

Colloque « Merveilleux » par Elisabeth Lemirre

L'après-midi est tranquille. Il y a un petit soleil d'hiver. Un jasmin jaune s'entête contre le mur. Sur l'herbe une yourte s'est arrêtée, insolite dans ce clos plus habitué aux lilas et aux cerises qu'aux cabanes venues des trois fois trois royaumes. Des feuilles aussi portées par le vent. Comme les mots tout à l'heure par la voix.

Pour cette seconde rencontre autour du récit, conteurs et chercheurs vont éclairer le buisson du merveilleux.

Abby Patrix, Ben Haggarty, Praline Gay-Para, Muriel Bloch, Fabienne Raphoz et Evelyne Cevin accompagnent Nicole Belmont, qui tant de fois a ouvert un chemin dans la « forêt du conte ». La question du jour est « Qu'est-ce que le merveilleux ? »

Praline Gay-Para, la première, s'aventure sur cette étrange route en rappelant cette phrase de Pierre-André Taguief : « Le merveilleux est ce qui se rajoute au réel et qui en comble les vides » et cette autre du conteur Le Craver : « La différence entre le merveilleux et le fantastique c'est quand on sonne à la porte. On ouvre. Derrière la porte, il y a un homme à tête de cheval. Si on s'évanouit, on est dans le fantastique. Si on lui offre une tasse de café, on se retrouve en revanche dans le merveilleux. »

Affronter le merveilleux c'est se risquer dans la forêt. Or la forêt appartient au monde sauvage. L'aborder est difficile. Nicole Belmont, en voyageuse avisée, propose de passer par les images pour cerner ce qui se dérobe dès qu'on tente d'analyser la « cuisine de la merveille ». Or « nous avons tendance à doter du confort moderne les contes de la tradition orale en écrétant la vigueur de leurs images ». Deux exemples empruntés l'un au T.300, « La bête à sept têtes » et l'autre au T.451 « La petite fille qui cherche ses frères » vont guider son parcours.

Le conte est un chemin d'images, images violentes, qui persistent d'une culture à l'autre. Ainsi la forêt, celle qui enferme le héros ou l'héroïne « dans un filet », le temps nécessaire à sa maturation. Quand il sera « cuit », le héros se retrouvera à la bouche de la forêt, au seuil du monde civilisé. Et le conte, pour un temps, se taira. Jusqu'à ce qu'une autre voix...

L'étymologie du mot « merveilleux » (*chose admirable, étonnante*) n'apprend pas grand-chose sur sa nature. Tout au plus indique-t-il qu'il est différent du magique. Mais si l'on en croit M.-L. Ténèze, la magie implique un acte volontaire ; or le héros du conte est manipulé par le donateur. Autre difficulté : aucun outil formel n'est apte à rendre compte de la merveille, car « tous nos outils d'analyse du discours ne s'appliquent qu'à l'écrit, puisqu'ils ont été forgés pour l'écrit ». Ils se révèlent inopérants pour l'oralité. Si Propp a tenté de cerner le merveilleux, il ne s'est attaché qu'à la spécificité de son contenu. Le seul chercheur qui est essayé de conceptualiser ses caractéristiques est sans doute Max Lüthi. Selon lui, les caractères propres du conte merveilleux seraient

l'unidimensionnalité (mise en scène de personnages humains et d'êtres de l'autre monde qui se côtoient librement), l'absence de profondeur (les personnages du conte ne disposent pas de psychologie), le style abstrait (il tend à ne dire que ce qui est indispensable à l'action) et, enfin, la sublimation et l'inclusion globale.

Nicole Belmont pour éclairer le « chemin d'images », sa définition de la merveille, emprunte à Lüthi deux notions : le motif aveugle et le motif écourté.

Le motif aveugle est totalement dépourvu de fonction narrative. Ainsi dans une version de *Cendrillon*, l'héroïne perd bien sa pantoufle, mais un autre signe d'identification emprunté à *Peau d'âne* est utilisé pour reconnaître la jeune fille, celui de l'anneau. La pantoufle perdue ne sert à rien narrativement parlant, mais cependant le motif persiste.

Quant au motif écourté, si c'est un élément qui a bien une fonction narrative, celle-ci est partielle et limitée. Ainsi dans une version du conte de *L'époux disparu*, la seconde des trois filles disparaît du récit, après avoir repoussé la proposition paternelle. Rôle rudimentaire, qui a cependant une utilité, celle de renforcer le refus.

Ces motifs, aveugle et écourté, se situent entre mémoire et oubli. Car la pantoufle perdue appartient organiquement au récit, comme les trois sœurs au titre du motif du triple. Images à jamais attachées aux récits de la fille des cendres et de l'époux qui s'en est allé.

Ce surplus d'images sans véritable fonction narrative, et qui semble à première vue contraire à l'économie traditionnelle du récit populaire, est peut-être l'un des agréments sournois du merveilleux. Cette prodigalité procéderait d'une sorte de mémoire propre au conte, indépendante de celle des conteurs, qui tendrait à garder tout élément appartenant à tel récit, même si le jeu de la variation permanente le rend inutile. Le conte serait, sans en avoir l'air, un récit si rigide qu'il résisterait à la manipulation de celui qui s'en empare. N. Belmont illustre ce soupçon par la présence d'un peigne dans le conte type 451, *La Petite Fille qui cherche ses frères*. Ce motif du peigne, peut-être venu du mythe dans lequel, d'après Lévi-Strauss, il est l'objet culturel désanimalisant celui qui s'en sert, se retrouve dans le conte comme producteur d'ensauvagement. En effet selon les versions du conte ; la petite fille, sur le conseil de l'ogre, coiffe ses frères qui sont « emmorphosés » aussitôt en cerfs ou en veaux. En fait le conte, ici, en renversant le mythe, laisse entendre une inconvenance cachée, un rapprochement physique entre les frères et leur sœur. Le basculement dans l'animalité serait un travestissement de l'inceste interdit. Mais il arrive que le motif du peigne persiste mais bascule . Dans une version canadienne, la sœur devra utiliser un peigne dans ses cheveux pour que ses frères reviennent de la forêt. N. Belmont remarque : « la présence du peigne, démotivé parce que son emploi narratif n'est plus dans la mémoire, oblige le conteur à lui trouver un autre usage ». Eparpillé à travers un même conte type, l'image du peigne montre

ici une belle constance. A la limite peu importe son usage narratif. Et cependant sa valeur n'est pas qu'esthétique. L'image porte en elle une signification qui, décryptée, fournit sinon la clé, du moins l'une des clés du conte. Le peigne devient l'image de la nécessaire distinction entre les sexes.

Il en serait de même pour les motifs travestis que N. Belmont appellent « images oniriques ». Dans certaines versions du conte type T.675, « L'Habillé de fer blanc », on s'explique mal le fait que le héros soit obligé de quitter la cellule familiale quand son habit de fer est usé ou déchiré. Ici revient le célèbre motif des chaussures de fer à user pour que l'héroïne puisse retrouver son époux. Cette image « de traverse » récupérée d'une mémoire brouillardeuse dit une fois encore le temps qui doit s'écouler pour parvenir à la maturation. L'Habillé de fer blanc déchire son habit au lieu de le laisser s'user lentement. Grâce à cette impatience, marque du désir, il partira affronter son destin.

N. Belmont en tire la conclusion que le conte et le mythe, comme le rêve, s'élaborent selon les mêmes mécanismes, dans un travail mental qui est hors de l'écriture et qui fait appel massivement à la figuration. Là est le merveilleux quand, comme une eau vive, les images coulent, provenant de la même source, pour former un chemin onirique.

La porte est largement ouverte à la discussion. Cette masse d'images qu'en font les conteurs, d'où viennent-elles ? Praline Gay-Para se demande si les conteurs qui n'ont pas reçu de transmission orale ne sont pas tentés de surcharger d'images anachroniques leur récit. Toutefois, elle note dans un conte raconté au Liban successivement par une mère et sa fille le glissement suivant : dans le premier récit, un héros part à la conquête de sa belle avec du sel, des allumettes et un chat et arrive dans un pays sans saveur, sans feu et plein de rats. Dans le second, il part avec du sel, des allumettes et du savon. La fille a oublié le motif du chat. En revanche, elle a gardé enfoui le motif de la saleté. Alchimie étrange. L'image fortement ancrée dans l'imaginaire rejaillit, à l'insu du fil narratif de la conteuse, qui doit la coudre au récit.

Pour Muriel Bloch, le fil narratif du conte file avec des images qui ne servent apparemment à rien mais qui ; en réalité, ne sont utilisées que comme accroches du merveilleux. C'est un désordre apparent qui organise le conte. Répétitions et épreuves en fait trament le conte. Les images font de son tissu une étoffe chatoyante.

Parler du merveilleux, de ce chemin d'images que suit une voix, pose le problème de la mémoire. Doit-on garder les chemins de la tradition ? Le conte, comme le mythe, selon ce que croit Mévy-Strauss, à s'inscrire ne meurt-il pas ? Fabienne Raphoz, qui dirige aux éditions Corti la collection « Merveilleux » rappelle le mot de Coleridge : « le merveilleux, c'est la suspension de l'incrédulité. » Il est vrai que selon Cocteau, il suffit de cueillir une rose pour entrer dans l'aventure. Pendant longtemps la matière orale n'a pas trouvé sa

place dans la mémoire écrite. Le conte ne figurait guère dans les manuels de littérature. C'est devant ce constat que les éditions Corti ont décidé d'ouvrir au conte populaire une collection qui tente de balayer et l'espace et le temps. En effet, à côté du conte égyptien des deux frères, tenu pour l'un des plus anciens au monde, figurent « Tombées » de Christian Hubin et la version de Blanche Neige écrite par R. Walser ou bien, en passant par le XVI^e siècle italien, les « Nuits facétieuses » de Straparola. Le Moyen-Orient avec la somme de René Basset, l'Islande avec « La géante dans la barque de pierre », l'Angleterre avec les récits de colportage du XVIII^e siècle, le Jutland avec « La Cendrouse et autres contes », la Suède avec « Le chien boîteux », l'Espagne avec « Blanca flor » et bien d'autres encore constituent l'immense territoire du merveilleux ouvert par cet éditeur. F. Raphoz souhaite équilibrer les récits d'origine orale avec des textes littéraires. C'est la raison qui lui a fait publier le « Mendiant aveugle » texte qui illustre bien cette frontière entre l'oralité et l'écriture : les héros de ce récit de colportage ont, à la différence du conte populaire, des noms et une histoire circonstanciée.

A l'issue de cette présentation d'une collection destinée au merveilleux., force est de constater avec Praline Gay-Para que chacun fait dire au conte ce qu'il veut. Les motifs des contes se recyclent à l'insu du conteur. Ainsi la version très ancienne des Sept dormants se trouve retraitée par un écrivain américain contemporain : les héros s'endorment sous le règne du roi Edouard IV et se réveillent citoyens des Etats-Unis d'Amérique, contribuant ainsi à élaborer le récit fondateur d'un Nouveau Monde.

Une des difficultés, lorsqu'on décide de publier des contes populaires est celle des sources. F. Raphoz se souvient que pour la publication des contes danois, le choix s'est porté sur Evan Kristensen parce qu'il avait travaillé sur des collectes rigoureuses. Il était d'autant plus intéressant de le retenir que son travail couvrait tout le territoire danois alors que les collecteurs traditionnels opèrent sur des régions limitées. Le vœu d'un éditeur de contes populaires est de procurer aux conteurs des textes premiers sur lesquels ils grefferont leurs propres motifs. Le travail d'édition des contes se révèle un travail de longue haleine car il y a incontestablement en France une résistance au merveilleux populaire.

L'après-midi s'achève sous la yourte. Pour une plongée dans l'histoire d'un enfant qui a perdu son passé et qu'un roi rêve de mettre à mort en l'envoyant demander au soleil pourquoi il est si rouge. Olivier Noack parle avec des mots, des machines aux rouages fous, des limes qui grincent et une belle à l'écran dormant. Les images grimpent à la toile de la yourte et menacent de se perdre dans le ciel de nuit.

C'est le merveilleux encore qu'on retrouve le dimanche autour du « Mort reconnaissant ». Abbi Patrix et Ben Haggarty sont l'un et l'autre habités par

cette histoire. Abbi avoue que ce conte dont il se croyait le propriétaire est devenu aussi la propriété de Ben, tant ces histoires fréquentées rentrent dans le corps du conteur. Si bien que la même histoire avec ses écarts se lie d'un corps à l'autre. Chaîne magique de voix, de gestes et de silences. Mort reconnaissant, tout à la fois semblable et différent, car il appartient à chaque conteur de rentrer selon un mode qui lui est propre dans l'histoire. Cette intrusion dans le récit se fait par l'effraction d'une image. Ben alors raconte. La voix roule, ondoie, dégringole, se redresse pour se planter comme un arbre, puis reprend son envol. Les mains courent-elles après la voix ou la voix s'empare-t-elle aussi des mains. Qu'importe ! Puissance étonnante des images qui, au-delà des mots étrangers, s'imposent à travers le corps tout entier du conteur. Le mort est là, ainsi que les diables, le couteau, la femme au ventre lourd de serpents. Les images, sur la scène nue, s'entassent.

Remontant à la source de ce conte, Nicole Belmont souligne qu'il revient de très loin, peut-être parce que ce conte est le plus beau de tous les contes européens, celui qui remue le plus de choses. Car il touche à ce qui appartient en propre à tout homme qui débarque en ce monde : une dette de vie, une dette de mort. En fait c'est l'histoire de Tobie rapportée dans la Bible.

Le premier, Ernest Renan, a montré que ce récit était, en fait, un conte. Un juif pieux, exilé à Ninive, Tobit, qui fait le bien tout autour de lui, secourt aussi les morts en leur procurant une sépulture. Or voici qu'un malheur lui advient : il est aveuglé par la fiente d'un oiseau. Aussi charge-t-il son fils, Tobie (le nom indique-t-il qu'il s'agit d'un dédoublement du père ?) d'aller récupérer une créance en Médie. Qu'il se trouve un *compagnon* et qu'il parte. Or voici que se présente Azarias, fils d'Ananias, tout prêt à l'accompagner. Tobie, accompagné de ce *compagnon*, part. Si ce que revient sous la figure d'Azarias, c'est l'ange Raphaël envoyé par Dieu, n'est-ce pas aussi le mort enterré par le père de Tobie ? Ou, du moins, s'il survient un compagnon, c'est que Tobit a enterré ce mort, et bien d'autres avant lui. Au bord du Tigre, Tobit s'empare d'un poisson, qui l'effraye. Raphaël lui conseille de l'ouvrir pour en conserver le fiel, le cœur et le foie. Ils font ensuite étape chez Ragoüel, un parent de Tobie. Raphaël conseille à Tobie de demander la main de la fille de son hôte, Sara. Mais celle-ci a déjà eu sept maris, tous morts dans la nuit de noces, avant même qu'ils aient pu s'unir. Un redoutable démon, Asmodée, mettait à mort tous les maris avant même qu'ils le deviennent. Tobie accepte, avec réticence. Sur les conseils de l'ange, il brûle cœur et le foie du poisson. Asmodée s'enfuit et il est enchaîné au désert par Raphaël. Tous rentrent à Ninive, le père est guéri par le fiel du poisson et Azarias révèle qu'il est l'ange Raphaël.

Nicole Belmont, en balayant l'aire des contes, du monde scandinave à la Grèce, montre qu'on retrouve dans ce conte-type trois éléments qui s'habillent, selon les aires culturelles, de formes propres à la civilisation qui les narre :

1. Il y a toujours un mort qui a été privé de sépulture. De ce fait, il n'est pas ritualisé comme mort. Un héros se présente et, souvent au prix de perdre tout

son argent ou son statut, il fait le nécessaire pour que le mort soit enterré. Le mort revient toujours pour témoigner sa gratitude. C'est le mort *reconnaissant*.

2. Il y a toujours une femme qui est dangereuse, parce qu'elle donne la mort à ceux qui la veulent conjointre. Qu'il s'agisse d'un démon (dans les aires religieuses) ou que le corps de la femme, dans les aires profanes, soit investi de serpents qui donne la mort. Il faut, d'une façon ou d'une autre, que la femme soit *nettoyée* avant d'être prise.
3. Mais l'élément le plus sournois est sans doute celui qui a trait à la séparation. Le motif divague selon les versions : si la séparation dans l'*Histoire de Tobie* se fait sur le poisson, dans d'autres aires, c'est sur et dans le corps même de la femme qu'elle a lieu. Il faut faire sortir de son corps les monstres qui l'habitent et qui sont mortifères. Nicole Belmont, qui en revient au merveilleux dont elle avait traité la veille, montre ainsi comment une image sournoise, parce qu'elle se dissimule (l'instrument tranchant qui opère la séparation), procure cet excès que seul le conte peut embarquer et qui fait tomber dans un imaginaire tout proche – au fond – de celui qui nous manigance en nos rêves.

Si ce schéma du « Mort reconnaissant » est relativement peu attesté en France, dans les contes, il a été abondamment utilisé au Moyen Âge dans les *exempla* et les légendes. Très certainement, alors, il joue un rôle plus social que producteur d'imaginaire. Quand le revenant revient, après que le rite qui l'a ritualisé l'a fait rentrer dans l'ordre des morts, il marque le lien qui, en cette époque, unit vivant et mort et la dette réciproque qu'ils ont l'un par rapport à l'autre. Mais le mort revient sous la forme de l'« inconnu », car le vif ne reconnaît jamais le mort dont il a payé la dette. Cela, le conte l'a le plus souvent conservé. Le *compagnon* n'est pas reconnu, peut-être parce que, mort, il n'est plus reconnaissable. Mais le conte, lui, profanisant tout à son habitude, fait fi du badigeonnage religieux. Il ouvre sur une béance qui est plus dangereuse encore que la mort même, car elle s'inscrit dans la vie elle-même, le corps de la femme.

Abbi et Ben reviennent sur l'ancienneté du motif du mort reconnaissant est très ancien : c'est un motif qui va et vient, lié au respect des morts ; vivace dans des sociétés pour qui le culte des morts était important, enfoui dans les mémoires ombreuses qui ne laissent passer que des images latentes. Le conte véhicule l'idée qu'on est héritier et débiteur des générations passées, représentées dans le conte par le mort.

Une fois encore, on se rend compte que dans les nombreuses versions de ce conte des motifs persistent, comme persistaient le peigne ou la pantoufle de la fille des cendres. Ainsi dans une version grecque : une jeune enfant pêche un poisson qu'il rejette à l'eau alors qu'il devait le rapporter à son père aveugle qui souhaitait se servir de son fiel. L'histoire reprendra aussi le motif de la coupure qui libère la femme des serpents qu'elle porte dans son ventre. Ce qui n'est pas

surprenant car, comme le fait observer Nicole, l'idée de la fente est essentielle. Pour qu'il y ait vie, il faut qu'il y ait coupure. Il apparaît avec évidence qu'il reste toujours quelque chose de mystérieux dans le conte, un mystère qui ne se laisse pas pénétrer. Selon l'époque ou la société qui raconte une histoire, tel ou tel motif disparaît ou bien au contraire réapparaît.

Evelyne Cevin va raconter maintenant *Pied d'or*. Curieux conte rapporté par Bladen, conte d'initiation, où là aussi la coupure est présente, violente. Un apprenti perce le secret d'un forgeron, homme-loutre et père de la Reine des serpents. Il passe son maître en habileté, forge des bijoux pour un marquis et obtint de sa plus jeune fille, à l'aide d'un collier d'or la promesse de sa main. Refusant de prendre la Reine des vipères pour épouse, le forgeron lui coupe les pieds et l'enferme dans le château de sa fille avec ordre de forger l'or et le fer. L'apprenti se fabrique une paire de pieds en or et d'ailes de fer. Puis d'un coup de hache il tranche la tête de la vipère et s'enfuit à tire d'ailes jusqu'au fleuve où le forgeron chaque nuit redevenu loutre se baignait. Là, il se saisit de sa peau humaine, lui jette au fleuve la tête et le corps de sa fille, et d'en va épouser la fille du marquis qui l'avait attendu comme elle le lui avait promis.

La parole d'Evelyne, claire et douce, qui semble venir du fond de la mémoire, laisse filer les images sombres et dures, pleine d'or trempé dans le sang, de couteau et de hache, et d'une morte en tenue de mariée qu'on a enterrée dans la chapelle. Il est frappant à l'écouter de s'apercevoir que l'économie de moyens, loin d'appauvrir le récit, le préserve dans sa force et sa violence.

Muriel Bloch remarque que les hommes ou les femmes ont du goût pour certains contes. Il y aurait donc des contes féminins et des contes masculins. Des contes où l'un et l'autre sexe se glisse comme dans un moule. L'histoire du forgeron du Pont de Pile a souvent été racontée par des conteurs. Bruno de la Salle, Ben Haggerty ont raconté cette histoire, Ben surtout, qui a retrouvé en lui les images qu'il avait reçues quand il était apprenti forgeron et qui, de façon très libre, a pu en rajouter. Le forgeron de Pile appartient probablement à des récits de corporation. Celle des forgerons, en Angleterre, est entourée de légendes, ainsi Ben rappelle un conte écossais, violent, où la femme est écrasée sous l'enclume. Est-ce vraiment un conte d'homme se demande Nicole ? Il n'existe aucune autre version de ce conte. Bladé le tire sans doute vers le mythe, retrouvant les récits fondateurs qui apparentent les forgerons au démiurge, faisant de l'homme qui a le secret des métaux, un loup-garou. En fait, nous avons là un conte d'apprentissage ; cet enseignement ne peut se faire que dans le secret, comme l'initiation. Le maître sait quelque chose qu'il faudra dérober, parce qu'il ne le livrera pas. Bladé a beaucoup lu : il a fait des collectes et connaît les mythologies européennes. Il compose sa recette, mélangeant des éléments du conte et des épices du mythe. Mais il fabrique un hybride et comme tous les hybrides, son récit est stérile. Il ne donnera lieu à aucune variante, car les coutures sont malfaites. Il y aurait une loi qui veut que le conte infidèle à la

transmission, le conte « surinventé », quand bien même il est admis par la communauté qui l'entend, n'est pas transmis.

Quoi qu'il en soit donc, les contes sont toujours les plus forts. Leurs images s'imposent irrésistiblement : attirant le conteur, parfois à son insu, elles le font entrer dans leur propre monde. Ce dernier vivra alors une expérience terrible, il devra entrer dans la tourmente des images, tant il est impossible qu'il ne reste à ses bords

La tradition orale en France appartient à la communauté rurale. Or celle-ci est une communauté statique. Ses récits évoluent peu. L'image populaire est celle des femmes racontant en tissant. Or, on sait que la quantité accompagne la qualité. Plus on connaît de contes, plus on en maîtrise les lois. En Angleterre, ce sont les colporteurs qui sont tous conteurs ; ils voyagent et entendent d'autres récits. Ils se frottent à des corporations, écoutent leurs légendes et sont dépositaires de ces récits épiques. Mais tout bascule au XIX^e siècle : les hommes savent lire, achètent les journaux et les contes tout à coup, leur apparaissent comme des récits dérisoires.

Il existerait donc des contes de femmes et des contes d'hommes. Ainsi Praline avoue être plus touchée par le parcours initiatique d'une femme que par celui d'un garçon. Ben, constatant le fait que beaucoup de garçons en Angleterre vivant dans des familles sans hommes, il a souvent éprouvé le besoin de raconter les récits de héros élevés par des femmes, Peu de conteurs racontent Blanche Neige. Muriel Bloch insiste sur cette idée. Elle racontait un jour l'histoire du Chasseur qu'elle tenait de Luda.

Un chasseur, un jour qu'il avait tué un faon et qu'il avait enjambé l'animal, se retrouve femme et femme extraordinairement belle. Le fils de roi l'épouse. Ayant eu un fils, la jeune reine est prise de langueur et s'en retourne là, où chasseur, elle avait tué le faon. Il est là intact. Elle l'enjambe à nouveau et de vient cavale et s'en retourne au galop au château. Le roi se console de la perte de sa femme en soignant tendrement cette jument. Celle-ci accouche d'un poulain. Or un palefrenier voulant monter le jeune poulain, est blessé par la jument d'un coup de sabot. Le palefrenier en colère cravache la cavale qui s'enfuit Elle retourne dans la forêt, là où repose le faon, l'enjambe à nouveau et devient chienne. Elle trotte jusqu'au château et ne quitte plus le jeune prince. Elle accouche de deux chiots. Et le temps passe. Un jour que le prince devenu jeune homme va à la chasse, monté sur le poulain devenu grand et avec la chienne et les chiots, il poursuit un lièvre. La chienne le suit, arrive au faon, l'enjambe à la suite du lièvre et redevient chasseur. Tout en cherchant sa chienne, le jeune prince arrive à un château où vit une princesse plus belle que le jour. Sa main sera à celui qui pourra dire trois mensonges qui sont trois vérités qui feront bouillir de la viande d'or dans de l'eau d'or contenue dans un chaudron d'or posé sur des bûches d'or. Le prince décide de tenter l'aventure et pénètre dans le château accompagné d'un chasseur qui a surgi à ses côtés et qui lui propose de tenter l'épreuve à sa place. Devant la princesse, le chasseur pose la main sur le

jeune prince en disant qu'il en est la mère et les bûches d'or s'enflamment. Puis le chasseur pose la main sur l'encolure du poulain et dit qu'il en est la mère. Et dans le chaudron d'or, l'eau se met à bouillir. Puis il caresse les chiots et dit que ce sont ses fils et la viande d'or est cuite. Puis le chasseur disparut et le jeune prince épousa la beauté sans pareille. Or Ben était là. Et Muriel sut qu'elle ne pourrait jamais plus raconter ce conte. Elle sut que c'était un conte d'homme et que c'était lui qui devait le raconter, le faire sien.

Un conte raconté par une femme devient le conte d'un homme, comme le chasseur du récit qui devient femme avant de redevenir homme. Il y a moins échange que passage d'un état à un autre. Et ceci revient d'un fond très archaïque qu'il faut aborder avec prudence. Il se pourrait qu'à l'origine la structure du conte soit chamanistique. La société souffrant d'un mal inconnu, le chaman entre en transe, voyage dans l'autre monde et raconte sa pérégrination. La rencontre du monde de la merveille et de celui de la réalité est par conséquent affaire délicate. Anna Angepoulos rapporte l'anecdote suivante : la collègue qui collectait avec elle les contes grecs était enceinte. Son mari lui a alors demandé de ne pas raconter des contes où l'héroïne rencontre un serpent ou un ogre.

Le conteur devra parler d'état qu'il n'approchera pas. Il n'y parviendra qu'avec un langage de symboles. Ainsi le passage d'un monde à l'autre se fera par la traversée d'un fleuve de feu, ou par cet instant magique qui remettra en vie ce qui a été pétrifié pour arrêter le temps humain.

Il n'y avait ce dimanche là à Chevilly aucune vieille fée pour changer en pierre un auditoire passionné et arrêter les aiguilles de l'horloge.

Il fallait bien se quitter. Et on se sépara sur l'idée que la merveille c'est cette partition venue de très loin que le conteur interprète en images avec sa voix et son corps. Mais toujours, ce serait un air très vieux pour qui l'on donnerait tout Rossini, tout Mozart et tout Weber.