

EL LUTO EN LOS RELATOS ANIMISTAS

Tomotoshi KATAGI

L'Université KEIO

Katagitomotoshi@gmail.com

Resumen

El luto aparece en el corazón de muchos cuentos infantiles. En el mundo occidental, el intento de inhibir o expresar el sufrimiento se mezcla frecuentemente con reflexiones cristianas. En este artículo, sin embargo, nos centraremos en diferentes cuentos “animistas”, comenzando con varias versiones de *Cenicienta*. Luego veremos otros cuentos que muestran un luto recíproco compartido entre los vivos y los muertos, revelando una tensión entre el hombre y la naturaleza, para cuestionar el papel de la sensibilidad animista en la literatura infantil.

Palabras clave : luto, Cenicienta, animismo, hombre-naturaleza, ecología

LE DEUIL DANS LES RÉCITS ANIMISTES

Résumé

Le deuil se retrouve au cœur de nombreux récits pour enfants, dont les tentatives d'exprimer ou inhiber la souffrance se mêlent, dans le monde occidental, fréquemment à des réflexions chrétiennes. Dans notre travail, en revanche, nous nous pencherons sur différents contes «animistes», en commençant par plusieurs versions de *Cendrillon*. Nous étudierons ensuite d'autres contes qui montrent un deuil réciproque partagé entre les vivants et les morts, dévoilant une tension entre homme et nature, afin de nous interroger sur le rôle de la sensibilité animiste dans la littérature d'enfance.

Mots clés : deuil, Cendrillon, animisme, homme-nature, écologie.

MOURNING IN ANIMIST TALES

Abstract

Mourning appears at the core of many stories for children. In the western world, the attempt to inhibit or express suffering mingles frequently with Christian reflections. In this article, however, we will focus on different “animist” tales, starting with several versions of *Cinderella*. We will then look at other tales which show reciprocal mourning shared between the living and the dead, revealing a tension between man and nature, in order to question the role of animist sensibility in childhood literature.

Keywords : mourning, animism, Cinderella, human-nature, ecology

Le deuil provoqué par la mort d'un proche se retrouve au cœur thématique de nombreux récits pour enfants. C'est en effet l'un de ces problèmes émotionnels que les enfants doivent affronter tôt ou tard. Leur transmettre le moyen de le surmonter, les familiariser avec la mort, s'avère donc une tâche importante de la littérature d'enfance dont le but consiste à travailler sur leur sensibilité : dans le monde occidental, il va sans dire que ces tentatives d'exprimer ou inhiber le deuil se mêlent fréquemment à des réflexions chrétiennes. Dans ce travail en revanche, nous nous pencherons sur différents contes (en commençant par plusieurs versions de *Cendrillon*) où les âmes défuntées côtoient les vivants¹. Tout cela nous amènera à repenser le rôle de la sensibilité animiste dans la littérature d'enfance.

Nul ne contestera que *Cendrillon* est l'un des contes français les plus populaires au monde, bien que le film signé Disney ait éclipsé quelque peu la renommée de Charles Perrault. Il est également notoire que ces versions de *Cendrillon* font, à leur tour, partie d'un immense corpus d'histoires analogues répandues partout dans le monde².

¹ Notons que dans les contes inspirés de la tradition orale, les émotions ou les sentiments sont rarement décrits ou expliqués par le narrateur. Ils s'expriment par les situations, les actions, ou les mots énoncés par les personnages. C'est le récepteur qui doit pénétrer dans le drame intérieur des personnages. Cela pose donc certaines difficultés d'approche. Nous essaierons de les affronter ici, en se concentrant sur le processus par lequel le protagoniste surmonte le deuil (nous n'hésiterons pas à nous servir d'une perspective comparatiste franco-japonaise).

² C'est Anna Brigitta Rooth, succédant à Marian Roalfe Cox, qui a publié la plus importante monographie : *The Cinderella Cycle* (Rooth, 1951). Voir aussi l'anthologie établie et postfacée par Nicole Belmont & Elisabeth Lemirre (Belmont et Lemirre, 2007).

Or dans la plupart des récits appartenant à ce groupe, la perte d'une mère constitue la situation initiale. Ils ont donc pour thème principal de montrer comment l'héroïne surmonte le deuil et la situation pénible causée par cette mort. L'impact du décès se traduit de différentes manières. Ainsi, dans la version des Grimm³, la jeune fille va pleurer chaque jour sur la tombe de la défunte mère qui ne reste pas indifférente. Dans cette version où subsiste une forte sensibilité animiste, c'est un noisetier, ayant poussé sur la tombe maternelle, et nourri par les larmes de Cendrillon, qui lui donne à chaque fois son aide magique. Nous ne pouvons nous empêcher de penser que l'esprit de la défunte mère habite cet arbre, et se sert des oiseaux perchés pour veiller sur sa fille.

De même, *La Chatte Cendrillon* (Basile, 1999)⁴ présente une fée qui donne à l'héroïne une datte et de quoi cultiver la plante. Le dattier croît vite et atteint la taille d'une femme ; il en sort une fée protectrice (nous ne savons pas s'il s'agit de la même fée que la précédente). Grâce à elle, l'héroïne Zezolla obtient tout ce qui est nécessaire pour aller à la fête, attiser la passion du roi. Notons également que la fée initiale était appelée « la colombe des fées » et que « la petite colombe des fées » tenait le rôle de son messenger⁵.

L'esprit protecteur revêt la forme d'un arbre ou d'un oiseau pour protéger l'enfant qui l'invoque : voilà le schéma qui caractérise les récits des Grimm et de Basile apparemment très éloignés. N'oublions pas non plus que dans *La Chatte Cendrillon*, la fée, apparaissant dans le songe d'un capitaine de bateau, accuse le père d'avoir oublié la promesse faite à la fille « de son propre sang » (Basile, 1999, p. 128) et dit plus loin qu'« elle remercie la jeune fille qui s'est bien souvenue d'elle » (*ibid.*, *loc. cit.*) en souhaitant que Zezolla « jouisse d'une vie heureuse grâce à son amour » (*ibid.*, *loc. cit.*). Ce passage, indiquant clairement que la fée est la défunte mère, est aussi un message invitant le père et la fille à la restauration de la lignée authentique, menacée par la marâtre et ses six enfants⁶. Ajoutons que dans les

3 *Contes* édition établie et traduite par Natacha Rimasson-Fertin (Grimm, 2017).

4 C'est nous qui traduisons du napolitain.

5 Parmi les différentes formes que l'esprit revêt, l'oiseau est caractérisé par sa capacité de voler rapidement et celle d'attirer l'attention des hommes par son chant. Rappelons que la colombe est assimilée dans la Bible au Saint-Esprit, messenger divin. Dans beaucoup de contes de Cendrillon, y compris celui des Grimm, les oiseaux chantent pour révéler la vérité au prince.

6 Dans les contes de Basile, la formule telle que « par l'âme de mes défunts » est très récurrente, suggérant dans sa racine une tradition basée sur le culte des ancêtres.

autres contes de cet écrivain napolitain, l'âme défunte transformée en colombe ou plante est monnaie courante, migrant d'une apparence à l'autre.

Revenons maintenant à la thématique du deuil, la mort de la mère n'est pas mentionnée directement ici. Mais la douleur de Zezolla s'exprime par ses efforts pour retrouver une nouvelle mère qui l'affectionne comme la défunte. Désireuse de marier sa gouvernante favorite Carmosina à son père, elle va jusqu'au meurtre de la marâtre. Mais Carmosina, une fois son but atteint, ne tarde pas à la maltraiter comme la belle-mère précédente. La fille comprendra enfin que le seul moyen de surmonter la douleur, c'est d'invoquer l'âme de sa défunte mère, et de rester fidèle au sang de ses ancêtres. Ainsi elle apprend à communiquer avec ce qui se cache derrière l'apparence d'un animal ou d'un végétal : la même leçon que la Cendrillon des Grimm a suivie en se rendant à la tombe de sa défunte mère.

Après un parcours rapide des deux versions occidentales les plus connues après celles de Perrault-Disney, rappelons que tous les traits animistes qu'elles préservent se retrouvent surtout dans les contes classés AT 511, que l'auteure du *Cycle de Cendrillon* a considérés comme les plus anciens. Dans ces contes, c'est souvent en une vache (ou en d'autres animaux) que la défunte mère se transforme, avant de prendre une forme végétale après la mort de l'animal. Quelle que soit son apparence, – arbre magique, animal nourricier, oiseau qui parle –, l'âme de la mère, libérée du corps humain, semble avoir obtenu une Vie continuelle dans la nature⁷.

Tout ce que nous avons vu jusqu'ici montre donc que ces récits « traditionnels » de *Cendrillon* ont pour but d'enseigner aux enfants une vision de la nature leur permettant de surmonter le deuil. L'héroïne peut ainsi repenser le sens de la mort, réfléchir sur la présence cachée d'une Vie continuelle. Dans une société « ancienne », qui n'est pas tournée vers l'expansion économique, mais qui cherche à vivre des dons de la nature, les jeunes sont invités à considérer la nature non comme « un environnement à protéger », mais comme une profondeur peuplée par l'âme-mère qui les protège. Le conte traditionnel

⁷ Nous mettons ce terme « Vie » en majuscule pour indiquer qu'il ne s'agit pas ici d'une vie spatio-temporellement limitée. Quant à la migration de cette « Vie », nous sommes tentés de dire que c'est l'âme du monde (que l'âme individuelle d'un défunt est censée rejoindre) qui peut revêtir n'importe quelle forme apparente dans la nature. Ce qui veut dire qu'elle peut résider aussi en une montagne ou une rivière, etc. Dans cette perspective, la dichotomie entre le monde d'ici-bas et celui de l'au-delà devra être repensée.

de *Cendrillon* se présente ainsi littéralement comme l'expression d'une pensée sur la « Nature-Mère ».

Mais cet aspect animiste des contes de *Cendrillon* est sans doute gênant pour une certaine sensibilité qui établit une nette démarcation entre le monde humain et le monde animal ou végétal. Il est donc tout naturel que, malgré leur capacité à communiquer avec les vivants, les animaux ou végétaux secourables explicitent rarement leur identité avec la défunte mère dans les versions d'Europe occidentale. Parmi les 28 versions de France que Delarue-Tenèze a recensées (Delarue et Tenèze, 1997, t. II, pp. 268-277), la version corse *Les trois pommes de Mariucella* (Ortoli, 1883, pp. 81-88) est le seul exemple où l'être secourable déclare qu'il est la mère de l'enfant maltraité. Mais, comme l'indique aussi E. Cosquin qui a mentionné ce conte en 1918 (Cosquin, 1918, pp. 204-205) en raison de la particularité du destin de la mère – « Une fois que l'enfant n'eut plus besoin d'être allaité, sa mère disparut, et jamais on ne sut ce qu'elle était devenue. » (*ibid.*, p. 205) –, les animaux secourables sont souvent considérés implicitement par le protagoniste comme sa propre mère : « Dans plusieurs contes du type de *Cendrillon*, l'héroïne n'a pas à apprendre que sa mère a été métamorphosée en vache : elle le sait d'avance » (*ibid.*, p. 205).

Or ce qui est encore plus intéressant dans notre perspective, c'est que dans ce conte, la vache affirme qu'elle est fée. Il semble que, transformée en un animal pour une raison inconnue, la mère acquiert des pouvoirs magiques qui consolent sa fille : « Calme-toi, Mariucella ; je suis ta mère ; ne pleure plus ; comme je suis fée, je filerai tout ce poil » (*ibid.*, p. 84). Sans se contenter de nourrir l'enfant, de préparer une bonne table, cette vache assume une tâche très humaine comme le filage. Ajoutons à cela que lorsque l'animal est en péril, le conteur abandonne le terme « vache » qu'il a toujours utilisé pour le désigner et le remplace par « fée » : « Se mettant à pleurer, la pauvre fée dit à sa fille. – Mon enfant, demain tu n'auras plus ta mère ; mais écoute bien ce que je vais te dire. Lorsque tu laveras mes tripes, tu y trouveras trois pommes » (*ibid.*, p. 84).

La vache est assimilée ici au personnage de la fée, tout en gardant sa forme animale ; et cela n'empêche pas que son identité comme mère de l'enfant maltraitée ne soit affirmée de nouveau. Nous sommes confrontés à l'ambiguïté du terme « fée », qui signifie aussi « qui est enchanté, a des pouvoirs magiques » (Robert, 1967, p. 692) dans son emploi adjectival. Son emploi nominal semble

pourtant l'emporter. Tous ces détails paraissent donc tout à fait significatifs : cette version hésite entre un héritage archaïque qui met en scène la défunte mère sous l'apparence d'une vache, et une nouvelle sensibilité qui veut que l'âme des morts revête une forme humaine, quelle que soit la nature de sa force surnaturelle⁸.

A ce propos, une autre version de *Cendrillon* également corse (Giacomo-Marcellesi, 1989, pp. 108-117) donne un exemple frappant, montrant un développement du personnage protecteur et de la façon dont le protagoniste affronte le deuil. Ce conte a la particularité de mettre en scène à la fois une sainte, une vache et une fée. Les différentes couches de la sensibilité envers l'esprit des morts coexistent. Voici la scène où l'héroïne tue sa propre mère sous l'instigation de la maîtresse de son père : « Alors, pendant qu'elle choisissait les figues, elle a fait tomber le couvercle et elle l'a tuée. Mais alors, par le milieu ! Coupée en deux ! Alors, le haut est devenu une sainte, et le derrière une vache ! » (*ibid.*, p. 108). Si ce passage est particulièrement intéressant, ce n'est pas seulement qu'il montre la scène du meurtre de sa propre mère par l'enfant, mais qu'il indique, à travers la scène de la transformation, l'intervention d'une pensée qui introduit une hiérarchie entre la partie supérieure du corps, jugée plus noble, correspondant à l'âme immortelle, et le bas plus bestial correspondant au corps périssable : dichotomie familière à la pensée occidentale. Le personnage de la fée figurant lui aussi plus tard dans le conte, le partage de travail entre les intercesseurs se fait nettement : la sainte juge les actions des deux jeunes filles, récompense l'héroïne en l'aidant à accomplir sa tâche et lui donne une étoile sur le front, symbole de l'ultime distinction, tandis qu'elle fait pousser à sa demi-sœur des oreilles d'âne. La vache aussi l'aide en léchant son linge à laver, et quand elle est tuée, elle donne des objets magiques (pommes) dont l'héroïne se servira pour être retrouvée par le prince. La fée arrive à la fin, et prépare la suite de l'histoire mettant en scène trois bals autour de séquences stéréotypées : rencontre avec le prince, perte du soulier et son essayage, avant de conclure, bien entendu, avec le mariage.

La conteuse, qui énonce au début de son récit son intention de raconter l'histoire d'« A Cinnaredda

⁸ C'est probablement dans ce contexte que s'effectue quelquefois un dédoublement du personnage protecteur. Dans ce cas, l'animal (ou le végétal) secourable n'agit pas indépendamment sur l'héroïne. Il a besoin d'un être intercesseur anthropomorphe qui enseigne à l'héroïne la façon dont il faut traiter l'animal secourable. En France, c'est surtout la fée, mais aussi la Sainte Vierge (*Petite Anette*, Delarue et Tenèze, 1997, t. II, pp. 268-272), *La Cendroulié*, dans (Massignon, 2006, pp. 227-229 etc.) qui tiennent ce rôle. Le déploiement de ces personnages intercesseurs a entraîné sans doute la disparition des versions du type Mariucella, et nous pouvons présumer que c'est suivant la même logique que la fée ou la Sainte Vierge commence à jouer à elle seule le rôle de la défunte mère. Notons qu'il est difficile aussi de trouver en France des versions dans lesquelles la défunte mère elle-même adresse la parole depuis la tombe. Voir une rare exception toujours corse : *Cughjulina* (Massignon, 1963, p. 50).

corsa » (Giacomo-Marcellesi, 1989, p. 109), finit par « A Cendrillon corsa, voilà », (*ibid.*, p.117) semble connaître déjà d'autres traditions de *Cendrillon* contées en français, et arranger leurs éléments pour les réintégrer dans l'histoire autochtone qu'elle connaissait. Qu'elle en soit consciente ou non, elle aboutit à réorganiser son histoire en recourant aux trois types de personnage protecteur, et à harmoniser trois étapes de sensibilité animiste. Avec le personnage de la sainte, sans doute le plus moderne, elle met l'accent sur son rôle punisseur-récompenseur en mêlant dans son histoire des éléments appartenant au conte type AT 480 *Les Fées*. Pour la vache, elle recourt au souvenir de versions « archaïques » et montre une vision du monde où l'âme de la défunte se transmute sans cesse dans la nature. Enfin avec le personnage de la fée, elle renoue avec la tradition qui voit en lui une divinité fixant le destin humain. Remarquons aussi que ni la sainte ni la fée ne sont plus un personnage intercesseur entre la vache et le protagoniste. Elles agissent indépendamment dans l'histoire. Ajoutons à cela que dans cette troisième partie, à travers le motif de la jalousie, la promesse de revenir avant minuit, et la fin où Cendrillon, pardonnant aux méchantes, emmène sa demi-sœur chez le prince, nous retrouvons un écho probable de la version de Perrault. Le deuil provoqué par la perte de la mère, la situation pénible causée par le remariage du père, elle les surmonte en obtenant justice grâce à la sainte. Elle se libère ensuite de tâches difficiles, aidée par la vache, avant de se faire reconnaître par le monde et de trouver un mari grâce à la fée. Si surmonter le deuil, pour une fille qui a perdu sa mère, s'achève quand, atteignant la maturité et trouvant un partenaire, elle commence à vivre son destin comme sa mère l'a vécu, l'héroïne y réussit parfaitement, et va même jusqu'à pardonner à leurs persécutrices passées.

Penchons-nous maintenant sur la version de Perrault afin de considérer la rupture décisive effectuée avec les versions de *Cendrillon* que nous avons qualifiées de « traditionnelles ». Sa première caractéristique consiste à effacer toute trace d'animisme dans son conte. Aucun rapport d'identité n'est suggéré entre la mère décédée de Cendrillon et la bonne fée qui est sa « Marraine »⁹. Le thème du deuil associé avec l'âme de la défunte mère, – essentiel aux contes de *Cendrillon* –, subit une modification profonde. L'auteur a, par ailleurs, beaucoup humanisé le portrait de la fée dans ses contes. Celle-ci ignore par exemple « Que l'amour violent pourvu qu'on le contente/Compte pour rien l'argent et l'or » (Perrault, 1967, *Peau d'âne*, p. 64). Ajoutons à cela qu'elle perd sa forme mi-humaine, mi-animale.

⁹ L'auteur souligne dans sa seconde moralité l'importance des parrains ou des marraines. Veut-il dire que « la fée marraine » est une figure allégorique des protecteurs réels ? (Perrault, 1967, p.159, p.164, etc.).

Ce trait attire notre attention, car les autres conteurs de l'époque n'hésitent pas à doter leurs fées d'une figure non humaine. C'est ainsi que les fées anguille (M^{me} de Murat, *Anguilette*) et même écrevisse (M^{me} d'Aulnoy, *La Biche au bois*) entrent en scène suggérant leur affinité avec les esprits protégeant la source.

Ce que Perrault retient, en revanche, de la tradition en présentant le personnage de la fée, c'est le rôle des trois Parques, déesses de la destinée, présidant à la naissance de l'enfant. Académicien, il ne peut ignorer d'ailleurs l'étymologie du terme « fée ». Le dictionnaire de Richelet (Richelet, 1680, p. 327) la qualifie de « celle qui prédit l'avenir ». Remarquons aussi que les fées sont celles qui font « don ». Dans la tradition « archaïque », ces dons sont ceux de la Nature-Mère nourricière avec laquelle les âmes défuntes se confondent. Or dans les contes de Perrault, – il suffit de rappeler *La Belle au bois dormant* –, les dons sont interprétés comme étant les qualités naturelles d'un individu, présentes dès la naissance, provenant du ciel (le dictionnaire de Furetière [Furetière, 1690, article FÉE, s.p.] précise que la « fortune » est en réalité la providence de Dieu). C'est donc là la seconde nouveauté de Perrault. Dans *Cendrillon*, l'héroïne est une fille fortunée dont le destin est béni par le ciel. Si elle doit surmonter le deuil, inhibé au moins à la surface du récit, et la situation pénible, elle patiente et attend la chance que ses qualités « naturelles » pourront lui donner un jour. La première moralité de ce conte s'avère révélatrice :

La beauté pour le sexe est un rare trésor,
De l'admirer jamais on ne se lasse ;
Mais ce qu'on nomme bonne grâce
Est sans prix, et vaut mieux encore.
[...]
Belles, ce don vaut mieux que d'être bien coiffées,
Pour engager un cœur, pour en venir à bout,
La bonne grâce est le vrai don des Fées ;
Sans elle on ne peut rien, avec elle, on peut tout. (Perrault, 1967, p. 164)

Perrault souligne ici deux fois l'importance de la « bonne grâce ». Cette notion est en effet tant discutée en France au moins depuis le XVI^e siècle, que la fin du XVII^e siècle parvient à la considérer comme un attrait indépendant de la beauté du corps, charme naturel qui ne nécessite pas toujours un apprentissage particulier pour son acquisition¹⁰. L'auteur précise dans cette moralité que c'est elle qui

10 Selon Mme de Sévigné, « la bonne grâce est naturelle, le bon air acquis ». (Mme de Sévigné, 1974, t. II, p. 643). M^{lle} L'Héritier, conteuse contemporaine de Perrault, décrit une fée qui « brillait encore plus par son grand air et par sa bonne grâce que par sa parure ». (L'Héritier, 2005, *Enchantements de l'éloquence*, p. 86).

est « le vrai don des Fées » (*ibid.*, *loc. cit.*). Or, quand nous nous souvenons que l'unique don qu'a fait la fée marraine dans ce conte n'est rien de moins que ces merveilleuses pantouffles de verre, – « elle lui donna ensuite une paire de pantouffles de verre, les plus jolies du monde » (*ibid.*, p. 160) –, nous sommes en droit de penser que ce présent est une allégorie de la « bonne grâce »¹¹. Car, outre que se font écho mutuellement les pantouffles dans le récit et « la bonne grâce » dans la moralité, il est à souligner que ces dons servent tous deux à « engager un cœur » (Perrault, 1967, p. 164). Quant aux autres objets, tels le carrosse ou les beaux habits, ce ne sont pas des dons de la fée, mais des objets fallacieux dont l'effet magique ne dure que jusqu'à minuit. Nous pouvons y ajouter que M^{lle} L'Héritier, dont les contes entretiennent souvent des rapports intertextuels avec ceux de Perrault, parle d'une quenouille de verre « qui ne manque point de se casser, sitôt que celle à qui elle appartiendra fera quelque chose contre sa gloire » (L'Héritier, 2005, p. 97). Il est indéniable que choisissant cette matière très fragile, Perrault fait allusion à la virginité bien avant l'invention de la psychanalyse (*Cendrillon* fait donc contraste avec *Le Petit Chaperon rouge* du même recueil. Les deux récits proposent chacun une perspective concernant la question très épineuse de l'éducation des jeunes filles). Perrault aura donné consciemment cette épaisseur sémantique à l'allégorie clef de la pantoufle de verre – à plus forte raison quand il reconnaît la vertu des contes merveilleux dans les messages allégoriques qu'ils recèlent¹². Cela est programmé dans son écriture, car selon l'auteur, le déchiffrement de ces messages se fait par plusieurs étapes « selon le degré de pénétration de ceux qui les lisent » (Perrault, p. 89). Si Perrault a souci du rapport homme-nature dans *Cendrillon*, il ne s'agit donc plus de cette nature mystérieuse au sein de laquelle les esprits défunts ne cessent de se transfigurer, mais de la nature humaine qui pèse lourd sur l'avenir de l'enfant et qui, se retrouvant à l'intérieur de nous-même, doit faire l'objet d'une éducation appropriée.

Nous pourrions donc répartir les contes de *Cendrillon* en trois groupes selon le parcours de l'héroïne qui surmonte le deuil.

1) D'abord, dans les versions dites « archaïques », il est surtout question de la survie alimentaire de *Cendrillon* comme dans beaucoup de versions classées AT 511. La perte de la mère, le traitement de la marâtre entraînent la malnutrition, voire le risque de mourir. La douleur de l'héroïne est déchirante, relevant de l'instinct de conservation de l'enfant et de l'instinct maternel de la défunte mère. Le

11 Quant à la problématique qui entoure la « pantoufle de verre », nous nous permettrons aussi de renvoyer à notre travail : *Perodouwano hirointachi* (« Les Héroïnes dans les contes de Perrault »), (Katagi, 1996).

12 Voir par exemple la préface de ses contes en vers.

schéma typique du conte se résume comme suit : perte de la mère nourricière (deuil aussi physique que psychologique) — apparition de la marâtre et la demi-sœur — faim — intervention d'un animal ou végétal protecteur (qui est la défunte mère) — accès à la nourriture — mariage qui donne un nouveau moyen de se nourrir (solution du deuil).

2) Ensuite dans les versions plus modernes, le deuil prend un aspect plus social et psychologique. Dans ce cas, il ne s'agit plus d'une question de survie, mais un nouveau thème surgit à la surface du drame : développement ou épanouissement psychique de l'héroïne. Le schéma du conte se résumerait comme suit : perte de la mère affectueuse — apparition de la marâtre et la demi-sœur — humiliation — perte de la confiance en soi, — intervention d'un protecteur anthropomorphe (qui est en fait la défunte mère) — reconnaissance primaire — reconnaissance finale.

A ce propos, il est à noter qu'un grand nombre de versions de *Cendrillon*, y compris celle de Perrault, sont caractérisées par le passage où les sœurs rentrées du bal (ou dans une situation semblable) soulignent la beauté de l'inconnue devant Cendrillon elle-même (celle-ci réplique fréquemment par des mots tels que « elle n'est pas plus belle que moi », [Delarue-Tenèze, 1997, p. 246, p.247, etc.])¹³. Ce qui indique que pour surmonter le deuil aggravé par l'humiliation familiale, le protagoniste a besoin d'une reconnaissance par ses opprimants. Et cette reconnaissance se fait autant de fois que le bal se donne, tandis que s'accroissent chaque fois la beauté de l'héroïne et la splendeur des parures qu'elle porte. Ajoutons que dans une version corse de *Peau d'âne* (*Cughjulina*), c'est le prince lui-même qui, méconnaissant l'héroïne, parle de la beauté de l'inconnue devant elle (Massignon, 1963, p. 52).

3) Dans la version de Perrault, l'atmosphère animiste disparaît, et au premier plan du drame, surgit la souffrance causée par la jalousie. Le deuil est inhibé. Mais le silence et la patience de Cendrillon ne dévoilent que la solitude et la douleur, comme le montre d'ailleurs la scène exceptionnelle où elle pleure devant la marraine. Remarquons aussi que le narrateur souligne la ressemblance de Cendrillon avec la mère décédée. Il est vraisemblable que le père continue à aimer sa première épouse sous l'apparence de sa fille : « Le Mari avait de son côté une jeune fille, mais d'une douceur et d'une bonté sans exemple; elle tenait cela de sa Mère, qui était la meilleure personne du monde » (Perrault, 1967, p. 157) ; situation pénible pour la belle-mère (le père non plus n'a pas encore surmonté le deuil et ne sait pas s'adapter à la nouvelle situation familiale). Cela lui donnerait une raison de plus de haïr l'héroïne

¹³ Voir aussi la version de *la Peau d'âne* que Delarue cite (Delarue-Tenèze, 1997, pp. 258-259).

(on se rappelle d'ailleurs que le motif de la ressemblance mère-fille est développé sous la forme d'un risque d'inceste dans *Peau d'âne* du même auteur). C'est la maturité de l'enfant et la reconnaissance de sa valeur par les autres membres de la famille, suivie du mariage, qui délivrent l'héroïne du long deuil.

Nous aborderons maintenant une autre façon de deuil exprimée dans les contes populaires. Le deuil présuppose un sentiment éprouvé chez les vivants face à la mort d'un être aimé. Mais dans quelques contes animistes traitant le remariage du père, c'est aussi la douleur que les morts éprouvent. Dans ce cas, le deuil est réciproque. Dans les versions occidentales, il est difficile de trouver des exemples précis de ce genre. Mais dans un conte très répandu au Japon, ce sont les enfants tués par la belle-mère qui regrettent les parents. Nous le résumons ici en s'appuyant sur les versions présentées dans le catalogue de Seki (Seki, 1978, t.V, pp. 239-271).

Avant de partir en voyage, le père promet d'apporter des cadeaux (*suzuri*¹⁴, miroir etc.) à ses enfants. Pendant son absence, la belle-mère leur impose des tâches difficiles qu'ils accompliront avec l'aide de quelqu'un. Mais à la fin, elle les fait marcher sur une brindille qui passe au-dessus d'un grand chaudron bouillonnant. Ils y tombent et meurent. La belle-mère enterre les corps dans différents endroits de la maison. Les oiseaux, ou les bambous qui y poussent (ou la flûte confectionnée de ces bambous) chantent en regrettant le père (et la mère).

Voici un exemple de ce chant : « Comme tu me manques, mon père, tintirorin/comme tu me manques, ma mère, tintirorin/Que faire maintenant du *suzuri* d'Edo¹⁵, que faire maintenant du miroir d'Edo ? » (Seki, 1978, t.V, p. 260)

Dans ce conte, le père est persuadé que les défunts sont bien présents dans la nature, mais pas d'une manière immédiatement accessible, et qu'ils mènent eux aussi une autre Vie en regrettant les vivants. Ce conte est apparenté au type AT 720 ou au AT 780. Mais dans le *Conte du Genévrier* des Grimm, sans doute le plus connu de ce genre, les célèbres passages ont pour but de dénoncer le meurtre et non d'exprimer le deuil. Le garçon tué sera d'ailleurs ressuscité. Dans les contes français appelés *La Fleur de laurier* (Massignon, 2006, pp. 344-350) ou *La Rose d'or* (Delarue et Tenèze, 1997, t. IV, p. 212), (*RTP*, vol. V, 1890, pp.178-180), la flûte faite d'une pièce d'os d'une jeune fille tuée par son(ses) frère(s) émet aussi des paroles humaines. Mais dans ce dernier cas aussi, il s'agit surtout de dénoncer

14 Pierre à encre utilisée en calligraphie.

15 Ancienne appellation de Tokyo.

le(s) criminel(s) et on assiste à la résurrection de la victime¹⁶. Les versions japonaises, au contraire, mettent l'accent sur la séparation définitive, tout en suggérant que les morts aient accédé à une autre Vie.

Cette caractéristique du conte type AT 720/780 japonais n'interdit pas pour autant l'existence de contes où s'exprime le désir de faire revenir les défunts aimés vers ce monde. Nous pensons que c'est le cas dans d'innombrables versions du conte type « l'époux(se) surnaturel(le) », lorsqu'un humain se marie, entre autres, avec un oiseau (souvent âme défunte) ou un serpent (considéré au Japon traditionnel à la fois comme esprit ancestral et protecteur de l'eau, source de la vie humaine¹⁷). Notons en passant que, dans la tradition animiste, la mère de Mariucella pourrait très bien être la vache qui a pris apparence humaine pour épouser son père. En effet, dans quelques contes japonais appartenant au groupe « épouse surnaturelle », lorsque l'humain viole un interdit et que les enfants ont atteint un certain âge, la mère animale (ou végétale) quitte l'apparence humaine pour reprendre sa forme initiale. Dans la tradition occidentale au contraire, tout le monde sait qu'il s'agit, en général, d'un humain transformé en un animal pour une raison quelconque (par enchantement ou malédiction). Cette inversion du schéma a attiré depuis toujours l'attention des chercheurs. Au Japon, on l'explique fréquemment en soulignant le poids du christianisme qui ne permet pas facilement de concevoir un mariage entre humain et animal. Quant à nous, nous pensons personnellement que la sensibilité chrétienne, qui souligne le sentiment de culpabilité et le processus de pénitence-rédemption, a réinterprété l'époux(se) animal(e) comme un humain condamné à la pénitence. Il suffit de se rappeler quelques histoires très connues en Europe : de Mélusine maudite par sa mère qui doit achever sa pénitence, jusqu'à la Bête de Beaumont-Disney, en passant par *Le Serpentin vert* de Madame d'Aulnoy, les exemples ne manquent pas. Tandis que dans la version de Mélusine qu'a laissée Gervais de Tilbury au début du XIII^e siècle (Tilbury, 1992, p.150), cette réinterprétation n'est pas encore faite, malgré une forte intention de l'auteur de réconcilier les merveilles avec la providence divine : il s'agit bien d'une femme-serpent et non d'une femme (ou fée) en pénitence. Dans les légendes analogues japonaises, dont les premières versions écrites remontent au VIII^e siècle (Chroniques *Kojiki*, *Nihonshoki*), c'est un serpent (ou d'autres animaux)

16 Nous trouvons quelquefois une réinterprétation chrétienne du conteur : « mon père, vous m'avez mangé, ma petite sœur m'a ramassé, Dieu a fait de mes os un petit oiseau, et de petit oiseau je suis redevenu votre enfant. C'est une permission de Dieu, ajoute Nanette, la conteuse. » (Delarue et Tenèze, 1997, t. II, p. 694), Ms Victor Smith, Velay et Forez II, pp. 225-229.

17 Voir le travail de Yoshino (Yoshino, 1979).

qui a pris figure humaine pour se marier avec un humain qui, transgressant un interdit, provoquera leur séparation. Ces contes et légendes ne cachent-ils pas en réalité le désir humain de renouer le lien incertain avec la Nature-Mère bienfaitrice,¹⁸ à plus forte raison quand il s'agit d'une fée apparaissant auprès de la « Fontaine de Soif » (Arras d., 1974, p. 24) ou d'un requin (serpent) à la fois divinité de l'eau et âme défunte¹⁹? Car malgré une idée optimiste exprimée dans le cycle de *Cendrillon*, l'homme, avide, ressent toujours l'insuffisance des dons de la nature. De ce fait, les contes et légendes du type *l'époux(se) surnaturel(le)* deviennent récit étiologique qui explique la jouissance des dons par une union heureuse avec la nature, et le fait qu'elle ne ressuscite pas les morts bien aimés et ne donne souvent que des nourritures insuffisantes, par la transgression d'un interdit : trahison humaine envers la nature (rappelons que ce schéma se retrouve aussi dans le mythe biblique de la chute).

Au terme de notre travail, soulignons que reflétant les mentalités animistes profondes, les récits que nous avons examinés permettront de nous interroger sur une nouvelle modalité du rapport homme-nature : rapport surtout crucial pour les générations futures.

Références bibliographiques :

- Arras, Jean d'. (2013). *Mélusine*, édité par Louis Stouff, Dijon, Bernigaud Priva, 1932. Publié en ligne par l'ENS de Lyon dans la Base de français médiéval, dernière révision le 24-9-2013, consulté le 2-11-2020. URL: <http://catalog.bfm-corpus.org/melusine>
- Basile, G. (1999). *Lo Cunto de li cunti*. Con testo napoletano e traduzione a fronte, Introd., pref., tr. e note di Michele Rak. Milano : Garzanti.
- Belmont, N. & Lemirre, E. (2007). *Sous la cendre : figures de Cendrillon*, anthologie établie et postfacée par Nicole Belmont & Elisabeth Lemirre. Paris : J. Corti.
- Cosquin, E. (1918). « Excursus VI » (Ex), *Revue des traditions populaires (RTP)*, t.XXXIII, Paris :

18 Dans Jean de l'Ours (AT301b), l'un des rares contes populaires occidentaux montrant un mariage humain-animal (non humain transformé), l'accouplement entre un ours et une humaine donnent naissance à un (des) enfant(s) surhumain(s). Mais ici, il ne s'agit plus d'une union désirée avec la nature. Car la femme est le plus souvent enlevée et même enfermée dans la caverne de l'ours avant de tomber enceinte. Rappelons que le christianisme du moyen âge a catégoriquement condamné les rituels attestés en France selon lesquels un homme déguisé en ours feignait de s'unir avec une femme (Pastoureau, 2007, p.150). C'est probablement dans ce contexte religieux qu'a été transformé aussi le sens du conte qui célébrait probablement l'union de l'humain avec le représentant de la fécondité de la nature. Ajoutons à cela que si le motif de l'accouplement avec un animal subsiste exceptionnellement dans ce conte, c'est parce que, narrativement parlant, l'accent a été déplacé sur les aventures des enfants merveilleux, le rôle de l'ours et du mariage merveilleux étant définitivement relégué sur le second plan de l'histoire.

19 Légendes de Miwayama dans *Kojiki* (Kurano, 1980, pp.101-102) et *Nihonshoki* (Sakomono, 2007, pp.292-294) ou celle de Toyotamahime (Kurano, 1980, pp.76-78).

Société des traditions populaires.

- Cox, M. R. (1893). *Cinderella : three hundred and forty-five variants of Cinderella, Catskin, and Cap o'Rushes*, abstracted and tabulated, with a discussion of mediaeval analogues, and notes, London : The Folklore society.
- Delarue, P. et Tenèze M-L. (1997). *Le Conte Populaire Français (CPF)*, nouvelle édition en un seul volume. Paris : Maisonneuve et Larose.
- Furetière, A. (1690). *Dictionnaire (sic) universel*. Réimpression de l'édition de La Haye et Rotterdam: Slatkine Reprints, 1970.
- Giacomo-Marcellesi, M. (1989). *Contra Salvatica*, éd. bilingue. Aix-en-Provence : Edisud.
- Grimm, J. et W. (2017). *Contes* édition établie et traduite par Natacha Rimasson-Fertin. Paris : Corti.
- Katagi, T. (1996). *Perodouwano hirointachi* « Les Héroïnes dans les contes de Perrault ». Tokyo : Serika shobo. (éd.) Kurano, K. (1980), Kojiki, Tokyo : Iwanamibunko.
- L'Héritier de Villandon, M-J. (2005). *Contes*, éd. Raymonde Robert. Paris : H. Champion.
- Massignon, G. (1963). *Contes corses (CC)*. Ophrys.
- Massignon, G., Belmont, N. (2006). *De Bouche à oreille, Anthologie de contes populaires français (DBO)*, établie par Geneviève Massignon postfacée par Nicole Belmont. Paris : J. Corti.
- Ortoli, J-B. F. (1883). *Les Contes populaires de l'île de Corse (CPIC)*. Paris : Maisonneuve et Larose.
- Pastoureau, M. (2007). *L'Ours : Histoire d'un roi déchu*. Paris : Le Seuil.
- Perrault, Ch. (1967). *Contes*, éd. Gilbert Rouget. Paris : Garnier frères.
- Richelet, P. (1980). *Dictionnaire français*. France: Tosho Reprints, 1969.
- Robert, P. (1967). *Le Petit Robert*. Paris : Société du nouveau Littré.
- Rooth, A. B. (1951). *The Cinderella Cycle*, Lund : Gleerup. (éd.) Sakamoto, T. et al. (2006), *Nihonshoki*, t.I. Tokyo : Iwanamibunko.
- Seki, K. (1978). *Nihon mukashibanashi taisei* (Contes populaires japonais, catalogue raisonné), t.V. Tokyo : Kadokawa.
- Sévigné, M. de (1974). *Correspondance*, t.II ,éd. Roger Duchêne. Paris : Gallimard, Bibl. de la Pléiade.
- Tilbury, G. de (1992). *Le Livre des merveilles*. Paris : Belles Lettres.
- Yoshino, H. (1979). *Hebi : Nihon no hebishinko* (Culte du serpent au Japon). Tokyo : Hoseidaigaku shuppanyoku.