « À genoux ! à genoux ! Priez pour le repos de mon âme ! »³⁵ Les complaintes développent également longuement cette configuration de « l'outrage au mort ». En effet, si l'on considère la complainte de *L'homme à la tête de mort* donnée par Simone Morand³⁶ dans son recueil de chansons bretonnes, qui comprend dix-huit couplets de six vers, la séquence de l'outrage en comporte cinq à elle seule³⁷ dont ceux-ci :

Il s'en fut de par la ville
Pour faire peur à bien des gens (bis)
Petits et grands, femmes et filles
Tous se ramassaient chez eux
Voyant ce fantôme affreux !

Avait placé deux lumières
Dans la place des deux yeux
L'avait arrangée d 'son mieux
Sur sa tête criminelle
Enveloppé d'un grand drap blanc
Semblable à un revenant !³⁸

Ce chant relève du genre de la complainte définissable comme une « chanson populaire généralement tragique et ayant pour thème un sujet pieux ou les faits et gestes d'un personnage légendaire »³⁹, formée de nombreux couplets. Il s'agit donc d'un chant plaintif qui insiste ici sur les avertissements et l'irrépressible mauvaise action du héros, comme dans la complainte

³³ Charles JOISTEN, *Contes populaires du Dauphiné*, tome 1, Grenoble, Glénat, 1991 [1971], p. 169-171.

³⁴ Henri CARNOY, *Contes de Picardie*, éd. de Françoise Morvan, Rennes, éditions Ouest-France, 2005 [1885], « Le souper du fantôme », p. 103-104.

³⁵ *Ibid.*, p. 104.

³⁶ Simone MORAND, *Anthologie de la chanson de Haute Bretagne*, G.P. Maisonneuve et Larose, 1976, p. 235-236.

³⁷ Couplets 2 à 6.

³⁸ *Ibid.*, p. 236.

³⁹ Selon le *TLFI*

citée :

Les camarad's au contraire
Blâmaient tous son dessein,
Disant : ce s'rait bien vilain
Et ce serait téméraire
Et qu'il y aurait bien grand tort
D'aller insulter les morts !⁴⁰

Anatole Le Braz, évoquant la *Complainte du Charnier* ou *Cantique des os*, insiste sur la tonalité funèbre et tragique : « Une sorte d'incantation pleine à la fois d'angoisse et de fougue, et qui secoue les chanteurs eux-mêmes d'un inénarrable frisson »⁴¹. Les masques mortuaires peuvent relever de l'esprit carnavalesque puisqu'ils sont encore d'un usage fréquent de nos jours dans les carnivals en France, à ceci près qu'ici il s'agit bien d'un crâne. Cependant, ce n'est pas dans ce cas un jeu qui consisterait à apprivoiser la mort car, comme l'exprime Jean-Claude Schmitt : « Jouer les morts, c'est aussi jouer avec les morts, risquer sa vie. J'en veux pour preuves les nombreux récits de mascarade dans les églises et les cimetières qui s'achèvent par la mort terrifiante des masques »⁴². Il ne s'agit pas seulement d'un masque, mais pire, il s'agit du crâne d'un véritable mort appartenant à un corps enterré, ce qui consiste à montrer l'ultime altérité humaine au cours de mascarades dans les cimetières, les rues des villages ou dans les maisons ; ce qui consiste en la profanation d'un espace sacré et d'un cadavre. Comme l'écrit encore Jean-Claude Schmitt : « Les masques effraient parce qu'en exprimant l'altérité sans visage de la mort, ils risquent d'attirer celle-ci sur ceux qui les portent ou de la jeter sur ceux qu'ils fixent de leur regard vide »⁴³. C'est aussi désacraliser le mort, même s'il était fait peu de cas du corps mort jusqu'à la fin du XVIII^e siècle (sauf sainteté et relique). Nous avons une belle figuration de ce côtoiement carnavalesque dans le tableau de James Ensor, *La mort et les masques*, peint en 1897⁴⁴.

La troisième provocation consiste pour le sujet héros à inviter à ses noces un ami très proche mort prématurément (soit enterré au cimetière, soit pendu au gibet) et à qui il avait promis de son vivant qu'il serait présent à son mariage (pour quatre versions). Dans une autre version, le héros mène la danse des morts sortis de leur tombe (Comte d'Amezeuil⁴⁵). Dans une

⁴⁰ Simone MORAND, *Anthologie de la chanson de Haute Bretagne, op. cit.*, couplet 3, p. 235.

⁴¹ Anatole LE BRAZ, *Feuilleton des Débats*, 1^{er} novembre, p. 561. A propos du cantique écrit par l'abbé Fiacre Cochart, prêtre de Ploudaniel en 1750.

⁴² Jean-Claude SCHMITT, *Le corps, les rites, les rêves, le temps*, Gallimard, 2001, p. 236.

⁴³⁴³ *Ibid.*, p. 237.

⁴⁴ James ENSOR, *La mort et les masques*, Ostende, Belgique, Musée Ensor, 1897.

⁴⁵ Comte de AMEZEUIL, pseudo de Charles Paul ACLOCQUE, *Légendes bretonnes, souvenirs du Morbihan*, Paris, E. Dentu, 1863, p. 270-279.

version de Paul Sébillot⁴⁶, il l’emmène simplement à l'auberge. Dans une dernière version, Anatole Le Braz présente l'histoire originale de ce riche paysan qui lance une invitation à la cantonade en sortant de la messe, dans et face au cimetière, pour venir partager le cochon, invitant ainsi tout le village à la fête du boudin : « Venez tous ! criait-il, jusqu'à ce qu'une petite voix grêle, une petite voix cassée interpelle Lou ar Braz : – Irai-je moi aussi ? – Damné sois-je ! s'écria Laou, puisque je vous invite tous, c'est qu'il n'y aura personne de trop »⁴⁷.

Notons que sur l'ensemble des versions du corpus, treize sont bretonnes, ainsi que trois des complaintes, ce qui représente la moitié de toutes les manifestations de ce récit. Il est possible de donner deux raisons cela : la première est que les corpus bretons sont les mieux représentés de toutes les provinces de France, la seconde est que la représentation de la mort et des rapports morts/vifs est proche de celle du récit en terre de Bretagne. En effet. Anatole le Braz, dans son introduction à *La légende de la mort*, insiste sur le lien très fort qui existe entre le Breton et la mort : « Voyager en Bretagne, c'est fouler le sol classique des ossuaires et des charniers »⁴⁸ écrit-il. Il ajoute, après avoir expliqué que le cimetière est en réalité le centre du bourg, que « cette promiscuité quasi perpétuelle de la vie et de la mort est une des choses qui frappent le plus en ce pays »⁴⁹, et « qu'il serait mauvais que l'enfant qui vient de naître n'eût pas à traverser le cimetière pour aller se faire baptiser »⁵⁰.

Naître et mourir sont ainsi conjoints momentanément dans le même espace sacré ; pour naître vraiment, le rite de passage indique la nécessaire traversée de l'espace sacré et familier des morts et, en quelque sorte, leur présentation du nouveau-né et sa reconnaissance par les ancêtres, les générations précédentes. La contradiction réside dans le fait que l'espace sacré du cimetière, lieu de la mort, est aussi un lieu de vie, comme le chante en breton le long *Cantique les cimetières*. Mais peut-être est-ce également un moyen de résoudre cette contradiction par la fréquentation des morts : « C'est aussi sur les marches des cimetières que se placent les chanteurs ambulants, les dimanches et jours de pardon » note Georges Dottin⁵¹. Tout en étant le lieu du contact avec les morts dont les vifs piétinent la terre, la demeure, et dont il faut savoir écouter les voix plaintives. C'est ce que confirme Alfred de Courcy en 1842 : « La piété pour les morts est extrême en Bretagne ; la religion et la poésie l'entretiennent », et il insiste : « Il ne se fait rien d'important dans la vie sans qu'un pieux souvenir se reporte vers les trépassés ; ils

⁴⁶ Paul SEBILLOT, *Revue de Bretagne, de Vendée et d'Anjou*, V, 1891, « Le mort à l'auberge », p.249.

⁴⁷ Anatole LE BRAZ, *La légende de la mort chez les Bretons armoricains, op. cit.*, p. 162.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 71.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 72.

⁵⁰ *Ibid.*, p 73.

⁵¹ *Ibid.*, p. 1178.

sont de toutes les fêtes ; ils n'ont pas cessé d'être de la famille »⁵².

Le barde réclame plus de respect pour ce lieu sacré. La transgression du héros s'accompagne généralement d'une provocation qui consiste à inviter le mort à dîner chez soi, en sachant bien que, rationnellement, ce n'est pas possible ; il s'agit donc d'une provocation gratuite et sans risque, en principe. Mais le conte envisageant tous les possibles narratifs va proposer une invitation-provocation insistante de la part du héros un peu éméché, au pendu qui était son ex-rival en amour, comme l'a raconté un vieux tailleur en breton sur l'île de Bréhat le 20 août 1873 :

En s'avançant jusqu'à la potence, il prit le pendu par le gros orteil d'un de ses pieds, le secoua et dit :
— Eh ! camarade, entends-tu ? C'est moi qui vais épouser la belle Yvonne Kerduff : les fiançailles ont eu lieu ; la noce se fera demain, et je t'invite à nous accompagner à l'église, puis à prendre part au banquet. Tu viendras, n'est-ce pas ? Je sais que tu aimes le bon cidre, et il y en aura, et du meilleur. A demain donc ; je compte sur toi⁵³.

La provocation : l'invitation et la contre-invitation

Or, contre toute attente, le mort, qui est désormais l'anti-sujet, remplit le contrat qui lui a été proposé et arrive chez le vif pour partager son repas ou participer à la noce, à sa vue il effraie souvent son hôte et les commensaux, alors il se met à table, parfois il mange, d'autres fois non, d'autres fois encore il fait semblant. Il peut également exiger de se coucher avec le vif qui tremble de peur dans tous les cas devant cette exigence de promiscuité avec le cadavre glacé. Le héros souvent en meurt soit sur place, soit quelques jours après saisi d'une forte fièvre, comme dans tous les contes savoyards recueillis par Charles Joisten. Dans certaines versions, le mort invite à son tour le vif à dîner avec d'autres morts soit à l'église, soit au cimetière. Celui-ci peut, ou non, bénéficier d'une protection ou d'un conseil qui lui épargnera la mort, notamment de la part du curé du village. Souvent, le conseil concerne un interdit alimentaire : ne pas ingérer la nourriture des morts, ou gestuel : ne pas toucher le mort qui pourrait lui faire subir le même sort par contamination.

Cependant, la sanction finale, pour la plupart des contes et la totalité des complaintes, est la mort du profanateur, soit immédiatement, soit par maladie, soit il est entraîné dans la tombe ; il n'est épargné que dans cinq contes.

Dans sa *Poétique du conte*, Nicole Belmont explique que le conte « La fille du diable »

⁵² Alfred de COURCY, *Les Français peints par eux-mêmes : Encyclopédie morale du XIX^e siècle*, vol.3, « Le Breton », éd. Léon Curmer, 1842, np.

⁵³ François-Marie LUZEL, *Légendes chrétiennes de la Basse-Bretagne*, tome II, Maisonneuve et Larose, « Les Littératures populaires de toutes les nations », 1881, « L'ombre du pendu », p. 127-128.

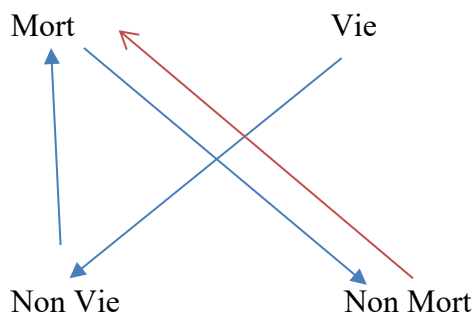
est le récit inversé du mythe d'Orphée et Eurydice, ce qui la conduit à la conclusion selon laquelle « le thème eschatologique est présent dans les contes [...] en tant que trame mythique »⁵⁴, et non en tant que vestige historique comme l'affirmait Propp. Il est évident que le conte du « Le souper du mort » relève du thème eschatologique dans la mesure où la Mort triomphe, où le mort emporte le vif avec lui définitivement. Mais elle ajoute que « le thème eschatologique est au service du déni de la mort puisque les récits tentent obstinément de montrer que l'on peut revenir de l'au-delà, que le seuil est réversible, la frontière franchissable dans les deux sens »⁵⁵. Pourtant, ce n'est pas le cas du conte étudié ici dans la mesure où le vif est entraîné dans la mort dans la majorité des versions. Il n'y a pas de déni de la mort, laquelle est présentifiée par l'imprudence et l'impudence du vif, il n'y a pas non plus de réversibilité car le héros n'effectue pas d'allers et venues entre l'espace de la mort et celui de la vie. Il en est de même du conte « Rends-moi ma jambe », ou de la complainte « Le Roi Renaud » : point de déni de la mort, bien au contraire, elle est un risque sans retour.

Cependant, par la manipulation discursive et parfois gestuelle du héros, le mort sort de son espace sacré pour passer dans l'espace profane et se comporter comme un vivant ; le spectre marche, parle, s'assoit, boit, danse, se couche. Tout en restant spectre : « un squelette, plutôt, revêtu d'un long suaire gris sale, tout en lambeaux »⁵⁶, vision effrayante qui fait s'évanouir les femmes quand elles sont présentes à la scène et les fait prier quand elles reviennent à elles. Ainsi, le mort peut bien, sous certaines conditions et dans certaines circonstances, passer la frontière et entrer dans le monde des vivants pour y effectuer une sanction ; il devient alors, comme le nomment les contes, spectre, revenant, ou fantôme. En d'autres termes, sémantiquement, il passe de la mort à la non mort et inversement par son retour, tandis que le vif passe de la vie à la non-vie quand il est pris de forte fièvre à ne plus pouvoir bouger. De même, lorsqu'il est entraîné par le mort soit au cimetière, soit à l'église pour un repas, soit dans un autre monde qui peut être une représentation du purgatoire avec une temporalité souvent différente, plus lente, alors qu'il a l'impression que le temps se déroule très vite, de sorte que lorsqu'il revient, personne ne le reconnaît. La réversibilité n'est donc pas totale : le vif ne passe pas subitement de la vie à la mort et inversement, mais de la vie à la non-vie puis à la mort ou retour à la vie, quant au mort, il passe de la mort à la non-mort et retour, comme nous pouvons le figurer par le carré sémiotique ci-dessous qui montre bien les parcours sémantiques des acteurs antagonistes.

⁵⁴ Nicole BELMONT, *Poétique du conte, Essai sur le conte de tradition orale*, NRF/Gallimard, 1999, p. 211.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Henry CARNOY, *contes de Picardie, op. cit.*, p. 105.



De ce fait, les parcours des protagonistes jouent un rôle fondamental.

Avant de conclure, il nous faut évoquer la nouvelle fantastique écrite par Claude Vignon en 1856⁵⁷ qui est, comme on peut s'y attendre, dans la surenchère et l'expansion, ainsi que l'adaptation au nouveau genre. Elle relate, comme certaines versions traditionnelles, l'amitié indéfectible entre deux hommes, extrêmement mauvais et destructeurs, parce qu'ils sont en réalité des « Killecroff », c'est-à-dire des « enfants changés », sortes de changelins, fruits de jeunes filles engrossées dans l'eau par le diable. Cette croyance était très vivace jusqu'au XIX^e siècle et prise au sérieux puisque Martin Luther lui-même a abordé la question⁵⁸, propos que la romancière reprend d'ailleurs. L'un d'eux est condamné à mort pour avoir tué un garde-chasse, l'autre, après maintes péripéties qui évoquent le purgatoire, l'invite à souper et en meurt. L'originalité de cette nouvelle réside surtout en la présence des femmes, mieux représentées que dans les contes, la mère du killecroff et son épouse, essentiellement, qu'il martyrise toutes deux. Il ne serait certainement pas inintéressant d'étudier de plus près cette réécriture fantastique.

Conclusion

Le discours médiateur du conte dit également le rite de passage de l'état vivant à l'état mort. En effet, Arnold Van Gennep pose que les rites de passage, qui ponctuent l'existence à chaque changement de statut social, sont composés de trois séquences spatio-temporelles : la séparation, la marginalisation puis l'agrégation à un nouvel ordre. Ici, le héros effectue un rite de séparation dès qu'il outrage le mort, ce qui offusque ses proches, puis de marginalisation par les repas ou déplacements effectués avec le mort, et pour finir d'agrégation avec les morts qu'il rejoint. Ce qui

⁵⁷ Claude VIGNON, *Minuit ! Récits de la veillée*, Paris, Amyot éditeur, 1856 ; et dans *Contes à faire peur*, Leipzig, Durr, collection Hetzel, 1857.

⁵⁸ Dans : Gustave BRUNET, traducteur, *Les propos de table de Martin Luther*, Garnier frères, 1844, p. 41.

est de l'ordre du mythique.

Ainsi, nous posons que ce conte est à texture mythique, ce qui est incontestable dans la mesure où l'enjeu est la régulation des rapports entre le monde des morts et le monde des vivants par la démonstration de la perturbation anthropologique que le transgresseur provoque en dérangeant et en provoquant un mort. L'enjeu du discours contique est bien la tentative de résolution de la contradiction fondamentale de l'existence entre ses deux extrêmes que sont la vie et la mort, il s'agit surtout de montrer que cette tension constante ne peut se résoudre par une conjonction, par une sorte de co-existence, mais par une disjonction : le mort ne peut circuler parmi les vivants et dans l'espace profane, en revanche le vif ne peut pénétrer dans le monde des morts, même invité, sous peine d'y rester. La réversibilité en tout cas n'est pas assurée. Tout contact corporel est interdit et serait fatal, de même que toute ingestion d'une nourriture préparée par les défunts. Par conséquent, il faut respecter les morts comme l'assèment les contes, parfois explicitement. De sorte que, si l'on estime que les contes répondent aux contes, qu'ils sont dans un rapport de transformation et qu'ils constituent un système sémantique cohérent, « Le souper des morts » est alors en opposition au cycle de contes également très célèbre du « Mort reconnaissant » (ATU 505 à 508, absent chez les Grimm également), appelé « Jean de Calais » (ATU 506A) pour les versions françaises dont les catalogues répertorient environ trente-quatre ethno-contes. Le thème est inversé puisqu'il s'agit non d'une histoire d'irrespect du mort, mais d'assurer une sépulture à un mort qui en est privé pour cause de dette⁵⁹, lequel viendra à son tour plus tard sauver son bienfaiteur. La transgression d'un interdit ou d'une prescription anthropologique fondamentale, son infraction, ici celle de la règle qui sépare les vifs des morts, met en péril l'ordre culturel établi et met en danger l'intégrité physique du héros. Comme l'écrit Georges Balandier « Toute perturbation en un point engendre des perturbations qui s'étendent par contamination »⁶⁰ ; ainsi traverser le cimetière de nuit, engendre le heurt du crâne, puis la colère, puis la provocation-invitation au mort comme s'il était un vif (manque de discernement), puis la venue du mort et la contre-invitation, etc., soit une succession de catastrophes en termes thomiens.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

BRU Josiane, Bonnemasson Bénédicte, *Le Conte populaire français Contes merveilleux Supplément au Catalogue de Paul Delarue et de Marie-Louise Tenèze*, Toulouse, Presses

⁵⁹ Voir *Cahiers de littérature orale*, n°46, 1999.

⁶⁰ Georges BALANDIER, *Le Désordre, éloge du mouvement*, Payot, 1988, p. 31.

Universitaires du Midi, 2017.

BRUNET Gustave, traducteur, *Les propos de table de Martin Luther*, Garnier frères, 1844.

CARNOY Henri, *Contes de Picardie*, éd. de Françoise Morvan, Rennes, éditions Ouest-France, 2005 [1885].

COMTE DE AMEZEUIL, pseudonyme de Charles Paul Aclocque, *Légendes bretonnes, souvenirs du Morbihan*, Paris, E. Dentu, 1863.

COSQUIN Emmanuel, *Contes*, édité par Nicole Belmont, Editions Philippe Picquier, 2003 [1886].

DELARUE Paul et TENEZE Marie-Louise, *Le conte populaire français Catalogue raisonné des versions de France*, Maisonneuve et Larose, 2002.

ENSOR James, *La mort et les masques*, Ostende, Belgique, Musée Ensor, 1897.

JOISTEN Charles, *Contes populaires du Dauphiné*, tome 1, Grenoble, Glénat, 1991 [1971].

LUZEL François-Marie, *Légendes chrétiennes de la Basse-Bretagne*, tome II, Maisonneuve et Larose, « Les Littératures populaires de toutes les nations », 1881.

MORAND Simone, *Anthologie de la chanson de Haute Bretagne*, G.P. Maisonneuve et Larose, 1976.

PERTUZE Jean-Claude, *Contes de Gascogne*, Humanoïdes Associés, 1977.

SEBILLOT Paul, *Revue de Bretagne, de Vendée et d'Anjou*, V, 1891.

Sébillot Paul, *Contes des provinces de France*, Traduit par J.F. Flaxland, Paris, Librairie Léopold Cerf, 1884.

TACHE Joseph-Charles, « L'hôte de Valiquet », dans *Forestiers et voyageurs*, Montréal, Canada, Librairie Saint-Joseph, Cadieux et Devaux, 1884.

VIGNON Claude, *Minuit ! Récits de la veillée*, Paris, Amyot éditeur, 1856 ; et dans *Contes à faire peur*, Leipzig, Durr, collection Hetzel, 1857.

Ouvrages critiques

BALANDIER Georges, *Le Désordre, éloge du mouvement*, Payot, 1988.

BARTHES Roland, *S/Z*, Seuil « Tel Quel », 1970.

BELMONT Nicole dir., *Cahiers de littérature orale*, n°46, « Le Mort reconnaissant », 1999.

- BELMONT Nicole, *Poétique du conte, Essai sur le conte de tradition orale*, NRF/Gallimard, 1999.
- BERLIOZ Jacques, BREMOND Claude, VELAY-VALLANTIN Catherine (dir.), *Formes médiévales du conte merveilleux*, Stock/Moyen Age, 1989.
- COURCY Alfred de, *Les Français peints par eux-mêmes : Encyclopédie morale du XIX^e siècle*, vol. 3, « Le Breton », éd. Léon Curmer, 1842.
- COURTES Joseph, « La séquence du mariage dans le conte populaire merveilleux français », *Ethnologie française*, 7 n°2, PUF, 1977.
- GREIMAS Algirdas Julien, *Sémantique structurale*, Larousse, 1966.
- GREIMAS Algirdas Julien, *Du sens I, Essais sémiotiques*, Seuil, 1970.
- LE BRAZ Anatole, *La Légende de la Mort* [1902], dans *Magies de la Bretagne*, Robert Laffont « Bouquins », 1994.
- LECOUTEUX Claude et Corinne, *Contes, diableries et autres merveilles du Moyen Age*, Imago, 2013.
- PROPP Vladimir, *Morphologie du conte*, Points Seuil, 1970.
- REY Alain éd., *Le Petit Robert*, Dictionnaires Le Robert, 2013.
- ROUSSET Jean, *Le Mythe de Don Juan*, Armand Colin, 2012.
- SCHMITT Jean-Claude, *Le corps, les rites, les rêves, le temps*, Gallimard, 2001.
- VINCENSINI Jean-Jacques, *Motifs et thèmes du récit médiéval*, Nathan Université, 2000.