



MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Rites d'initiation dans *Persinette* :
une analyse anthropologique textuelle du conte“

verfasst von / submitted by
Katharina Pommermayr, BEd

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Education (MEd)

Wien, 2023 / Vienna 2023

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 199 507 509 02

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Lehramt Sek (AB) UF Englisch
UF Französisch

Betreut von / Supervisor:

AR Mag. Dr. Margit Thir, Privatdoz.

Wir alle kennen Märchen und märchenhafte Erzählungen.

Wir schätzen ihren nostalgischen Wert, erinnern sie uns doch meist an unsere Kindheit. Doch selten beschäftigen wir uns weiter mit den darin vorkommenden Narrativen und weit verbreitet ist, wie ich in meinem Bekanntenkreis feststellen durfte, noch immer die Annahme, der Ursprung der Märchen läge bei den Gebrüder Grimm oder zumindest in Volkserzählungen ihrer Zeit. Nicht gänzlich unwahr, könnten wir natürlich behaupten. Die vorliegende Arbeit zeigt jedoch auf, dass hinter einer vielleicht banal anmutenden Märchenerzählung ein Universum stecken kann.

Nous connaissons tous des contes merveilleux et des récits féériques.

Nous apprécions leur valeur nostalgique, car ils nous rappellent généralement notre enfance. Pourtant, il est rare que nous nous intéressions de plus près aux narratifs qu'ils contiennent et, comme j'ai pu le constater auprès de mes amis, mes collègues et ma famille, l'idée que l'origine des contes se trouve chez les Frères Grimm ou du moins dans les récits populaires de leur époque est encore très répandue. Pas tout à fait faux, pourrait-on bien sûr affirmer. Le présent travail montre cependant que derrière un conte merveilleux qui semble peut-être banal peut se cacher un univers.

Table des matières

1. Introduction	1
2. Le conte merveilleux et les approches scientifiques	3
2.1. Qu'est-ce qu'un conte ?.....	3
2.2. Qu'est-ce qu'un conte merveilleux ?.....	5
2.3. Différentes approches scientifiques dans la recherche des contes.....	10
2.3.1. Monogenèse et polygenèse : Théories de l'origine et de la diffusion des contes .	10
2.3.2. Vladimir Propp : Du structuralisme à l'interprétation ritualiste des contes	16
3. Sans temps et sans lieu : le rite d'initiation	18
3.1. Arnold van Gennep et les rites de passage	18
3.2. Mircea Eliade et l'initiation au sacré	19
3.3. Rite d'initiation masculin et féminin en trois phases	21
3.4. Du rite d'initiation au conte merveilleux.....	24
4. Méthode : L'anthropologie textuelle	26
4.1. La notion anthropologique de texte	26
4.2. Textualité et rites d'initiation	27
4.3. La narrativisation prototype d'un rite d'initiation	29
4.4. Approche appliquée et hypothèses	30
5. Contextualisation du conte <i>Persinette</i>	31
5.1. Définition du conte-type	31
5.2. Résumé du conte <i>Persinette</i>	33
5.3. Le conte de fées français au XVIIème siècle	34
5.4. L'influence italienne : Straparola et Basile	36
5.5. <i>Petrosinella</i> : La prédécesseur de <i>Persinette</i>	38
5.6. Mlle de la Force et <i>Les contes des contes</i>	39
6. Analyse du conte <i>Persinette</i>	41
6.1. Personnages	42
6.1.1. Persinette	42
6.1.2. Le Prince.....	43
6.1.3. La Fée	43
6.1.4. Le couple parental	45
6.1.5. Les enfants.....	45

6.2.	Lieux.....	46
6.2.1.	La forêt.....	46
6.2.2.	Le désert.....	47
6.3.	Symboles.....	47
6.3.1.	Le persil.....	47
6.3.2.	La tour.....	48
7.	Interprétation du conte <i>Persinette</i>.....	50
7.1.	La narrativisation des rites d'initiation.....	50
7.2.	Réflexions sur l'interprétation.....	64
7.2.1.	Hypothèse 1.....	65
7.2.2.	Hypothèse 2.....	65
7.2.3.	Hypothèse 3.....	68
7.3.	Synthèse.....	69
8.	Conclusion.....	70
9.	Bibliographie.....	72
10.	Annexe.....	79
10.1.	Conte <i>Persinette</i> de Mlle de la Force (1698).....	79
10.2.	Zusammenfassung.....	84
10.3.	Abstract.....	84

If it is through language and story that cognition is fostered, it is all that much more important that we see the connections between ancient stories and how as well as why we continue to repeat them in innovative ways.
(Zipes 2012 : 7)

1. Introduction

Les contes et les contes merveilleux en particulier font partie du patrimoine culturel général, et pas seulement dans notre société. Ils existent partout dans le monde, dans tous les milieux linguistiques et culturels et, de surcroît, avec une incroyable richesse de variantes. Il n'est donc pas surprenant que le corpus de contes connu aujourd'hui soit immense, surtout si l'on considère aussi que les récits tels que les contes représentent assurément une des formes narratives les plus anciennes du monde. Alors que les contes des frères Grimm nous sont particulièrement familiers dans les pays germanophones et que Charles Perrault, par exemple, est considéré comme le poète de contes le plus connu en français, les racines des contes que ces conteurs ont recueillis aux XVIIIème et XVIIème siècles remontent généralement bien plus loin dans le temps et dans l'espace. Il est bien sûr impossible d'étudier précisément l'histoire de certains contes ainsi que l'évolution du genre, car les hommes ont commencé à parler et à raconter des histoires des milliers d'années avant d'apprendre à lire, à écrire et à tenir des registres. Toutefois, lorsque l'on commence à s'intéresser à ce genre riche, on remarque rapidement que les nombreuses variantes de contes présentent souvent de grandes similitudes malgré la distance géographique. Cela soulève forcément la question fascinante de savoir pourquoi il existe néanmoins ces points communs dans les variantes des textes souvent qualifiés de récits pour enfants. Ce phénomène nous a conduits à notre sujet de recherche et au désir d'élargir notre compréhension des structures similaires de ces narrations à travers une étude d'anthropologie textuelle.

Dans le champ de recherche de l'anthropologie textuelle, une approche assez révélatrice pour aborder ce phénomène, proposée par Michael Metzeltin et Margit Thir, les contes merveilleux sont considérés comme des consolidations narratives des rites d'initiation ou, plus généralement, des moments de transition sociale importants, qui sont compris comme transculturels en raison de leur caractère généralement humain. Partant de l'idée que des éléments récurrents dans les contes merveilleux peuvent être assignés à des pratiques sociales d'une réalité historique, Metzeltin et Thir proposent un codage prototype de ces éléments constants que nous voulons appliquer pour notre propos. Un travail qui se situe dans ce champ de recherche atteint sa légitimité surtout lorsqu'il combine des connaissances scientifiques issues aussi bien de la recherche sur les contes que de la recherche anthropologique concernant le complexe autour des rites et de l'initiation. C'est pourquoi nous jetons un regard à la fois sur

le texte du conte en tant que phénomène adaptatif autonome s'inscrivant dans le temps et l'espace, et sur le phénomène social ancestral du rite d'initiation. Nous appliquons ensuite les connaissances acquises à un conte choisi, à savoir le conte *Persinette* né sous la plume de Mlle de la Force du XVIIème siècle. Le présent travail est donc consacré à la problématique suivante :

Dans quelle mesure une étude anthropologique textuelle du conte français *Persinette* permet-elle de l'interpréter en termes de consolidation textuelle des rites d'initiation ?

Le travail est structuré dans une partie théorique et une partie pratique. La première partie comprend deux chapitres. Le premier est un aperçu des approches scientifiques autour du genre du conte merveilleux qui a pour but de mieux situer l'approche utilisée dans ce travail dans le cadre du champ de recherche. Nous commençons ce chapitre par une tentative de définition du genre. Le deuxième chapitre examine les théories anthropologiques concernant le rite d'initiation et établit le lien entre celui-ci et le conte merveilleux. La deuxième partie du travail est divisée en quatre chapitres. Dans un premier temps, nous présenterons en détail la méthode utilisée et décrirons les notions centrales de l'approche choisie, à savoir l'anthropologie textuelle. Le chapitre suivant vise à éclairer le contexte littéraire et sociopolitique dans lequel s'inscrit le conte choisi. Une analyse des personnages, des lieux et des symboles dans le sixième chapitre permet de comprendre dans leur exhaustivité les interprétations du conte dans le septième chapitre. Dans ce dernier, nous procéderons d'abord étape par étape et tirerons ensuite des synthèses, nous rapprochant à nouveau des hypothèses formulées au début de la partie pratique.

2. Le conte merveilleux et les approches scientifiques

Nous comprenons le conte merveilleux comme une sous-catégorie du genre littéraire du conte. Ce dernier n'est pourtant pas non plus facile à définir, englobe-t-il après tout dans son acception courante plusieurs réalités. Dans le présent chapitre, nous nous rapprochons donc d'abord d'une définition du genre du conte et du conte merveilleux avant de nous intéresser aux approches scientifiques.

2.1. Qu'est-ce qu'un conte ?

C'est un défi que de nombreux chercheurs ont déjà relevé – décrire ce que l'on entend par un conte – et pourtant, les réalisations des contes sont si nombreuses et variées qu'il est impossible de trouver *la* définition. Dès que l'homme a développé la capacité de parler, il a commencé à transmettre des informations, des connaissances et des expériences dans des contextes sociaux sous forme de récit. Il est ainsi certainement dénué d'intérêt de vouloir fixer l'origine temporelle ou locale du récit qu'est le conte, qui se situe par conséquent déjà lors de l'apparition du langage en tant que tel. Dans ce premier chapitre, nous tenterons néanmoins d'approcher ce phénomène mondial du conte, et par la suite du conte merveilleux, en tant que genre et acte social puisqu'il nous est nécessaire de le comprendre dans son intégralité afin de pouvoir ensuite nous concentrer sur un conte particulier et sur son analyse et son interprétation.

Ayant son origine étymologique dans le verbe latin *computare*, énumérer, le mot *conte* a d'abord le sens neutre et factuel de « récit des choses vraies » (Simonsen 1984 : 9), mais obtient progressivement le sens de « narration, récit de quelque aventure, soit vraie, soit fabuleuse, soit sérieuse, soit plaisante [...] plus ordinaire pour les fabuleuses et les plaisantes » (Académie Française 1694 : 267). Si nous nous tournons un instant vers la terminologie allemande, nous pouvons constater que le terme *Märchen*, le diminutif du terme du moyen haut allemand *Mär*, passe, de manière similaire à son équivalent français, d'un sens neutre d'une nouvelle ou d'un court récit à la fin du Moyen Âge à une connotation d'un récit fictif et inventé (*cf.* Bausinger 1999 : 251 ; Lüthi 2004 : 1). Dans les pays germanophones, le *Märchen* est inéluctablement associé aux frères Grimm qui ont marqué, selon Bolte et Polívka, sa compréhension en tant que « eine mit dichterischer Phantasie entworfene Erzählung besonders aus der Zauberwelt, eine nicht an die Bedingungen des wirklichen Lebens geknüpfte wunderbare Geschichte, die hoch und niedrig mit Vergnügen anhören, auch wenn sie diese unglaublich finden » (Bolte / Polívka 1963 : 4). Étant conscient que la recherche d'une définition valable du conte ne peut qu'être

difficile (cf. Thompson 1951 : 21) et en même temps insatisfait du terme français du *conte populaire* ainsi que de la terminologie anglaise qu'il estime trop généraux, le folkloriste américain Stith Thompson se sert lui aussi du concept allemand (cf. Thompson 1951 : 8). Selon lui, les termes *folktale* ou *fairy tale* désignent souvent « all forms of prose narrative, written or oral, which have come to be handed down through the years » (Thompson 1951 : 4). *Märchen*, par contre, « is a tale of some length involving a succession of motifs or episodes. It moves in an unreal world without definite locality or definite characters and is filled with the marvelous » (Thompson 1951 : 8). Comme chez Bolte et Polívka, cette définition souligne l'imaginaire du récit. Elle met d'ailleurs en avant qu'un conte comprend en général certains motifs qui dans leur successivité relativement fixe donnent au conte sa structure caractéristique. Si nous jetons encore un coup d'œil à une définition issue de l'espace linguistique russe, à laquelle Vladimir Propp, folkloriste intégral que nous présenterons encore plus en détail, se réfère, nous rencontrons des notions similaires en ce qui concerne les événements inhabituels et merveilleux dans le conte, sa structure compositionnelle et stylistique particulière ainsi que son but du divertissement (cf. Nikiforov 1930 : 7, cité par Propp 2012 : 16). Par ailleurs, Nikiforov précise qu'il s'agit des récits oraux (cf. Nikiforov 1930 : 7, cité par Propp 2012 : 16). Enfin, selon la définition moderne, l'oralité ainsi que la fictivité et la fixité relative de la forme structurelle sont caractéristiques du genre littéraire du conte populaire (cf. Bricout s. d.).

En poursuivant notre interrogation sur la définition du genre, une précision s'impose ici en ce qui concerne les notions de littéralité et d'oralité dans ce contexte. Selon Thompson, l'aspect de la tradition représente un élément essentiel du genre du conte, mais le folkloriste est aussi convaincu qu'il est impossible de séparer la tradition orale de la tradition écrite et les considère donc plutôt nécessairement étroitement liées (cf. Thompson 1951 : 4sq). Cependant, on fait souvent la distinction entre conte populaire et conte littéraire comme nous allons le spécifier maintenant. Ayant ses racines dans des sources orales ou écrites, le conte populaire, ou *Volksmärchen* en allemand, est ou a longtemps été transmis sous forme de littérature orale, ce qui a essentiellement contribué à sa création (cf. Grätz 1988 : 166 ; Lüthi 2004 : 5). En revanche, le conte littéraire, *Kunstmärchen* en allemand, « est le fruit d'une véritable création littéraire et peut donc être facilement rattaché à un auteur, à une époque ou encore à [un] mouvement » (Larousse s. d.). Il s'agit souvent, selon les termes de la folkloriste américaine Ruth B. Bottigheimer, d'un « reworking » (Bottigheimer 2009 : 7) des contes composés et transmis oralement. En effet, selon Jack Zipes, auteur américain d'un grand nombre de publications dans le domaine du folklore et de la littérature comparative, le conte littéraire, en tant que forme d'appropriation littéraire d'une certaine tradition narrative orale, est né du besoin d'adapter le

conte populaire aux normes littéraires modernes de l'époque et de le rendre ainsi acceptable pour la diffusion publique (Zipes 2000 : xvi). Le conte littéraire est certes l'héritier du conte populaire, mais il ne constitue pas pour autant un genre littéraire entièrement indépendant de celui-ci. Comme le souligne aussi le chercheur et germaniste Manfred Grätz, de telles tentatives de définition et de distinction ne peuvent guère être utiles car le terme de *Volksmärchen*, dont la définition reste vague et floue, est « höchstens ein[e] schwankende Konvention » (Grätz 1988 : 12). Il ajoute que la définition du conte littéraire est aussi souvent déterminée par le but d'une enquête (cf. Grätz 1996 : 615). Nous voyons qu'une telle distinction n'est pas facile à faire et qu'elle n'est pas non plus toujours pertinente. Zipes estime que tous les contes sont enracinés dans l'oralité et que l'ensemble des contes oraux et littéraires représente un genre immense et complexe étant donné que les deux sont inextricablement dépendants les uns des autres (cf. Zipes 2012 : 3). Il rejoint Thompson dans cette constatation. Nous voulons encore introduire un autre terme dans ce contexte, à savoir celui de *Buchmärchen*, vaguement traduit en français comme conte imprimé. Ce sous-genre a été créé essentiellement par les frères Grimm, lorsqu'ils ont donné une forme écrite obligatoire à des récits transmis oralement (cf. Lüthi 2004 : 53 ; Bausinger 1979 : 974). Il convient de noter que là aussi, la distinction entre l'oral et l'écrit s'estompe, car les contes écrits peuvent aussi être réintégrés dans le patrimoine populaire oral (cf. Propp 2012 : 31).

Sans pourtant entrer plus dans la problématique de cette distinction, résumons donc à ce point qu'un conte ou *Märchen* se présente en général comme récit fictif divertissant qui a ses racines dans la tradition orale et dans lequel les personnages archétypes éprouvent dans des mondes imaginaires et des temps indéterminés des aventures qui se déroulent souvent selon une successivité relativement fixe. Cet ensemble des caractéristiques crée une certaine stabilité qui évoque la connotation essentielle d'un certain caractère homogène du conte à cause de « sa participation à notre ancienne tradition orale narrative » (Tenèze 1969 : 1109), comme le conclut Marie-Louise Tenèze, la célèbre folkloriste française décédée en 2016, dans sa discussion du conte comme genre littéraire orale.

2.2. Qu'est-ce qu'un conte merveilleux ?

Nous avons pu observer dans les définitions ci-dessus que le conte met d'une manière générale un certain accent sur le merveilleux et la magie. Il n'est alors guère surprenant que le sous-genre du conte merveilleux, désigné comme « Idealtypus der Gattung » (Gerndt 2014 : 1182) dans *Enzyklopädie des Märchens*, soit souvent considéré « mit Selbstverständlichkeit als das

eigentliche Märchen » (Lüthi 2004 : 2), c'est-à-dire comme conte proprement dit. Afin de concrétiser ce que l'on entend par ce genre, nous voulons nous tourner vers trois folkloristes importants, à savoir le Finnois Antti Aarne, le Russe Vladimir Propp et la Française Marie-Louise Tenèze.

Lorsque les collections de contes s'accroissent en Europe et qu'on commence à s'intéresser à l'étude comparative des contes, on s'aperçoit vite de la nécessité d'un système commun de classification qui faciliterait la recherche des folkloristes. C'est ainsi qu'est développé le premier index des types de contes par Antti Aarne sous le titre *Verzeichnis der Märchentypen*. Limité d'abord dans sa publication en 1910 aux contes scandinaves et germaniques, la classification thématique initiée par Aarne est aujourd'hui de référence internationale, raison pour laquelle il importe de nous y rendre dans notre brève quête de définition. En 1961, l'Américain Stith Thompson publie *The Types of the Folktales*, sa seconde révision anglaise de l'index dans laquelle il augmente aussi considérablement, en s'orientant aussi vers l'Europe occidentale, méridionale, orientale ainsi que vers l'Inde, le répertoire d'Aarne basé sur le concept de conte-type (cf. Tenèze 1969 : 1112). Ce concept de conte-type, qui permet de regrouper sous un même repère des récits proches, n'est pas défini explicitement par Aarne et l'est seulement de manière insatisfaisante par Thompson, à savoir comme « a traditional tale that has an independent existence » (Thompson 1951 : 415). Tenèze nous offre donc la définition du folkloriste hongrois Honti : « Le conte type est 1° l'organisation d'un ensemble de motifs ; 2° la désignation d'une unité dans la multiplicité des autres contes-types ; 3° la substance dont les variantes multiples constituent l'apparence » (Honti 1939, cité par Tenèze 1969 : 1111). C'est le folkloriste allemand Hans-Jörg Uther qui s'est donné pour mission, au début du millénaire, d'internationaliser l'index et de l'actualiser sur la base de la littérature de recherche désormais disponible (cf. Uther 2001 : 111sq). Sa nouvelle édition révisée et augmentée, désormais dénommée Aarne-Thompson-Uther (ATU) et parue en 2004, abandonne d'ailleurs l'accent mis jusqu'alors sur la tradition orale au profit d'une considération intensive des preuves historiques et littéraires (cf. Brednich 2009 : 507). De 540 contes-types décrits chez Aarne, on est passé à plus de 2000.

Pour en revenir maintenant au sujet des contes merveilleux, regardons de plus près la classification systématique. Aarne distingue (1) les contes d'animaux (*Tiermärchen*), (2) les contes proprement dits (*Eigentliche Märchen*) et (3) les contes facétieux (*Schwänke*) ; Thompson y ajoute (4) les contes à formule (*Formula Tales*) et (5) des contes non répertoriés (*Unclassified Tales*). Il est vrai que les contes merveilleux, respectivement *Zaubermärchen* et *Tales of Magic* dans les éditions allemandes et anglaises, ne constituent qu'une sous-section

des contes proprement dits, catégorie la plus vaste et la plus importante ; occupant les contes-types de 300 à 749, ils en forment cependant incontestablement la partie principale (cf. Lüthi 2004 : 17). Uther en fait plus tard une catégorie à part entière. Ainsi, selon la classification Aarne-Thompson-Uther, un conte merveilleux est un conte qui peut être attribué à un conte-type de cette catégorie qui fait intervenir des éléments magiques et surnaturels.

Si l'on cherche à préciser encore davantage ce qui est entendu par un conte merveilleux, on ne peut pas contourner le folkloriste russe Vladimir Propp, déjà mentionné brièvement. Comme il lui manque une terminologie uniforme ainsi qu'une méthode systématique en général, il s'exprime insatisfait de quelconque classification existante des contes (cf. Propp 1972 : 12–15). Une classification selon les sujets lui est incompréhensible, voire « en principe absolument impossible » (Propp 1970 : 14), car sans analyse détaillée de la relation fonctionnelle des sujets individuels, leur distinction serait toujours subjective (cf. Propp 1972 : 16sq). Certes, Propp apprécie l'œuvre de son collègue finlandais, surtout en raison de sa praticabilité comme ouvrage de référence internationale grâce à l'attribution de numéros d'identification auxquels il se réfère également (cf. Propp 1972 : 17sq ; Propp 2012 : 38sq). Il critique pourtant le fait que la classification des contes-types est souvent fictive et inconséquente et qu'elle ignore la fonctionnalité des motifs selon lesquels les types sont classifiés (cf. Propp 1972 : 18sq). Ce fait ainsi que la subjectivité des catégories sont jugés par Propp comme des imperfections inacceptables (cf. Propp 2012 : 40). Selon lui, seule une analyse par composants individuels constitue une méthode de recherche adéquate qui permet ensuite une analyse comparative (cf. Propp 1970 : 20). Par conséquent, il s'est donné pour objectif dans son ouvrage fondamental, *Morphologie du conte*, l'une des publications les plus influentes de la théorie narrative, publiée en 1928, une représentation morphologique du conte, c'est-à-dire « une description des contes selon leurs parties constitutives et des rapports de ces parties entre elles et avec l'ensemble » (Propp 1970 : 28). Ayant découvert une certaine similitude structurelle en étudiant des contes merveilleux russes « du point de vue de l'action accomplie par les personnages [...], indépendamment de leurs attributs » (Propp 1966 : 208, cité par Tenèze 1970 : 13), Propp identifie ces actions, i.e. ces fonctions, comme des éléments essentiels du conte merveilleux et reconnaît dans la succession toujours identique de ces fonctions limitées en nombre, à savoir trente-et-un, une caractéristique principale du genre (cf. Propp 1972 : 25–29). Puisque « toutes les intrigues des contes merveilleux ont une structure monotypique » (Propp 1966 : 208, cité par Tenèze 1970 : 13), le folkloriste conclut que le conte merveilleux est, « du point de vue morphologique tout développement partant d'un méfait [...] ou d'un manque [...], et passant par toutes les fonctions intermédiaires pour aboutir au mariage [...] ou à d'autres fonctions

utilisées comme dénouement » (Propp 1970 : 112). Cela ne signifie pas que les trente-et-une fonctions possibles doivent nécessairement toutes se manifester, mais plutôt que celles qui apparaissent le font de manière anticipable. Le folkloriste américain Alan Dundes a choisi une approche structuraliste similaire afin de discerner des schémas structurels dans les contes populaires des indigènes d'Amérique du Nord, ayant combiné le modèle morphologique de Propp avec la terminologie linguistique de Kenneth L. Pike. Du coup, ce que Propp comprend comme fonction, Dundes le désigne comme « motifeme », précisant ainsi qu'un conte peut être défini comme séquence des motifèmes (cf. Dundes 1986 : 418).¹ C'est aussi ainsi que Walter Burkert, philologue allemand et spécialiste des mythes grecs qui s'appuie également sur Propp, décrit la majorité des contes en général : « in linguistic terms : a syntagmatic chain with 'paradigmatic' variants ; in more human terms : a program of actions » (Burkert 1979 : 10). D'un point de vue structuraliste, le conte merveilleux peut donc être décrit sur la base des composantes qu'il contient et qui, selon Propp, se manifestent de manière fixe et anticipable.

Selon Marie-Louise Tenèze, malgré son appréciation de l'ouvrage mentionné de Propp comme « assurément le plus novateur du dernier demi-siècle dans notre domaine » (Tenèze 1970 : 12), cette définition insuffisante doit encore être précisée. Elle considère ainsi non seulement des réflexions folkloriques comme celles de Propp, mais aborde le genre également d'un point de vue de la science littéraire, à travers les réflexions du Suisse Max Lüthi sur la structure stylistique. D'après Lüthi, cette dernière, soutenue par des caractéristiques constantes du contenu, porte elle-même une signification et c'est notamment dans cette *Gestalt* que réside le mystère du genre (cf. Tenèze 1970 : 17). Le conte merveilleux, poursuit Lüthi, ne connaît ainsi pas le hasard (cf. Lüthi 1985 : 51), ce qui nous rappelle en quelque sorte le nombre limité de fonctions chez Propp. Bien que Propp et Lüthi fondent leurs recherches sur des bases tout à fait différentes, Tenèze peut en tirer certaines convergences remarquables. En rapprochant alors la structure morphologique développée par Propp et la structure stylistique manifestée par Lüthi, Tenèze observe essentiellement l'importance de l'ordre inversé en ce qui concerne l'intrigue du récit, c'est-à-dire l'obtention du moyen (magique) qui servira d'aide au héros de l'intrigue avant même l'épreuve (cf. Tenèze 1970 : 21). Elle conclut donc :

Le conte merveilleux se présentera alors, dans son noyau de base, comme narrativisation de la situation du héros entre la 'réponse' à la 'question', c'est-à-dire entre le moyen obtenu et le moyen employé. En d'autres termes, c'est la relation entre le héros – qu'il soit explicitement ou implicitement mais toujours *d'avance aidé*, garanti – et la situation difficile à laquelle il se trouvera confronté dans le cours de l'action que nous posons comme le critère constitutif du genre.

(Tenèze 1970 : 23sq)

¹ En appliquant les notions de motif et d'allomotif, Dundes explique que « motifemic slots may be filled with various motifs and the specific alternative motifs for any given motifemic slot be labelled allomotif » (Dundes 1986 : 7).

En associant les thèses de Propp et de Lüthi, Tenèze tente de développer une approche structurale qui met l'accent sur le caractère dynamique et changeant du récit afin d'éviter les pièges des deux modèles statiques, mais tout en reconnaissant la valeur de la structure ou de la composition du conte pour la compréhension de sa signification ou de ce qu'il tente de communiquer (*cf.* Zipes 2006 : 5).

Au sujet de la notion de conte-type d'Aarne-Thompson, Tenèze se montre comme Propp également critique. Elle constate un grave problème dans le fait que la classification est effectuée *a posteriori*, c'est-à-dire que les contes sont répertoriés dans le catalogue géographiquement et temporellement de manière ponctuelle, alors qu'il est évident que la tradition orale qu'Aarne a tenté de recenser n'a aucune stabilité (*cf.* Tenèze 1970 : 42sq). S'il s'agit de comprendre le genre du conte merveilleux « en tant qu'ensemble de ses réalisations historiques concrètes » (Tenèze 1970 : 54), Tenèze propose une visualisation d'une carte en dégradé ou d'un cercle, l'intensité du caractère merveilleux s'atténuant du centre vers l'extérieur. Et pourtant, bien que la folkloriste soit bien consciente de l'ambiguïté qui est inhérente à l'index dans une certaine mesure, elle juge quand même « le classement interne [...] tout à fait valable », le considère comme « une entreprise méritoire et utile » (Tenèze 1970 : 45), et s'en sert aussi comme système de base pour la vaste entreprise de dépouillement et d'analyse des contes français qu'a commencée initialement le folkloriste Paul Delarue, *Le Conte populaire français : Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outre-mer*.

Si nous avons jusqu'alors essayé de décrire le genre du conte merveilleux en nous référant aux noms des folkloristes importants Antti Aarne, Stith Thompson, Vladimir Propp et Marie-Louise Tenèze, une considération des caractéristiques du conte merveilleux ou bien du conte en général nécessite de garder à l'esprit que ceux-ci, en tant que folklore oral, ne peuvent être dissociés de leurs contextes socioculturels respectifs puisqu'ils sont « affected by the nature of the land where they are current, by the linguistic and social contacts of its people, and by the lapse of the years and their accompanying historic changes » (Thompson 1951 : 13). C'est de manière similaire que Tenèze reconnaît les limites de l'approche structurale en nous rappelant que le conte merveilleux a besoin « d'être inscrit dans l'ensemble fonctionnel du système d'expression de la communauté en question ; plus profondément, d'être situé dans la vie de cette communauté elle-même » (Tenèze 1970 : 65). Partant de cette idée, il est encore davantage intéressant qu'il existe souvent de nombreuses ressemblances frappantes entre les contes de différentes époques et de différentes régions (*cf.* Thompson 1951 : 367 ; Tenèze 1969 : 1111).

Ces ressemblances entre des variantes d'un même conte merveilleux ont donné lieu à différentes théories de genèse et de diffusion dans l'histoire de la recherche sur les contes, vers lesquelles nous voulons nous tourner dans le prochain chapitre.

La question de savoir, premièrement, ce qu'est fondamentalement le conte et, deuxièmement, ce qui constitue ensuite le genre du conte merveilleux est une tâche complexe. Nous avons résumé ici les réflexions de différents chercheurs, leurs tentatives de définition et de classification, ainsi que les caractéristiques du genre littéraire que nous avons jugées importantes et pertinentes pour notre travail. Rappelons que cette signification du *Märchen* que nous avons tenté de décrire ne s'est pourtant développée que vers la fin du XVIIIème siècle ; avant cela, il n'y avait pas vraiment de notion claire du genre. Finalement, nous avons aussi souligné qu'un conte est toujours soumis à de nombreuses influences et que les variantes de différentes époques et de différents lieux présentent néanmoins des similitudes remarquables. Forts de cette compréhension du genre du texte que nous étudions dans la deuxième partie de notre travail, nous allons maintenant découvrir différentes approches scientifiques à son sujet.

2.3. Différentes approches scientifiques dans la recherche des contes

2.3.1. Monogenèse et polygenèse : Théories de l'origine et de la diffusion des contes

Pour commencer notre aperçu de l'histoire de la recherche, retournons au début du XIXème siècle lorsque les frères Grimm publient leur *Kinder- und Hausmärchen*. Dans leur activité de collecte systématique des contes allemands, qui a aussi incité d'autres collecteurs européens, ils commencent à remarquer des ressemblances frappantes qui ont depuis donné lieu à plusieurs approches scientifiques concernant la genèse et la diffusion. En général, on distingue depuis lors les théories de la monogenèse et de la polygenèse lorsqu'il s'agit de découvrir l'origine, ainsi que les principes de la diffusion et de l'évolution lorsqu'il s'agit de comprendre les transformations que les contes ont subi par la suite (*cf.* Pöge-Alder 2016 : 76). Déjà dans les remarques des frères Grimm, nous pouvons voir les idées de base aussi bien pour les théories de la monogenèse, abordées en premier lieu, que pour celles de la polygenèse, qui nous introduiront ensuite à une approche anthropologique des contes.

Avec la troisième édition de leur ouvrage en 1856, Wilhelm Grimm met en avant deux idées qui seront développées plus tard et acceptées pendant longtemps avant d'être ensuite réfutées par la plupart des scientifiques (*cf.* Thompson 1951 : 370sq). Il s'agit notamment de la théorie selon laquelle tous les contes remonteraient aux vestiges des mythes anciens, la proximité des similitudes entre des contes étant directement liée à un héritage indo-européen commun (*cf.*

Grimm / Grimm 1856 : 409–411). Cette idée a été nourrie, entre autres, par la linguistique comparative, alors très populaire, et par la découverte du sanskrit (*cf.* Thompson 1951 : 371). Suivant la conception que « in diesen Volksmärchen liegt lauter urdeutscher Mythos, den man für verloren gehalten » (Grimm / Grimm 1815 : 7sq), les frères Grimm ont ainsi donné l'impulsion théorique à l'approche de l'école *mythologique*. Si le mythe était défini à cette époque comme une tradition datant de l'époque préhistorique, c'est-à-dire qu'on voyait dans le mythe l'ensemble de l'imaginaire des peuples païens d'antan et dans la mythologie tout l'ensemble de leur savoir et de leur morale (*cf.* Meyer 1885 : 958), les adeptes de cette école défendaient donc la thèse selon laquelle les contes pouvaient être ramenés à un héritage mythologique préhistorique commun. Selon la *théorie indo-européenne* (également appelée théorie indo-germanique ou aryenne), c'est une ascendance urindo-européenne commune qui est à l'origine de ces mythes ainsi que des contes qui en sont issus et qui se sont ensuite répandus grâce aux migrations de ces peuples (*cf.* Swahn 1993 : 160sq). Il s'agit donc d'une théorie monogénétique et d'une théorie de la migration. D'autres courants scientifiques se sont formés à partir de cette compréhension mythologique, dont par exemple l'école de mythologie naturelle (*cf.* Pöge-Alder 2016 : 80sq). D'après cette dernière, les mythes se rapportent à des phénomènes naturels imposants, perçus comme puissants, et surtout effrayants et doivent ainsi être compris comme des allégories de ces phénomènes (*cf.* Bies 1999 : 1262). Cependant, sans entrer dans les détails, nous nous contenterons ici de souligner que l'idée de la persistance des mythes anciens dans les contes et l'intérêt méthodique mythologique qui en a résulté ont trouvé un large écho au-delà des régions germanophones (*cf.* Pöge-Alder 1999 : 1087). Le grand nombre de collections créées à cette époque est particulièrement important dans ce contexte, tandis que l'école mythologique et la théorie indo-européenne ont rapidement perdu leur importance en raison de l'émergence des nouvelles approches scientifiques (*cf.* Pöge-Alder 1999 : 1090). Cela n'a pourtant toutefois pas empêché le Suédois Carl W. von Sydow au début du XX^{ème} siècle de continuer à développer la théorie indo-européenne sur la base de sa nouvelle théorie de l'héritage selon laquelle les contes se seraient propagés au sein de la famille linguistique indo-européenne par la migration des « aktiven Traditionsträger » (Swahn 2010 : 86), ce qui aurait entraîné la formation d'écotypes régionaux. Écotype est la désignation de la version d'un type de récit diffusé internationalement qui est spécifique à une région délimitée ou à un groupe ethnique (*cf.* Hasan-Rokem 2002 : 258) ; il s'agit d'un type stable et fréquent, qui s'adapte à son environnement et résiste aux contaminations (*cf.* Pöge-Alder 2016 : 101). Si son concept des écotypes a été repris dans des travaux ultérieurs, comme aussi dans l'index Aarne-Thompson, la théorie indo-européenne de von Sydow a pourtant rapidement été critiquée (*cf.* Swahn 1993 : 163sq).

Une autre théorie monogénétique a été fondée au milieu du XIX^{ème} siècle par Theodor Benfey qui était alors l'un des principaux représentants de la théorie de la migration (cf. Röhrich 2002 : 368). Selon sa *théorie indienne*, les contes européens remonteraient à des collections de contes indiens, plus précisément le *Pantchatantra*, un recueil de contes que Benfey venait de traduire du sanskrit en allemand, qui se seraient ensuite propagés par transmission orale ou littéraire à d'autres peuples, évinçant ainsi le patrimoine narratif qui existait auparavant chez ces derniers (cf. Pfeiffer 1993 : 151–153). Si l'Inde est toujours considérée aujourd'hui comme une source importante des contes diffusés dans le monde entier, elle est certainement loin d'être la seule (cf. Lüthi 2004 : 70). La théorie de la migration, qui repose précisément sur l'hypothèse que les récits se sont propagés à partir d'un lieu d'origine (i.e. monogénèse et diffusion), a gardé son influence et a été poursuivie, tout comme l'approche de recherche historique et comparative de Benfey, par la *méthode historico-géographique*. Cette méthode qui s'est établie à la fin du XIX^{ème} siècle à partir de l'école dite finlandaise, car initiée essentiellement par des chercheurs finlandais, part justement de l'idée que chaque conte doit son existence à un acte de création précis, déterminable en temps et en lieu (cf. Aarne (1913 : 12) : « Jedes Märchen ist also ursprünglich eine feste Erzählung, die nur einmal an bestimmter Stelle und zu bestimmter Zeit entstanden ist »), et qu'il s'est propagé ensuite à partir de cet événement ponctuel (cf. Röhrich 1987 : 1013). Thompson décrit l'objectif d'un chercheur appliquant cette méthode ainsi :

He hopes by proper analysis of the versions, by a consideration of all historical and geographical factors, and by the application of some well-recognized facts about oral transmission to arrive at something approaching the original form of the tale and to be able to make a plausible explanation of the changes the story has suffered in order to produce all the different versions. This study should also give indications as to the time and place of its origin and the course of its dissemination.

(Thompson 1951 : 430)

Le but de la méthode historico-géographique consiste donc à comparer toutes les variantes disponibles d'un conte afin de déterminer sa forme primitive sur le plan géographique et chronologique ainsi que ses routes migratoires (cf. Lüthi 2004 : 70). Toutefois, la détermination de cette forme primitive (cf. *Urtyp* ou *Archetyp*) ne peut en effet, comme le critique par exemple Röhrich, être qu'une abstraction, « ein intellektuelles Konstrukt, kein realer, sondern ein bloß hypothetischer Text » (Röhrich 1987 : 1018). En revanche, les ambitions de cette méthode, avec Antti Aarne et Kaarle Krohn comme principaux représentants, et son besoin de matériel riche en variantes n'ont pas seulement conduit à une croissance rapide des archives du folklore, une organisation internationale de la recherche sur les contes et la création des registres de types et de motifs, comme essentiellement celui d'Aarne (cf. Lüthi 2004 : 73sq). Par conséquent, la recherche sur les contes a également acquis un plus grand prestige scientifique (cf. Pöge-Alder 2016 : 103).

La méthode historico-géographique s'est développée en tant que contre-réaction aux idées spéculatives des écoles romantiques et mythologiques du XIX^{ème} siècle et s'oppose aussi explicitement aux *théories anthropologiques*, que nous voulons maintenant examiner (*cf.* Röhrich 1987 : 1013). Tout comme les approches nationales-romantiques de la première moitié du XIX^{ème} siècle, lorsque l'on tentait de reconstruire un héritage national à partir d'un passé glorifié, l'approche anthropologique est née dans le contexte de son époque. Il s'agit d'une approche polygénétique. Les représentants de cette théorie partent du principe que des récits présentant des caractéristiques concordantes se seraient formés indépendamment les uns des autres en différents endroits dans le monde du fait des caractéristiques communes à tous les êtres humains (*cf.* Pöge-Alder 2016 : 110 ; Chesnutt 2002 : 1161). Cette idée est également déjà formulée de façon générale par les frères Grimm qui confirment la possibilité que les ressemblances entre les narratifs des peuples très différents puissent trouver leur origine dans les états « die so einfach und natürlich sind, dass sie überall wiederkehren » (Grimm / Grimm 1856 : 405), mais aussi dans des pensées élémentaires communes. Les théories anthropologiques de l'origine et de la diffusion des contes se développent ensuite dans la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle lorsque des témoignages du monde entier ont permis de recueillir de nombreuses données, notamment souvent des parallèles entre des peuples primitifs, et de renforcer ainsi l'intérêt scientifique pour l'être humain (*cf.* Thompson 1951 : 382). Ce sont particulièrement des folkloristes anglais, avec en tête l'anthropologue Edward B. Tylor, qui avancent la théorie selon laquelle les récits oraux, comme toute réalisation culturelle, sont un produit organique de l'ensemble de l'humanité, issu d'une évolution régulière et identique de tous les peuples (*cf.* Tylor 1873 : 410 ; Propp 2012 : 131). En se basant sur la théorie de Tylor des soi-disant *survivals*, c'est-à-dire des éléments culturels qui se sont conservés sous forme de restes isolés dans des cultures plus récentes, on imagine la composition des contes à partir de différentes couches d'âges et on s'explique ainsi les différentes versions (*cf.* Pöge-Alder 2016 : 117sq). Tout aussi influencé par les anthropologues anglais, le folkloriste et écrivain écossais Andrew Lang continue le travail de Tylor et introduit pour la première fois les phénomènes de la vie sociale dans l'étude du folklore (*cf.* Propp 2012 : 133). Il défend la thèse selon laquelle des conditions d'esprit similaires produisent des pratiques et des coutumes similaires (*cf.* Lang 1904 : 22) ce qui peut par conséquent aussi engendrer des contes similaires (*cf.* Cox 1893 : xv). Ou comme le décrit Lüthi, c'est la confrontation avec les phénomènes de la vie et de la mort qui détermine la perception, la pensée, la croyance, l'action réelle et symbolique ainsi que l'art, et donc aussi le récit, des peuples primitifs (*cf.* Lüthi 2004 : 66). Lang n'affirme cependant nullement que tous les contes sont d'origine polygénétique. S'il considère qu'une ancienne identité d'état mental et l'influence des forces mentales similaires peuvent expliquer la diffusion

mondiale de nombreuses conceptions mythiques, il reconnaît également que cela ne s'applique guère aux récits longs et complexes ainsi qu'aux contes de construction compliquée (cf. Lang 1901 : 42). Il partage ce point de vue avec d'autres chercheurs, dont l'intérêt ne se porte pas nécessairement sur des contes entiers pour cette raison, mais surtout sur les motifs simples, discernables dans tous les coins du monde. Cette opinion est par exemple défendue par Tylor (cf. Pöge-Alder 2016 : 118), mais aussi par l'anthropologue et ethnologue allemand Franz Boas (cf. Boas 1940 : 430) qui, poursuivant les théories anthropologiques aux États-Unis, considère les récits oraux comme le miroir d'une culture plus ancienne avant son contact avec d'autres cultures (cf. Dorson 1977 : 590). Selon lui, les bases des mythes et des contes sont presque uniquement des événements qui reflètent les faits de la vie humaine, « particularly those that stir the emotions of the people » (Boas 1940 : 405) ; par conséquent, la genèse des contes en tant que forme de réaction symbolique aux processus sociaux peut s'expliquer par l'interaction entre l'imagination et les événements de la vie humaine. Et puisque le pouvoir de l'imagination est plutôt limité, continue-t-il, « people much rather operate with the old stock of imaginative happenings than invent new ones » (Boas 1940 : 406), justifiant ainsi la ressemblance de certains contes. Il convient de mentionner que les théories anthropologiques ne restent toutefois pas sans critique, comme nous pouvons constater avec Thompson qui avertit contre une trop grande généralisation et la présomption d'une trop grande uniformité entre les peuples primitifs (cf. Thompson 1951 : 388).

C'est spécifiquement dans ce contexte des théories polygénétiqes que les contes sont pour la première fois mis en relation avec différents rites qui structurent la société, ce qui est intéressant pour le propos de notre recherche. Avec le folkloriste français Pierre Saintyves et sa *théorie ritualiste*, la théorie anthropologique trouve une continuation dans la recherche sur les contes. La théorie ritualiste trouve ses racines dans l'école de Cambridge avec William R. Smith, selon lequel les contes et les mythes sont des justifications narratives des rites dont la signification originelle a été oubliée, et James G. Frazer, l'auteur de l'œuvre monumentale de l'anthropologie *Rameau d'or* (cf. Korom 2004 : 725). En essayant de découvrir les origines de la pensée mythique, Saintyves est surtout influencé par les idées anthropologiques de Lang et Frazer (cf. Mesnil 2004 : 1051). S'appuyant sur du matériel ethnographique, il émet la thèse selon laquelle les contes merveilleux « sont le plus souvent les commentaires ou les illustrations d'un rituel » (Saintyves 1987 : 24), illustrant son propos par une interprétation des contes de Perrault. Surtout ignoré par ses contemporains et aussi critiqué pour son manque de rigueur et son éclectisme (cf. Mesnil 2004 : 1052 ; Mesnil 1988 : 353 ; Vries 1954 : 27), le mérite de Saintyves est aujourd'hui avant tout d'avoir fait le lien entre les contes et les rites anciens (cf. Vries 1954 :

30). Aussi contestable que soient donc ses conceptions dépassées, Saintyves exprime dans son ouvrage cette idée d'une catégorie de contes initiatiques, une problématique que le structuraliste Propp reprend quarante ans plus tard, comme nous le verrons dans le chapitre suivant (*cf.* Mesnil 1988 : 354).

Comme le résume le folkloriste Thompson, le fait que les mêmes motifs simples puissent apparaître indépendamment dans différents endroits a été utilisé par des chercheurs pour établir les explications les plus diverses et mutuellement exclusives des origines des contes, négligeant pourtant en même temps souvent les éléments qui ne s'intègrent pas dans leurs propres théories (*cf.* Thompson 1951 : 383). Pour conclure maintenant cette partie de synthèse des différentes approches de recherche, une citation de la chercheuse belge Marianne Mesnil permet de mettre en évidence une fois de plus la confrontation des différentes théories :

Si les philologues ont pour préoccupation de chercher à travers les traces écrites, la 'langue-mère' des cultures indo-européennes (qu'ils pensent trouver dans le sanscrit), les anthropologues, par contre, se tournent vers les cultures orales des sociétés exotiques et se donnent pour programme de recherche l'origine commune des sociétés humaines, au-delà de leurs particularismes. Lorsque ces deux courants de pensée se trouvent confrontés à un même objet, les contes, une bataille s'engage entre les premiers qui veulent y voir des 'résidus de mythes' [...] et les seconds qui considèrent les contes comme des expressions antérieures aux mythes, restes d'une formation primitive liée à un 'état sauvage' [...].

(Mesnil 1988 : 348)

Comme le conclut Pöge-Alder après avoir présenté les différentes approches de la recherche narrative, l'étude des contes nécessite un mélange de différentes méthodes et techniques empiriques, critiques et historiques ainsi que des procédés d'interprétation, afin de vérifier d'abord les interprétations et les classifications historiques (*cf.* Pöge-Alder 2016 : 128). Une distinction entre polygénèse et diffusion, continue-t-elle, n'est possible qu'au cas par cas (*cf.* Pöge-Alder 2016 : 127). Et si l'on ne peut donc pas affirmer que le conte tel que nous le connaissons aujourd'hui est une forme très ancienne, Röhrich résume qu'on peut néanmoins voir dans ces transmissions traditionnelles de récits populaires une mémoire collective des conditions sociales anciennes ainsi que des expériences et des comportements interpersonnels (*cf.* Röhrich 2002 : 388). C'est un raisonnement que nous poursuivrons toute de suite avec Propp.

S'il n'est pas dans notre intention de nous engager davantage dans ce débat des approches scientifiques et qu'il est surtout impossible, comme nous venons de le voir, d'affirmer une approche comme étant la seule valable, nous avons néanmoins estimé important d'en donner un aperçu. Par ailleurs, une compréhension de l'histoire de la recherche nous permettra également de mieux situer l'approche utilisée dans ce travail dans le cadre de la recherche sur

les contes merveilleux. Mais avant de nous concentrer sur celle-ci, tournons-nous vers l'influent folkloriste Vladimir Propp et sa compréhension des contes merveilleux en tant que rites textualisés, qui s'avère également éclairante pour la méthode anthropologique textuelle.

2.3.2. Vladimir Propp : Du structuralisme à l'interprétation ritualiste des contes

Au vu de son importance dans le domaine de la recherche sur les contes, nous avons déjà mentionné Vladimir Propp tout au début de ce travail. Nous connaissons donc sa compréhension des contes merveilleux qui repose sur son argument selon lequel tous les contes merveilleux suivent le même schéma de composition stable, basé sur les mêmes fonctions au nombre limité. Il a initié pour ainsi dire la recherche structuraliste sur les contes merveilleux. Nous nous intéressons maintenant à son interprétation ritualiste des contes. Dans son deuxième ouvrage monumental *Les racines historiques du conte merveilleux*, paru en 1946 et bien plus riche que son premier ouvrage, il poursuit l'objectif de trouver une explication historique à l'unité narrative structurelle des contes merveilleux mise en évidence dans sa *Morphologie des contes*. C'est-à-dire qu'il cherche à repérer, en analysant les spécificités du genre, « la réalité historique du passé » (Propp 1983 : 20) pour y trouver les racines historiques du conte. Il faut ainsi, spécifie-t-il, confronter le conte aux éléments de la vie sociale du passé pour déterminer sur quelles institutions sociales concrètes sont fondés le conte et ses motifs (cf. Propp 1983 : 20sq). Rappelons aussi brièvement ici Burkert, dont nous avons déjà rencontré la compréhension du conte comme programme d'actions. Selon lui, des contes naissent des dispositions biologiques et culturelles, ils dérivent des pratiques sociales et sont ainsi souvent la première et fondamentale verbalisation de la réalité complexe (cf. Burkert 1979 : 16sq, 23). En jugeant que les phénomènes d'importance collective que l'on retrouve dans la vie sociale sont verbalisés dans les contes traditionnels, il est du même avis que Propp (cf. Burkert 1979 : 23). Pourtant, si Propp suppose que « le conte a gardé des traces d'organisation sociales aujourd'hui disparues, qu'il convient d'étudier ces survivances, et qu'une telle étude permettra de mettre au jour les sources de nombreux motifs du conte » (Propp 1983 : 21), il met tout aussi en avant qu'une telle référence à une manifestation d'un régime social du passé n'est pas toujours directement évidente. Il en va de même pour la correspondance entre les contes et les rites, dont les traces ont été conservées dans ces premiers (cf. Propp 1983 : 22). En confrontant le conte aux rites, l'on observe bien plus souvent une *transposition du rite*, ce que Propp comprend comme « remplacement, au sein du rite, d'un élément (ou de plusieurs éléments) devenu inutile ou obscur en raison des modifications historiques, par un autre élément, plus compréhensible » (Propp 1983 : 23sq), ou une *inversion du rite*, c'est-à-dire que les rites sont

conservés mais qu'ils reçoivent dans le conte « un sens contraire à celui qu'ils avaient dans le rite » (Propp 1983 : 24). En d'autres termes, le noyau originel des contes a été soumis à des influences constantes au fil du temps, les conditions historiques changeantes entraînant à leur tour des modifications des motifs des contes.

C'est ainsi que la signification des rites dans les contes peut être étudiée dans un travail historique et comparatif. Le folkloriste continue ainsi dans la conception ritualiste des contes à laquelle Saintyves s'était déjà consacré dans son livre, dont il estime pourtant peu la valeur scientifique en raison du manque de matériel ethnographique (*cf.* Propp 1983 : 66). En ce qui concerne la méthode de travail des ethnologues, dont Frazer et son *Rameau d'or*, Propp critique aussi leur mauvaise compréhension et leur étude insuffisante des contes (*cf.* Propp 1983 : 26*sq.*). En effet, si nous parlons des causes historiques dans ce contexte, il est nécessaire de clarifier ce que Propp y entend exactement. Car quels que soient les personnages ou leurs actions, c'est toujours leur présence dans le conte qui est historique, et non eux en tant que tels (*cf.* Propp 1983 : 32). Il met en garde contre la grande erreur de « prendre *un fait de pensée* pour *un fait réellement accompli*, et réciproquement » (Propp 1983 : 33). C'est alors cette présence historique, cette réalité historique du passé, qui constitue l'unité du conte merveilleux selon Propp.

Ayant donc examiné la genèse des motifs des contes, Propp constate que parmi les institutions sociales auxquelles remontent les motifs, une signification importante est accordée au rite d'initiation et au séjour dans l'au-delà, chacun de ces deux cycles étroitement liés étant en outre souvent interprété comme l'autre (*cf.* Propp 1983 : 470). En même temps, continue-t-il, « le cycle d'initiation est la base la plus archaïque du conte » (Propp 1983 : 470). Déplorant que tout autre travail précédent dans ce domaine – il évoque Saintyves, Frazer et Boas – n'aille pas au-delà d'une étude descriptive, Propp cherche à comprendre le phénomène complexe du rapport du rite d'initiation au conte merveilleux dans sa profondeur, commençant par relever les caractéristiques essentielles de ce rite (*cf.* Propp 1983 : 67*sq.*). Nous allons tenter de mieux cerner ces dernières dans le chapitre suivant. Comme l'approche anthropologique textuelle s'intéresse également à la manière dont les éléments du rite d'initiation se retrouvent dans le conte, il est particulièrement important que nous commençons par comprendre le rite dans son intégralité.

3. Sans temps et sans lieu : le rite d'initiation

Avant que nous n'avancions de l'interprétation ritualiste de Propp à l'approche de Michael Metzeltin et Margit Thir, une brève digression anthropologique s'impose. Jusqu'à présent, nous avons utilisé les termes de rite et d'initiation sans les préciser. C'est donc à cela que nous allons maintenant nous consacrer. Afin d'en acquérir une meilleure compréhension, nous voulons nous familiariser avec le concept des rites de passage d'Arnold van Gennep et les idées concernant la signification de l'initiation de Mircea Eliade. Lorsque nous explorerons les traits caractéristiques des rites d'initiation masculins ainsi que féminins, nous toucherons aussi les idées de Victor Turner, avant de confronter ensuite ces théories anthropologiques à Propp et à son analyse ritualiste des contes merveilleux.

3.1. Arnold van Gennep et les rites de passage

Par rite, l'on entend selon l'*Encyclopædia Universalis* des coutumes ou des pratiques stéréotypées « qui ne se justifient pas entièrement par une détermination limitée au monde naturel et qui font intervenir des rapports entre l'homme et le surnaturel » (Cazeneuve s. d.). Cette idée du surnaturel est une caractéristique importante fréquemment associée au religieux mais qui peut aussi avoir une signification sociale. Il s'agit donc d'un ensemble ou d'une série d'actes plus ou moins strictement prescrits et structurés qui doivent être effectués dans un contexte précis. Ces gestes symboliques ont une fonction à la fois catalytique et expressive et ont pour but de garantir une certaine sécurité collective face aux risques de la vie quotidienne d'une société (cf. Auffarth 2005 : 219). Que ces contextes ou risques soient de nature naturelle ou religieuse, c'est la signification pour les hommes qui confère aux rites leur caractère sacré. Dans le cadre de notre travail, nous nous consacrons notamment aux rites de passage. Il est alors maintenant grand temps de nous tourner vers l'ethnologue franco-allemand Arnold van Gennep.

Partant du constat de l'existence de plusieurs groupements sociaux dans chaque société, Arnold van Gennep décrit que c'est bien la vie elle-même qui rend nécessaires les passages d'un groupe à un autre ou d'une condition sociale à une autre (cf. Gennep 1986 : 14sq). Il résume : « Für Gruppen wie für Individuen bedeutet leben unaufhörlich sich trennen und wieder vereinigen, Zustand und Form verändern, sterben und wiedergeboren werden [und] immer sind neue Schwellen zu überschreiten » (Gennep 1986 : 182). Ce changement d'état, d'espace ou de temps représente une situation limite qui est perçue comme une menace pour l'ordre social. Que la menace dans ces situations limites soit perçue en raison de la peur de l'inconnu, de l'incertitude de la nouveauté et de l'étrangeté, ou de l'incompatibilité des différentes sensations

et intentions (cf. Boneberg 2005 : 541), afin de procurer à l'individu ou au groupe un sentiment d'orientation et de sécurité, les passages de frontières sont accompagnés de certains actes. Puisque l'objectif est toujours le même, à savoir la transition d'une situation à une autre en suivant des processus de changement contrôlés, les moyens doivent aussi être identiques ou du moins analogues (cf. Gennep 1986 : 15). L'individu passe ainsi par certaines étapes au cours desquelles certains actes, prescrits et structurés, prennent un caractère rituel ; autrement dit, les passages sont ainsi marqués par certains rites que Gennep regroupe sous le terme de « rites de passage » (Gennep 1986 : 21) et qui ont pour fonction de contrôler la dynamique de la vie sociale (cf. Schomburg-Scherff 1983 : 239). Jouant ainsi un rôle important pour la vie sociale, en plus d'être réglementaires, obligatoires et séquentiels, les rites de passage peuvent également être décrits comme participatifs, réceptifs et génératifs (cf. Boneberg 2005 : 541). Puisque les actes rituels impliquent des changements physiques ou psychiques pour le groupe ou l'individu, les rites de passage sont tout aussi autoréférentiels, transformateurs et irréversibles (cf. Boneberg 2005 : 541). En divisant les rites de passage encore en trois stades, plus précisément « rites de séparation », « rites de marge » et « rites d'agrégation » (Gennep 1986 : 21), l'intérêt de Gennep se porte notamment sur l'ordre de succession typique, c'est-à-dire le schéma structurel des rites de passage qu'il illustre dans son ouvrage, publié en 1909, sur la base d'analyses comparatives de nombreux rituels provenant des régions et des époques différentes (cf. Gennep 1986 : 183). Parmi ces rites de passage, nous nous intéressons en particulier au rite d'initiation qui, comme nous le verrons, suit également ce schéma typique proposé par Gennep et intégré ensuite entièrement dans l'ethnologie. Venons-en maintenant à Mircea Eliade et à ses théories religieuses sur l'initiation, avant de revenir à ces trois phases avec Victor Turner.

3.2. Mircea Eliade et l'initiation au sacré

Continuons notre exploration des rites d'initiation par une définition du théologien roumain Mircea Eliade de l'initiation :

On comprend généralement par initiation un ensemble de rites et d'enseignements oraux, qui poursuit la modification radicale du statut religieux et social du sujet à initier. Philosophiquement parlant, l'initiation équivaut à une mutation ontologique du régime existentiel. À la fin de ses épreuves, le néophyte jouit d'une tout autre existence qu'avant l'initiation : il est devenu un *autre*.
(Eliade 1997 : 12)

Le terme initiation, trouvant ses origines dans le latin *initium* (i.e. début ou commencement), est donc très large et peut se référer aussi bien à des contextes sociaux que religieux. Selon Eliade, toutes les sociétés prémodernes accordent une place primordiale à l'initiation, nécessaire pour être reconnu comme membre responsable de la société adulte (cf. Eliade 1988 : 11). En suivant l'idée que quelque chose de nouveau ne peut naître que si l'ancien cesse

d'exister, l'initiation est l'expression de la fin d'un mode d'être et l'accueil d'un autre nouveau mode d'être (cf. Eliade 1988 : 14sq). Eliade établit une analogie avec la cosmogonie ; l'initiation représenterait donc une répétition symbolique de la création avant laquelle il y avait le chaos (cf. Eliade 1988 : 15). Le retour à ce chaos, à ce néant, est symbolisé par une mort rituelle qui permet un recommencement. La mort et la renaissance en tant qu'initié sont accompagnées de rites et ont pour but d'introduire le novice dans « l'histoire sacrée du monde et de l'humanité » (Eliade 1997 : 19). Comme le théologien l'exprime dans la citation ci-dessus, l'initié devient un autre en recevant une révélation religieuse de l'existence, en s'appropriant ainsi la vision du monde et les valeurs spirituelles de la société et en laissant derrière lui l'ignorance et l'irresponsabilité enfantine (cf. Eliade 1988 : 11, 15). Eliade poursuit ainsi : « avant l'initiation on ne participe pas encore pleinement à la condition humaine » et ce n'est que par cette mort initiatique et la naissance à un mode d'être supérieur que l'initié devient une personne accomplie « capable d'assumer pleinement son mode d'être » (Eliade 1997 : 27). Grâce au rite d'initiation, il devient « ce qu'il doit être : un être ouvert à la vie de l'esprit » (Eliade 1997 : 26), ce qui signifie qu'il est, initié aux traditions mythologiques de la société, en contact avec le monde sacré.

Les cérémonies d'initiation des rites de puberté, qui accompagnent donc le passage de l'enfance à l'âge adulte, ont en outre une signification à part entière dans la mesure où elles constituent souvent une régénération religieuse de tout l'ensemble de la communauté (cf. Eliade 1988 : 26). Puisque l'on répète les actes créateurs hérités des temps mythiques, la mort rituelle et la renaissance en tant qu'initié font partie d'une répétition grandiose de la cosmogonie ; ou comme le résume Eliade : « Die Initiation rekapituliert die heilige Geschichte des Stammes, also letztlich die heilige Geschichte der Welt. Und durch diese Rekapitulation wird die ganze Welt von neuem geheiligt » (Eliade 1988 : 49). Eliade, considéré comme l'un des chercheurs les plus influents de l'histoire et de la phénoménologie des religions du XXème siècle, mais aussi souvent critiqué pour sa méthodologie (cf. Brown 1981 ; Rennie 1996 ; Allen 2003), considère l'initiation comme « eines der bedeutsamsten geistigen Phänomene der Geschichte der Menschheit » (Eliade 1988 : 25) et poursuit comme objectif avec ses recherches la connaissance de l'Homme en général. Outre les rites de puberté que nous considérons particulièrement ici pour notre propos, il définit une deuxième catégorie de rites d'initiation, qui ne sont pourtant pas obligatoires pour tous les membres de la société, à savoir les initiations spécialisées, dont les rites d'admission dans une société secrète et la vocation mythique (cf. Eliade 1988 : 24). Bien qu'ils partagent beaucoup d'éléments, nous ne nous attarderons pas sur cette deuxième

catégorie. Revenons plutôt à la tripartition de Gennep, car une meilleure compréhension de l'initiation en soi nous permet maintenant de jeter un regard plus détaillé sur les caractéristiques les plus pertinentes d'un rite d'initiation masculin ainsi que féminin.

3.3. Rite d'initiation masculin et féminin en trois phases

Comme le constate Gennep et comme l'intègre aussi Eliade dans son raisonnement, une caractéristique importante d'un rite en général est sa réglementation structurée, dans laquelle les actes séquentiels et transformateurs sont répétés. En d'autres termes, un rite suit des étapes précises que Gennep décrit, comme nous venons de voir, avec ses notions de séparation, de marge et d'agrégation. Cette tripartition nous mène aussi à l'anthropologue britannique Victor Turner qui, en partant de la théorie de Gennep sur les rites de passage, se focalise sur la liminalité de la deuxième phase et examine les processus qui s'y déroulent. Illustrons donc une séquence d'initiation prototype qui se déroule selon ces trois étapes, tout en abordant les différences entre les initiations masculines et féminines qui sont le résultat des différentes fonctions sociales et biologiques.

Départ et séparation :

Un rite d'initiation commence en général avec le départ de l'initiant et sa séparation de son environnement et son entourage habituel, et ainsi du monde des femmes et des enfants ; le novice quitte l'univers infantile et profane (*cf.* Gennep 1968 : 78). Ce faisant, il franchit une frontière invisible, mais importante, avec ce qui représente le monde de l'au-delà. De la même manière que pour l'initiation des garçons, le début de l'initiation des filles est marqué par la séparation de la société, mais Eliade constate une différence dans le fait que celle-ci se fait collectivement pour les premiers et individuellement pour les deuxièmes (*cf.* Eliade 1988 : 83). Contrairement aux garçons, le passage de l'enfance à l'âge adulte est marqué de manière visible chez les filles par les premières règles. Pourtant, Gennep refuse d'assimiler le moment du rite d'initiation au début de la puberté (*cf.* Gennep 1968 : 74). En revanche, les filles non mariées sont considérées comme particulièrement vulnérables, ou même dangereuses, sur le plan sexuel à partir des menstruations, d'où leur séclusion (*cf.* Frazer 1998 : 698).

Phase liminale et mort symbolique :

Alors que la première phase de séparation et la troisième phase de l'agrégation sont, selon Turner, assez clairement définies, il constate que la deuxième phase, la période transitoire, est un moment ambigu, peu structuré et paradoxal pour les néophytes qui, après avoir quitté une partie de la société se trouvent alors dans un stade de « betwixt and between » (Turner 1970 :

97). Leur situation est floue, ils sont « neither living nor dead from one aspect, and both living and dead from another » (Turner 1970 : 97). Ils n'ont ni statut, ni propriété, ni rang, ni sexe, bref, ils n'ont pas de réalité sociale, ils sont structurellement invisibles (cf. Turner 1970 : 98). Ce qui est socialement indéfinissable est considéré comme rituellement impur, raison pour laquelle les néophytes sont mis de côté et isolés dans un lieu secret ou cachés derrière des masques, des vêtements spéciaux ou des peintures corporelles (cf. Turner 1970 : 98). Ainsi, l'initiand se rend après la séparation dans un endroit spécial où il est isolé. Ce lieu n'est accessible qu'aux initiés et aux initiands. Pendant son isolement, il doit respecter différents tabous, par exemple de la nourriture, du sommeil ou du langage. Eliade décrit ces interdictions comme des exercices d'ascèse ; le novice est forcé de méditer (cf. Eliade 1988 : 44). En ce qui concerne l'initiation féminine, la ségrégation, accompagnée des tabous comme l'interdiction de voir le soleil, d'être touché ou de bouger, est également une caractéristique essentielle (cf. Eliade 1988 : 84sq).

Le néophyte est affaibli physiquement et mentalement pour qu'il oublie ses souvenirs d'enfance (cf. Gennep 1968 : 79) et il fait alors l'expérience d'un état de transe. Ayant ses racines dans le latin *trans* (i.e. au-delà, par-delà), la transe désigne un état au-delà de la conscience de veille normale et joue un rôle intégral en tant qu'état de dissolution et de dissociation dans les rites de toutes les cultures (cf. Welte 2005 : 521). L'initiand vit donc symboliquement un séjour dans l'au-delà, il est considéré comme mort. Cela peut être souligné avec sa nudité, ou en lui bandant les yeux et en l'obligeant ainsi à supporter les ténèbres qui symbolisent à la fois l'au-delà et l'état embryonnaire (cf. Eliade 1988 : 44). Une double signification similaire est attribuée au motif initiatique de la cabane initiatique, qui peut en effet représenter le ventre d'un monstre dévorant ou d'une créature divine ou bien le ventre maternel (cf. Eliade 1988 : 74). En effet, la mort rituelle du néophyte, selon Eliade, désigne « eine Regression in den embryonalen Zustand » (Eliade 1988 : 74). N'oublions pas dans ce contexte la forêt, souvent endroit de cette phase de l'initiation, qui est également un symbole de cette mort initiatique dans l'initiation masculine comme féminine (cf. Eliade 1988 : 84).

Au cours de cette phase de mort symbolique, le novice est aussi initié à des obligations et des normes éthiques et sociales, au droit tribunal, aux mythes et au sacré (cf. Gennep 1968 : 79 ; Turner 1970 : 103), c'est-à-dire qu'il accomplit des épreuves initiatiques qui le préparent aux responsabilités des adultes. Il apprend à se débrouiller seul pour se nourrir et à maîtriser sa sexualité. L'initiand doit d'ailleurs être instruit de toutes les dimensions de l'existence humaine ; en ce sens, l'initiation correspond à une révélation « des Heiligen, des Todes, der Sexualität und des Kampfes um den Lebensunterhalt » (Eliade 1988 : 78). De plus, il entre en

contact avec ses ancêtres et apprend que la mort n'est jamais définitive (*cf.* Eliade 1988 : 72). Ce stade d'instruction et d'enseignement présente des caractéristiques différentes chez les filles. Elles sont également préparées à leurs futures tâches et responsabilités par l'apprentissage de l'artisanat féminin élémentaire, des danses et de chants rituels, par des enseignements sur les menstruations, la grossesse et l'accouchement ainsi qu'une initiation à la sexualité, aux coutumes tribales et, en partie, à la religion (*cf.* Eliade 1988 : 84*sq* ; Becker 1993 : 186). Contrairement aux garçons, il ne s'agit cependant pas d'une révélation du mythe d'origine sacré et non évident, mais d'une prise de conscience du changement naturel et évident et de l'acceptation de la nouvelle manière d'être (*cf.* Eliade 1988 : 91).

Une autre forme de la mort initiatique trouve son expression dans la souffrance lors d'une mutilation. En tant que « Mittel dauerhafter Differenzierung » (Gennep 1968 : 78), des mutilations rendent l'intégration définitive, puisque leurs traces indélébiles identifient à jamais un individu comme faisant partie du groupe. Gennep (1989 : 75*sq*) comme Eliade (1988 : 53*sq*) en citent de nombreux exemples, dont la circoncision, la subincision, l'extraction d'une dent, l'amputation de la dernière phalange d'un doigt, le perçage d'un lobe d'oreille, des tatouages etc. Les filles aussi se voient attribuer des signes révélateurs du rite subi lors de leur initiation (*cf.* Eliade 1988 : 86).

Renaissance en tant qu'initié

L'acte final de l'initiation dans la dernière phase est une cérémonie religieuse lors de laquelle l'initié est solennellement réintégré dans la société. En tant qu'initié, il peut désormais participer pleinement à la sainteté du monde et de l'existence humaine et, par conséquent, aussi au mystère fondamental de la vie et de la fécondité (*cf.* Eliade 1988 : 58). Si le début du rite d'initiation féminine est individuel, cette cérémonie solennelle qui le clôt est, comme pour les garçons, collective, avec une présentation solennelle des jeunes filles à la société (*cf.* Eliade 1988 : 85). Une fois l'initiation terminée, elles obtiennent le statut de femme nubile (*cf.* Becker 1993 : 186). L'initiation peut aussi s'achever par un mariage.

En résumé, bien que les trois phases du rite se succèdent de manière identique pour les initiands féminins et masculins, les étapes dans chaque phase présentent néanmoins des caractéristiques différentes pour les deux sexes. Enfin, cette succession de moments constants constitue une séquence d'initiation prototype, sur la base de laquelle Metzeltin et Thir ont élaboré leur anthropologie textuelle. Nous y reviendrons dans un instant.

3.4. Du rite d'initiation au conte merveilleux

Si nous avons commencé cette partie de notre travail avec un point de vue purement anthropologique, nous nous rapprochons maintenant à nouveau des contes merveilleux et de Propp, en passant aussi encore une fois à Eliade. En effet, s'il est évidemment d'intérêt de savoir dans quelle mesure on trouve des traces de rites d'initiation dans les contes, il est tout aussi intéressant de s'interroger un moment sur les raisons pour lesquelles ces motifs initiatiques ont perduré aussi longtemps. Notre but dans cette section est de relier les idées des chapitres précédents en ce qui concerne les contes merveilleux, les rites de passage et l'initiation, pour finalement comprendre l'approche de Metzeltin et Thir dans toute sa complexité.

Afin de déchiffrer les éléments caractéristiques des rites initiatiques, que Propp délimite aux rites de puberté, et de retracer le reflet de ces rites dans les contes, le folkloriste russe se réfère à des matériaux historiques et à une multitude d'études ethnographiques. Selon lui, la composition du conte merveilleux correspond, dans sa succession, à ce qui arrive à l'initiant lors du rite d'initiation. Mais le conte n'aurait été créé que lorsque l'on ne comprenait plus le rite. Le chercheur de contes américain Zipes résume de manière compréhensible et succincte l'approche de Propp :

In the case of the Russian wonder tales, they often formed pools of stories (memplexes) that had been part of initiation rituals in pagan times, and as the world changed, so did the sacred initiation tales that became myths and later 'degenerated' into secular wonder tales. By degenerate, I do not mean that they became 'worse' in some way or fell apart. Rather, I mean that the tales lost their initial relevance (word-to-world), and yet were transformed to fit new social and cultural conditions.

(Zipes 2012 : 68)

Autrement dit, si le récit circule désormais indépendamment du rite d'initiation, ces motifs dégénérés surgissent. Ceci montre, selon Propp, que lesdits motifs n'ont pas été créés « par les conditions de vie responsables du rite, mais par celles qui leur ont succédé et qui ont transformé ce qui était sacré et terrible en un grotesque, mi-héroïque, mi-comique » (Propp 1983 : 142). Zipes conclut que, par conséquent, la dégénération d'un récit mémétique est nécessaire dans une certaine mesure pour que celui-ci se régénère et conserve sa pertinence (*cf.* Zipes 2012 : 68).

Arrêtons-nous un instant et examinons un peu plus en détail la persistance de ces motifs d'initiation. Lorsque les exigences des sociétés ont changé, il y a aussi eu des transformations successives, voire une disparition presque définitive, du rite d'initiation archaïque (*cf.* Eliade 1988 : 224). Une fois qu'ils ont perdu leur réalité rituelle, la plupart des scénarios d'initiation ont alors persisté sous forme de motifs littéraires très populaires, c'est-à-dire « sie überbringen nun ihre geistige Botschaft auf einer anderen Ebene der menschlichen Erfahrung, indem sie

sich unmittelbar an die Einbildungskraft wenden » (Eliade 1988 : 226). Selon Eliade, le fait que les motifs d'initiation – le passage symbolique dans l'au-delà, les épreuves extraordinaires pour devenir quelqu'un de nouveau – se retrouvent encore aujourd'hui en abondance dans les histoires les plus diverses, est dû au fait qu'ils sont l'expression d'un psychodrame qui correspond à un besoin profond de l'être humain (*cf.* Eliade 1988 : 227). De même, c'est en surmontant une série de situations difficiles que l'homme se retrouve lui-même, et c'est ainsi que la vie humaine est, d'une certaine manière, une série d'épreuves, de morts et de résurrections (*cf.* Eliade 1988 : 230). Le théologien fait donc suite à Propp en se demandant si la structure initiatique décrite dans le conte ressort « à un stade précis de culture – ou si son scénario initiatique est 'imaginaire', dans le sens qu'il n'est pas lié à un contexte historico-culturel, mais exprime plutôt un comportement anhistorique, archétypal de la psyché » (Eliade 1963 : 235). Il résume dans le même raisonnement que « nous ne retrouverons jamais dans les contes le souvenir exact d'un stade de culture » et qu'il s'agit plutôt des « structures d'un comportement exemplaire [...] susceptible d'être vécu dans une multitude de cycles culturels et de moments historiques » (Eliade 1963 : 236). C'est donc dans cette universalité que réside la popularité persistante de la narrativisation des structures et des motifs d'initiation.

Cette brève digression nous permet de mieux comprendre la persistance tout à fait variée des motifs d'initiation, notamment aussi dans le conte merveilleux. Revenons donc à ce dernier. Les motifs d'initiation subsistent alors, comme nous venons de le voir, indépendamment du rite réel. À cet égard, certains motifs et séquences que l'on retrouve dans les contes merveilleux peuvent être directement rattachés au rite archaïque, tandis que d'autres, dont la signification n'était plus compréhensible, ont été modifiés (*cf.* transposition ou inversion). Nous verrons dans la partie pratique dans quelle mesure cette narrativisation des rites d'initiation peut être concrètement identifiée dans les contes merveilleux. Outre Propp, d'autres chercheurs se sont déjà penchés sur l'analyse et l'interprétation des contes par rapport à leur structure initiatique. Citons par exemple Girardot qui, à partir d'une analyse de différents éléments narratifs, examine la forme narrative d'un conte en tant que constellation structurelle particulière de symboles qui révèle au fond un modèle d'initiation (*cf.* Girardot 1977 : 275). Une approche généralisée et applicable au-delà du genre du conte merveilleux est celle de Michael Metzeltin et Margit Thir qui étudient soigneusement la textualisation des rites d'initiation et mettent à disposition, avec leur anthropologie textuelle, une sémiotique textuelle qui enrichit les perspectives anthropologiques et littéraires. Tournons-nous à présent vers celui-ci.

4. Méthode : L'anthropologie textuelle

Ce chapitre est consacré à l'explication de la méthodologie que nous utiliserons pour notre analyse et interprétation et qui se fonde sur l'approche méthodologique proposée par Metzeltin et Thir dans *Textanthropologie* (2012). Nous commencerons par aborder les notions nécessaires à cet effet, puis nous décrirons comment les auteurs les appliquent à l'interprétation des contes. Nous présenterons ensuite les hypothèses qui ont guidé notre interprétation du conte *Persinette*.

4.1. La notion anthropologique de texte

Dans le but de ne pas se contenter d'éclairer des textes d'un point de vue purement linguistique, mais de les aborder d'une manière novatrice, d'élever en quelque sorte leurs structures à un niveau évolutif, social et fonctionnel, les linguistes autrichiens Michael Metzeltin et Margit Thir ont développé, à partir de la combinaison de la linguistique textuelle et d'éléments d'anthropologie culturelle, une nouvelle discipline, l'anthropologie textuelle. En référence au titre d'une publication en trois volumes du célèbre et influent linguiste américain Kenneth L. Pike *Language in relation to a unified theory of the structure of human behavior* (1954, 1955, 1960), ils parlent de « textuality in relation to a unified theory of the structures of human evolution » (Metzeltin / Thir 2012 : 10). La méthode d'analyse textuelle proposée par Metzeltin et Thir comprend donc un texte dans l'ensemble de ses contextes culturels, anthropologiques et sociohistoriques, ou bien globalement dans l'ensemble de ses relations avec les structures de l'évolution humaine (*cf.* Metzeltin / Thir 2012 : 10). Une compréhension approfondie de leur approche exige d'abord que nous nous tournions vers leurs notions de texte et de textoïde.

Un texte, tissu de paroles et d'écrits, renvoie au fond à une réalité réelle ou imaginée, plus ou moins transfigurée et esthétisée, qui est construite, constituée et transmise par celui-ci (*cf.* Metzeltin / Thir 2012 : 12*sq.*). Avant tout, les textes sont donc des produits de l'imagination (*cf.* Thir 2010 : 12). À cet égard, il est extrêmement intéressant que Metzeltin et Thir mettent sur le même plan les textes et les rites, car tous deux présentent comme caractéristiques essentielles une structuration centrée ou centripète, des structures de répétition et une délimitation fonctionnelle (*cf.* Metzeltin / Thir 2012 : 13). Cette structuration et cette intégrité d'un texte, c'est-à-dire sa cohérence, se constituent sémantiquement ; différentes stratégies produisent ensuite une cohésion du texte au niveau de l'expression (*cf.* Metzeltin / Thir 2012 : 14*sq.*). Lorsqu'un texte doit exprimer une réalité complexe qui a été expérimentée à plusieurs reprises

et qui est ainsi devenue un schéma, on peut, en regroupant certaines propositions de base, former un échafaudage, qui peut être descriptif, narratif ou argumentatif (*cf.* Metzeltin / Thir 2012 : 17). Metzeltin et Thir emploient le terme de *textoïde* pour désigner cette macrostructure, c'est-à-dire « eher abstrakte Denkschemata, die jeder Mensch unabhängig von seinem spezifischen Kulturbereich aufgrund seiner Lebenserfahrung bilden kann » (Metzeltin / Thir 2012 : 25). Ils ajoutent que l'on peut constater que certains *textoïdes* similaires sont récurrents, ce qui s'explique par le fait que les hommes ne peuvent survivre qu'en agissant encore et encore, et que cette action sans cesse renouvelée est racontée en conséquence (*cf.* Metzeltin / Thir 2012 : 18). Ainsi, si agir est la stratégie de survie primaire de l'homme, on peut supposer que la narrativisation des schémas d'action est la forme la plus ancienne, donc la base anthropologique, de la textualisation (*cf.* Metzeltin / Thir 2012 : 17*sq.*). Pour en revenir donc aux rites d'initiation, nous pouvons en déduire que leur observance continue et répétée, avec les moments successifs et leur narration, peut conduire à la spécification des *textoïdes* successifs ou transformatifs (*cf.* Metzeltin / Thir 2012 : 25). En exprimant des schémas de pensée récurrents, différents textes deviennent donc porteurs de structures consolidées, comme justement des rites.

4.2. Textualité et rites d'initiation

Selon les auteurs de *Textanthropologie*, la textualité a pour but de structurer de manière narrative, descriptive ou argumentative les problèmes fondamentaux de la vie en communauté afin de les reconnaître et de les rendre compréhensibles. C'est ainsi que l'on parvient à comprendre la textualité, qui traite donc principalement des moments de transition et des dynamiques dans les structures sociales, en tant que transmission et articulation transculturelles des « gesellschaftsstiftende[n] Botschaften » (Metzeltin / Thir 2012 : 28). Il faut tenir compte dans ce contexte du fait que la création et la production de textes dépendent toujours de l'époque et du contexte local. Les textes créés au cours d'une phase culturelle peuvent être transmis et réinterprétés au cours des phases suivantes, la macrostructure étant conservée et seul le niveau micro étant enrichi de nouveaux éléments provenant de couches culturelles ultérieures (*cf.* Metzeltin / Thir 2012 : 36*sq.*). Si, partant de cela, des textes peuvent être considérés comme le résultat de la superposition de différentes couches culturelles, la textualité peut être historiquement comprise comme « Schichtungsprozess der Kulturgeschichte » (Metzeltin / Thir 2012 : 37). La perception consciente de l'intertextualité historique, c'est-à-dire les références d'un texte à une couche textuelle plus ancienne, peut ainsi servir de clé d'interprétation, car « Texte kann man in ihrer ganzen Tiefe erst verstehen, wenn man sie in den kulturhistorischen

Kontext einbettet, in dem sie als Typus entstanden sind, und wenn man ihre diachrone Entwicklung nachzeichnet » (Metzeltin / Thir 2012 : 37). Ces observations sont à la base de l'approche de Metzeltin et Thir.

En ce qui concerne maintenant le rite d'initiation dans ce contexte, il revêt ainsi, sous sa forme schématiquement textualisée et par la répétition régulière de son récit, également un facteur significatif pour la fondation de la société car « Riten und Textualität verbinden auf narrative Weise Wertvorstellungen und von den Gesellschaftsmitgliedern erwartete Handlungsformen » (cf. Metzeltin / Thir 2012 : 34). En raison de cette importance pour la société, Metzeltin et Thir supposent que son récit fait partie des plus anciens matériaux narratifs du monde, qu'il représente peut-être même « das narrative Urschema » (Metzeltin / Thir 2012 : 57). C'est en cela qu'ils voient aussi le lien avec les contes merveilleux, qui comptent également parmi les plus anciennes formes de narrativité.

Avec leur approche d'anthropologie textuelle, ils proposent donc une méthode d'analyse et d'interprétation à partir de laquelle on peut observer la textualisation de différents moments du rite d'initiation dans un conte merveilleux. Ils partent d'une séquence d'initiation prototype, qui s'impose en raison de la nature structurellement fixe du rite dont nous avons parlé plus haut. L'expérience récurrente du rite, qui consiste alors en un enchaînement d'actions bien précises, est consolidée puis narrativisée dans un schéma de pensée, c'est-à-dire un textoïde. Il en résulte, dans une perspective narrative, une narration de moments narratifs distinctifs, c'est-à-dire de narratèmes. Considérant donc les contes merveilleux de différentes cultures comme des codages prototypes d'initiations et les comparant ensuite à la séquence d'initiation prototype que nous venons de présenter plus haut, Metzeltin et Thir mettent en place dix narratèmes d'une narrativisation prototype d'un rite d'initiation, présentés ci-dessous.

Leur approche d'une parallélisation systématique de séquences rituelles d'une part et de séquences narratives et textuelles d'autre part ouvre de nouvelles possibilités d'analyse et d'interprétation des textes sur la base de structures sociales archétypales (cf. Thir 2010 : 11). En même temps, Thir précise qu'il ne s'agit pas d'une équivalence car « viele semiotische Produkte, aber nicht alle, textualisieren und tradieren alte Riten in einer an die jeweilige Entstehungsepoche des semiotischen Produktes angepassten Form » (Thir 2010 : 11). Ils ont ainsi développé une anthropologie textuelle générale et appliquée.

4.3. La narrativisation prototype d'un rite d'initiation²

Examinons donc de plus près la traduction narrative des rites initiatiques dans les dix narratèmes proposés par Metzeltin et Thir. Les personnages dans une narrativisation d'un rite d'initiation sont l'initiant, la famille de l'initiant, l'initiateur et la communauté sociale. Tandis que la présence de ces personnages est indispensable, il n'est pas nécessaire que tous les narratèmes introduits ici soient aussi réalisés dans le texte. Considérons aussi, comme nous l'avons déjà suggéré, que les récits originaux sont souvent recouverts par d'autres couches narratives, de sorte qu'une initiation n'est peut-être présente que de manière fragmentaire dans un récit. De même, l'amplification, l'enjolivement et l'arrangement des narratèmes peuvent varier.

La narrativisation d'un rite d'initiation prototype commence avec le départ de l'initiant de la maison familiale (N1) qui peut être déclenché par un motif (p. ex. la pauvreté des parents ou la maltraitance par un beau-parent) et qui conduit l'initiant vers une frontière à franchir. L'initiant s'y rend seul, y est conduit ou bien un initiateur vient le chercher. Le deuxième narratème constitue la résistance de l'initiant contre le départ (N2). Il se peut, par exemple, que l'initiant pleure ou qu'il marque son chemin et retourne à la maison. Suit alors le passage d'une frontière et le séjour dans un lieu d'initiation (N3) où l'initiant est désormais, avec d'autres initiands, isolé. La frontière, généralement avec une forêt, peut être difficile à franchir et surveillée. Pendant son isolement au-delà du monde familial, pour les hommes souvent dans une maison de communauté, l'initiant est exposé à la faim, à la soif, ou à l'obscurité, reçoit peut-être des substances euphorisantes, et est ainsi amené dans une sorte de transe (N4). Ce moment peut également être exprimé de manière narrative par des danses particulières. Le narratème suivant est la mort symbolique (N5) qui peut être réalisé par l'aveuglement de l'initiant, le dépôt d'une couche de cendres ou de chaux sur sa peau, ou le refus de parler, de dormir, ou de ressentir. Il y a un séjour dans l'au-delà, peut-être que l'initiant perd aussi la mémoire. Après cette mort temporaire, l'initiant renaît et connaît une métamorphose (N6), le moment essentiel de la transition de l'enfant à l'adulte : il est lavé, ses cheveux tondus, il reçoit de nouveaux vêtements et parfois aussi des pouvoirs magiques en obtenant un objet spécifique. Ce narratème de la métamorphose peut aussi comprendre le passage de l'initiant par un corps animal ou le marquage de l'initiant, par exemple par une mutilation. Après l'obtention des caractéristiques particulières suivent la phase de l'apprentissage (N7) ainsi que de l'entraînement de l'initiant (N8), pendant lesquels les initiands apprennent les éléments-clés de leur vie en communauté, s'entraînent, et sont mis

² La section suivante s'appuie sur Metzeltin / Thir, *Textanthropologie*, pp. 76–79.

à l'épreuve, souvent à plusieurs reprises. Ils sont initiés à la survie, à la sexualité et à la mythologie. Souvent, les épreuves sont symboliques et semblent donc irréalistes, ne pouvant être résolues que par une aide particulière. Le prochain narratème est ensuite le retour du lieu d'initiation (N9) au lieu de départ et dans la communauté d'origine dans laquelle l'initié est solennellement accueilli et désormais complètement intégré. Il se peut que des marques spécifiques prouvent qu'il est désormais une nouvelle personne. La narrativisation d'un rite d'initiation s'achève habituellement avec le narratème d'un éventuel mariage (N10) avec une initiée ou un initié.

La narrativisation des rites d'initiation fait également une distinction entre les initiations masculines et féminines. En même temps, il peut aussi y avoir une combinaison des deux cycles d'initiation.

4.4. Approche appliquée et hypothèses

Dans les prochains chapitres, nous examinerons notre conte choisi en appliquant l'approche anthropologique textuelle. Cet objectif nécessite, après notre étude approfondie de la littérature concernant les thèmes sur lesquels se fonde l'approche de Metzeltin et Thir, dans un premier temps une lecture attentive du texte du conte en question. Dans un deuxième temps, nous identifions les moments narratifs importants et les attribuons aux narratèmes décrits ci-dessus. Nous résumons ensuite les narratèmes repérés dans un tableau qui nous sert de base pour une interprétation plus détaillée et plus complète. Lors de l'application de cette approche, notre travail a été guidée par trois hypothèses principales :

- (1) Dans le conte merveilleux français *Persinette*, on peut trouver quelques-uns des narratèmes d'une séquence d'initiation prototype proposés par Metzeltin et Thir.
- (2) Il est possible d'identifier suffisamment de narratèmes d'une séquence d'initiation prototype pour que le conte soit considéré comme une consolidation narrative des rites d'initiation.
- (3) On peut constater des différences entre la narrativisation de l'initiation féminine et masculine.

Compte tenu du fait que nous avons affaire à deux rites initiatiques narrativisés différents dans notre conte choisi, il importe de clarifier les désignations que nous utiliserons. Nous distinguons le rite d'initiation féminin de *Persinette* (N_F) et masculin du Prince (N_M). Il en résulte les dénominations suivantes :

N_F1 = narratème 1 du rite d'initiation féminin de Persinette, i.e. le départ de la maison familiale

N_M5 = narratème 5 du rite d'initiation masculin du Prince, i.e. la mort symbolique

Puisqu'il y a deux étapes de la narrativisation de ces rites d'initiation des deux protagonistes, nous ajoutons la distinction suivante :

N_F2' = narratème 2 dans la deuxième étape du rite d'initiation féminin de Persinette, i.e. la résistance

Lorsque la textualisation du même narratème des deux rites d'initiation est réalisée en un seul moment narratif, nous utilisons la désignation suivante :

N_{F+M}8' = narratème 8 dans la deuxième étape du rite d'initiation féminin de Persinette et masculin du Prince, i.e. la transe

L'interprétation se fera ensuite progressivement. D'abord, il convient pourtant de parler du contexte du conte *Persinette*.

5. Contextualisation du conte *Persinette*

Il est généralement convenu que les idées et les contes naissent parce qu'ils répondent aux exigences de leur époque ; ils reflètent donc souvent les convictions, les croyances et le contexte de leur public cible. Par conséquent, avant de fournir une analyse et une interprétation selon l'approche présentée, il convient dans un premier temps d'évoquer le contexte du conte choisi. C'est dans le but de comprendre mieux notre travail subséquent que nous allons à présent repositionner le conte choisi dans son contexte littéraire et sociopolitique. À cette fin, dans les sections suivantes, nous nous arrêterons d'abord sur le conte-type et sur un bref résumé du conte choisi, avant de nous pencher sur le contexte sociohistorique et de dépasser ainsi aussi les frontières de la France pour nous intéresser à l'Italie. Car c'est bien là que se trouvent très probablement les racines du conte *Persinette* de Mlle de la Force, l'auteure qui sera, enfin, également présentée par la suite.

5.1. Définition du conte-type

Le conte choisi pour notre analyse et notre interprétation selon l'approche anthropologique textuelle ne fait peut-être pas partie des contes merveilleux les plus connus de nos jours à première vue. Cependant, le conte-type auquel il est rattaché comprend également un conte qui est devenu largement diffusé et très populaire grâce aux Frères Grimm. Il s'agit du conte-type

ATU 310 et du douzième conte des *Kinder- und Hausmärchen* des Frères Grimm, notamment *Rapunzel*. Ne voulant collecter que des contes populaires purement allemands, les frères se sont inspirés pour ce conte d'une version allemande datant du XVIIIème siècle, publiée par Friedrich Schulz dans son œuvre *Kleine Romane* en 1790. Bien que ce dernier ne cite aucune source pour son récit, sa version est de toute évidence une simple traduction assez libre du conte de fées français *Persinette* de Mlle de la Force, datant de 1698 (cf. Lüthi 1959 : 95). Il s'avère donc très intéressant de prêter plus d'attention à ce dernier dont les racines remontent bien sûr encore plus loin.

Comme nous venons de mentionner, ce conte merveilleux correspond au conte ATU 310, intitulé *La fille dans la tour*. Les éléments de ce conte-type selon l'index ATU sont (1) *L'enfant promis*, (2) *L'échelle de cheveux*, (3) *L'abandonnement et l'aveuglement* et (4) *La cécité guérie* (cf. Aarne / Thompson 1961 : 101). Aarne et Thompson se basent ici surtout sur la structure de *Rapunzel* des Frères Grimm. En ce qui concerne les contes français en particulier, en revanche, Delarue définit pour ce conte-type les éléments suivants : (1) *La fillette promise à la fée*, (2) *La fille dans la tour* ainsi que (3) *La fuite et ses conséquences* (cf. Delarue 1957 : 178). Outre le conte allemand *Rapunzel* et le conte français *Persinette* déjà cités, de nombreuses autres variantes sont énumérées par Aarne et Thompson (1961 : 101), Delarue (1957 : 179sq) ainsi que Bolte et Polivka (1913 : 97sq), avec une majorité originaire de la Méditerranée, de Malte et d'Italie. Dans son article concernant ce conte-type, Uther ajoute en outre quelques variantes et adaptations extra-européennes, y compris d'Afrique du Nord, de Chine, du Japon, de Madagascar et autres, qui s'écartent pourtant souvent beaucoup des motifs du conte-type (cf. Uther 1993 : 793). La version la plus ancienne connue à ce jour, qui a manifestement aussi inspiré le conte que nous étudions ici et nous intéressera donc encore plus tard, est celle du conte *Petrosinella* du Napolitain Giambattista Basile. Plusieurs chercheurs ont étudié les similarités, les différences et les corrélations entre différentes versions du conte-type (cf. Lüthi 1959 ; Uther 1993 ; Getty 1997 ; Robert 2008 ; Mainil 2012). Alors que nous allons examiner occasionnellement de plus près le prédécesseur direct, à savoir *Petrosinella* de Basile, nous ne nous attarderons pas sur les autres et nous contenterons de les mentionner de manière ciblée à certains moments de l'analyse ou de l'interprétation. Il est toutefois assez intéressant de noter que la plupart des versions françaises n'ont pas de fin heureuse pour le couple de protagonistes (cf. Trinquet 2010a : 52), au contraire de *Persinette*, comme nous le verrons dans le résumé qui suit.

5.2. Résumé du conte *Persinette*

Un couple heureux qui attend son premier enfant vit à côté d'un magnifique jardin appartenant à une Fée, dans lequel pousse notamment du persil, une plante particulièrement rare. Lorsque la femme enceinte désire désespérément en avoir, son mari se glisse dans ce jardin par la porte ouverte pour aller en chercher. Le désir de sa femme n'étant pourtant pas assouvi, il y retourne plusieurs fois jusqu'à ce qu'il parvienne à nouveau à entrer dans le jardin clos. Mais la Fée le surprend. L'homme lui explique sa situation en réponse à quoi la Fée lui offre autant de persil qu'il le souhaite s'il lui donne l'enfant à sa naissance, ce que le mari promet. La nouveau-née reçoit le nom de Persinette et est emportée par la Fée. Celle-ci élève la belle jeune fille, mais s'inquiète bientôt de son destin, raison pour laquelle elle construit, en utilisant sa magie, une tour d'argent au milieu de la forêt, où Persinette, âgée de douze ans, doit s'installer. Dans cette tour, Persinette vit dans une grande aisance, entourée de vêtements magnifiques, de beaux bijoux et de plats délicats, et malgré sa solitude, elle ne s'y ennue pas, car elle s'occupe de beaucoup de choses différentes. Lorsque la Fée lui rend visite, elle demande à Persinette de lancer sa chevelure d'or pour qu'elle puisse monter dans la tour.

Un jour, alors que Persinette chante à sa fenêtre, un Prince à la chasse s'approche, envoûté par sa voix divine et, en l'apercevant, aussi par sa beauté. Persinette, cependant, est effrayée à sa vue et se retire de la fenêtre, ce qui attriste le Prince. Celui-ci ne trouve d'abord aucun moyen de monter dans la tour, mais finit par observer un jour la Fée demander à Persinette de lancer sa chevelure d'or, puis grimper en s'y suspendant. Le lendemain, il imite la voix de la Fée et monte dans la tour de la même manière. Emmerveillé par la beauté de Persinette, il lui adresse immédiatement sa tendresse. Persinette répond rapidement à son amour et accepte, sans trop savoir ce qu'elle fait, sa demande en mariage sur-le-champ. Le couple commence à se voir chaque jour et Persinette se retrouve bientôt enceinte. Sans que Persinette ne se rende compte de son état, la Fée s'en aperçoit immédiatement et la fait dire la vérité. Sur ce, elle lui coupe les tresses et l'emmène avec un nuage magique dans un endroit isolé et lointain où Persinette vit alors et où elle met au monde un petit garçon et une petite fille.

Afin de punir également le Prince, la Fée l'attire en haut de la tour en imitant la voix de Persinette et en faisant descendre ses tresses coupées. Lorsque le Prince atteint la fenêtre de la tour, que la Fée le confronte et lui dit que Persinette ne lui appartient plus, il se jette du haut de la tour. La chute ne lui inflige cependant aucune autre blessure que celle de perdre la vue. Pendant des années, il erre à l'aveugle dans les bois à la recherche de Persinette, se nourrissant d'herbes et de racines, jusqu'au jour où il entend soudain sa voix charmante. Sans le savoir, il

s'est rendu dans le désert de Persinette. Celle-ci arrive maintenant en toute hâte aussitôt que les enfants qui jouaient près de lui ont reconnu leur père. Lorsque les larmes de Persinette tombent sur les yeux du Prince, il recouvre la vue.

Le bonheur de la famille réunie ne dure cependant pas longtemps. Lorsqu'ils ont faim et qu'ils essaient de manger quelque chose, ils découvrent que les biscuits fournis par la magie de la Fée se transforment maintenant en pierre, l'eau en cristal, les herbes en crapauds et en créatures venimeuses, et les oiseaux en dragons. Persinette et le Prince se préparent à mourir. Mais les voyant ainsi dans cet état déplorable, la Fée est attendrie et elle arrive dans un char doré dans lequel elle les emmène au palais du père du Prince. Ils y sont chaleureusement accueillis, la joie étant grande de retrouver le Prince que l'on croyait perdu.

5.3. Le conte de fées français au XVIIème siècle

Sachant que chaque variante d'un conte trouve son origine dans un contexte sociohistorique particulier, nous nous sommes donné pour mission de mettre en lumière ce contexte précis afin de connaître le conte choisi de manière aussi exhaustive que possible. Le conte que nous nous proposons d'étudier a été publié pour la première fois en 1698 en France, à l'apogée du genre du conte de fées français. Si le conte de fées peut être considéré aujourd'hui comme « partie intégrante de la littérature de fiction au XVIIème siècle » (Trinquet 2012 : 22), il est intéressant de savoir que le terme même du genre ne s'est établi qu'au cours des dernières décennies du siècle. Certes, des contes tout comme des devinettes sont déjà courants dans les salons de Paris dans le siècle précédent et le récit oral a déjà prospéré pendant longtemps dans le discours populaire ; mais l'on ne considère pas encore le conte de fées comme genre (*cf.* Zipes 2006 : 3 ; Zipes 2012 : 23). Ce n'est qu'avec l'essor de l'écriture de contes qui s'est produit en France à cette époque, et notamment avec la première utilisation du terme *conte des fées* par Mme d'Aulnoy en 1697 pour la publication de son premier recueil de contes, que le terme a été forgé (*cf.* Zipes 2012 : 22). L'on peut noter que la désignation utilisée par la conteuse porte encore le pluriel, c'est-à-dire que « der Übergang zur heutigen Gattungsfixierung *conte de [!] fées* als Bezeichnung für Märchen » (Thoma 2014 : 65) n'est pas encore achevé.

Or, cet essor de la rédaction de contes vers la fin du XVIIème siècle, avec une majorité d'auteurs féminins, doit être replacé dans le contexte du climat politique et social instable de l'époque. Le nouveau genre, comme nous le rappelle Zipes, apparaît pendant une période d'absolutisme lorsque la culture française définit les standards de civilité pour le reste du continent (*cf.* Zipes 2012 : 9) et lorsque les écrivains français sont « deeply concerned about the civilizing process in their respective societies and the power struggles among members of their own class and the

contradictions between social classes » (Zipes 2006 : 19). Le règne de Louis XIV entre dans une phase critique qui voit le niveau de vie se dégrader pour toutes les classes sociales ainsi que la mise en place de mesures sociopolitiques tyranniques, y compris une censure sévère de l'expression culturelle (cf. Canepa / Ansani 1997 : 12). Dès lors, le genre du conte de fées offre surtout aux femmes, exclues de la participation sociale et politique, une possibilité de résistance à leurs conditions de vie et aux restrictions qui leur sont imposées. C'est ainsi que Zipes résume la profonde signification culturelle pour les conteuses dans la société française de la fin du XVIIème siècle, à savoir celle d'une déclaration de différence et de résistance :

[...] the French women writers were all members of literary salons, where they told or read their tales before having them published. These private salons afforded them the opportunity to perform and demonstrate their unique prowess at a time when they had few privileges in the public sphere. [...] It was only in a fairy-tale realm, not supervised by the church or subject to the dictates of King Louis XIV, that they could project alternatives stemming from their desires and needs.

(Zipes 2012 : 24)

En effet, il faut être conscient de l'importance des salons pour les conteuses françaises, leurs contes merveilleux et la possibilité ainsi créée de projeter une autre réalité émancipée. C'est d'ailleurs déjà bien avant que l'on commence à publier des contes écrits, que des récits aux intrigues merveilleuses sont racontés dans des milieux élitistes en France, notamment depuis les années 1670 (cf. Trinquet 2010a : 48). Prenons l'exemple de la correspondance de Mme de Sévigné avec sa fille, le 6 août 1677, dans laquelle la marquise écrit que les dames de la cour royale de Versailles se sont amusées pendant près d'une heure à écouter un conte d'un royaume de fées ; « cela s'appelle les *mitonner* » (Sévigné 1853 : 303) explique-t-elle. C'est donc d'abord en tant que passe-temps divertissant de la cour, « exclusively written for their peers, that is, aristocratic women-tellers, and court and salon aficionados » (Trinquet 2010a : 48), que le conte de fées en tant que tel connaît une première grande popularité en France. En même temps, le genre n'offre pas seulement un simple moyen de s'amuser, mais il propose aussi un programme d'actions ou d'actes sociosymboliques qui projettent des conflits moraux et éthiques dans des mondes alternatifs (cf. Zipes 2012 : 24). C'est dans ce contexte et dans une multitude de publications similaires que Mlle de la Force publie son conte *Persinette* en 1698.

La première publication d'un récit proche de ce nouveau genre remonte à *L'Ile de la Félicité* de Mme d'Aulnoy (cf. Trinquet 2012 : 19sq). Au total, on ne compte pas moins de soixante-quinze contes de fées publiés dans la dernière décennie du XVIIème siècle, dont la plupart entre 1697 et 1698 (cf. Trinquet 2012 : 13sq). Si l'on se demande d'où vient alors l'inspiration pour une telle quantité de récits de ce genre, il faut se rappeler d'abord que les conteurs et conteuses s'appuient tout autant sur des sources populaires orales, de manière directe, que sur des sources

populaires écrites ou littéraires, de manière indirecte (cf. Dammann 1981 : 133 ; Hannon / Duggan 2008 : 380). Certes, pour nous répéter encore une fois, un grand nombre de contes populaires circulent bien sûr depuis longtemps dans la tradition orale, mais de plus, des récits courtois et romantiques avec des éléments magiques sont déjà présents dans différentes collections depuis le XII^{ème} siècle et sont ensuite intégrés, bien qu'altérés, par exemple dans les contes de fées de Mme d'Aulnoy (*L'oiseau bleu*) ou Perrault (*Peau d'âne*) (cf. Hannon / Duggan 2008 : 379). À partir du XVI^{ème} siècle, la Bibliothèque bleue, c'est-à-dire en bref la littérature populaire sous la forme d'une multitude de brochures de petit format avec un nombre limité de pages, et la tradition romanesque du Moyen-Âge et de la Renaissance qu'elle contient, parsemée de motifs magiques, exerce également une influence particulière dans ce contexte (cf. Dammann 1981 : 133). Par ailleurs, on s'accorde aujourd'hui sur une autre influence considérable : Parmi les trente-sept contes, publiés au cours de ces années de l'apogée du genre, qui correspondent à un conte-type et qui sont donc considérés d'origine populaire, on trouve un grand nombre de récits qui ont leurs racines dans la littérature italienne, notamment dans les contes de Giovanni Francesco Straparola et de Giambattista Basile (cf. Trinquet 2012 : 14). L'on peut par conséquent, comme le constate Trinquet, « s'étonner de la quantité de récits publiés en si peu de temps », mais dans sa comparaison des contes de fées littéraires français et italiens, la chercheuse veut justement montrer « que les écrivains de la fin de siècle avaient toute la matière première qu'il leur fallait » (Trinquet 2012 : 74). Pourtant, si la question des racines littéraires italiennes des contes merveilleux est tout à fait intéressante et fait l'objet de nombreux débats, elle dépasse le cadre de notre propos et nous ne pouvons l'aborder que de manière très succincte.³ Cependant, un bref regard sur l'influence italienne s'avère aussi particulièrement révélateur et intéressant en ce qui concerne notre conte *Persinette*. En effet, notre analyse du conte ne serait pas exhaustive si nous négligions le *Pentamerone* de Basile.

5.4. L'influence italienne : Straparola et Basile

Si nous proposons maintenant que les auteurs des contes de fées français ont été influencés par des sources italiennes, nous ne voulons certainement pas pour autant suggérer qu'il s'agit de la seule origine. Bien que Straparola et Basile jouent un rôle important dans le développement du conte littéraire en Europe, il est évident qu'ils n'ont pas non plus inventé leurs contes. Ils ont plutôt adapté de nombreux contes de la tradition orale, se sont référés à d'autres œuvres

³ C'est surtout la folkloriste américaine Bottigheimer qui s'intéresse de près à ce contexte et qui voit même en Straparola le *Fairy Godfather*, car selon elle ses *rise fairy tales*, qui décrivent le passage de la misère à la richesse par un mariage magique et royal, ont donné naissance aux intrigues spécifiques des contes de fées qui comptent aujourd'hui parmi les plus populaires et les plus appréciés (cf. Bottigheimer 2002).

littéraires ainsi qu'à des sources historiques et, de surcroît, étaient bien familiers des contes de l'Orient (cf. Zipes 2006 : 16). Leurs rôles ne peuvent cependant pas être négligés en ce qui concerne, d'une part, la forme littéraire du genre spécifique du conte de fées français et, d'autre part, le contenu magique qui, s'il n'était pas nouveau, était nouveau par son caractère exclusivement séculaire (cf. Bottigheimer 2009 : 82).

Écrivant à une époque où le latin est la langue dominante de l'écriture, Straparola attire un public croissant de lecteurs vénitiens issus de la classe moyenne en utilisant l'italien toscan pour composer des contes populaires jusqu'alors transmis oralement, et se sert de cette nouvelle forme littéraire pour dénoncer des questions délicates autour de la tyrannie des princes, de la justice sociale et du bon comportement (cf. Zipes 2006 : 17). Car bien que ses contes traitent des pauvres gens qui parviennent à améliorer leur situation sociale et financière grâce à une intervention magique, une telle amélioration des conditions de vie n'est en fait qu'un rêve illusoire dans les circonstances misérables de la Venise du XVI^{ème} siècle (cf. Bottigheimer 2009 : 93). Zipes parle dans ce contexte d'un continuum historique en avançant que Straparola ainsi que Basile, comme les écrivains français plus tard, sont tous attirés par le conte merveilleux parce qu'il leur offre une manière d'exprimer leurs préoccupations concernant la déformation du processus de civilisation (cf. Zipes 2006 : 22).

L'importance du Vénitien dans la vague des contes merveilleux en France est, par exemple, soulignée dans une note de la conteuse Mme Murat qui avertit les lecteurs de son recueil des *Histoires Sublimes et Allégoriques*

[...] que j'ai pris les idées de quelques-uns de ces Contes dans un Auteur ancien intitulé, *les Facétieuses nuits du Seigneur Straparolle* [...] Les Dames qui ont écrit jusque icy en ce genre, ont puisé dans la même source au moins pour la plus grande partie.

(de Murat 1699 : Avertissement)

Le recueil de Straparola peut donc être considéré comme l'une des sources d'inspiration des conteurs et conteuses français du XVII^{ème} siècle ; Basile en offre une deuxième. Il publie son recueil *Lo Cunto de li Cunti*, aujourd'hui largement connu sous le nom de *Pentamerone*, de façon posthume de 1634 à 1636 et l'on peut assumer qu'il connaissait l'œuvre de Straparola (cf. Zipes 2006 : 17 ; Bottigheimer 2009 : 90). Son *Pentamerone*, écrit dans un dialecte napolitain, se compose de quarante-neuf contes merveilleux encadrés par un cinquantième. Plusieurs des conte-types les plus célèbres aujourd'hui y sont consignés pour la première fois sous forme littéraire dont, outre *Rapunzel*, aussi *Cendrillon*, *La belle au bois dormant* ainsi que *Hansel et Gretel* (cf. Canepa 2008 : 100). À la différence des *Facétieuses Nuits*, déjà disponibles en français dès 1573, le recueil de Basile n'est pas traduit en français jusqu'en 1742 ; il y a pourtant bientôt des récritures italiennes (cf. Trinquet 2012 : 100). Contrairement à Straparola,

Basile n'est par ailleurs jamais mentionné directement comme source. Cependant, les références sont si évidentes que l'on peut supposer qu'au moins un certain nombre de conteurs et conteuses français, dont Perrault, sa nièce Mlle Lhéritier, Mme d'Aulnoy et aussi Mlle de la Force, ont accès à cette œuvre (cf. Trinquet 2012 : 103 ; Robert 2008 : 334).⁴ Nous souhaitons ici attirer l'attention sur la remarque de Robert, à savoir qu'il y a toujours un certain « coefficient d'incertitude » en ce qui concerne la question de savoir si les sources d'inspiration des auteurs français sont vraiment les publications des Italiens ou bien des « sources orales auxquelles ils auraient eu directement accès » (Robert 2008 : 333). Si les conteurs et conteuses français reprennent des motifs ou des épisodes des mêmes sources étrangères, ils le font toutefois avec prudence et en recodifiant le matériau, car le goût pour les convenances distinguées et les exigences discursives de la société de cour et des salons bourgeois du Paris des années 1690 sont évidemment très différents du penchant pour l'humour cru du Naples des années 1630 ou de la Venise des années 1550 (cf. Zipes 2006 : 8 ; Bottigheimer 2009 : 57). Enfin, en ce qui concerne le conte *Persinette* de Mlle de la Force, on s'accorde aujourd'hui à dire qu'il remonte au premier divertissement de la deuxième journée du *Pentamerone*, intitulé *Petrosinella*. Puisque nous reviendrons par la suite plusieurs fois sur cette version antérieure de *Persinette*, un bref résumé du conte napolitain permettra de mettre en évidence les similitudes, avant de présenter ensuite Mlle de la Force et son recueil de contes dans une prochaine étape.

5.5. *Petrosinella* : La prédécesseur de *Persinette*⁵

Une femme enceinte nommée Pascadozia ressent un fort désir pour le persil après l'avoir vu dans le jardin d'une ogresse. Pour satisfaire son désir, elle attend le moment où l'ogresse est partie pour en cueillir une poignée. Mais l'ogresse s'en aperçoit et confronte Pascadozia lorsqu'elle descend à nouveau dans le jardin. Effrayée, Pascadozia explique qu'elle a pris le persil parce qu'elle craint que le visage de son enfant ne soit couvert de marques ressemblant au persil. Pour éviter la mort, Pascadozia promet de remettre son enfant à l'ogresse le moment venu. Pascadozia met au monde une magnifique petite fille et lui donne le nom de Petrosinella, car elle a une marque en forme de persil sur la poitrine. Lorsque Petrosinella commence à aller à l'école à l'âge de sept ans, elle rencontre l'ogresse qui rappelle si souvent à sa mère la promesse faite que finalement, à la demande de sa mère, l'innocente Petrosinella dit à l'ogresse

⁴ S'il existe aujourd'hui différentes théories à ce sujet (cf. Trinquet 2012 : 100sqg), on ne sait pas comment l'œuvre de Basile est arrivé entre les mains de ces auteurs. Compte tenu du fait que les auteurs ultérieurs n'ont pas eu accès à ce livre, Bottigheimer en arrive même à la conclusion qu'ils n'ont peut-être partagé qu'une seule copie du *Pentamerone* (cf. Bottigheimer 2009 : 73).

⁵ Nous nous basons sur la traduction de Stace (2018 : 113–116).

de prendre ce qu'elle veut. C'est ainsi que l'ogresse saisit la fille par ses cheveux, l'emmène dans une forêt et l'enferme dans une tour qui n'a ni portes ni escaliers, seulement une petite fenêtre, et dans laquelle elle entre et sort en grimant sur les longs cheveux de Petrosinella.

Un jour, en l'absence de la sorcière, Petrosinella se penche par la fenêtre et ses tresses dorées brillent au soleil, si bien que le fils d'un prince qui passe par là tombe éperdument amoureux de sa beauté. Pendant plusieurs jours, ils échangent des signes de tête et de main et des baisers, jusqu'à ce qu'une nuit, Petrosinella fasse monter le prince du haut de la tour par ses cheveux pendant que l'ogresse dort. Pendant un certain temps, le prince rend visite à Petrosinella la nuit pour poursuivre leurs amours. Mais un jour, une voisine avertit l'ogresse de l'affaire amoureuse. L'ogresse dit pourtant qu'elle a jeté un sort à Petrosinella de sorte que celle-ci ne peut s'échapper que si elle possède trois noix de galle cachées dans la cuisine. Mais Petrosinella entend la conversation, récupère les noix de galle avec l'aide du prince et s'échappe de la tour. Alors que l'ogresse les poursuit, Petrosinella jette successivement une noix de galle au sol, invoquant ainsi d'abord un chien sauvage, puis un lion et enfin un loup. Ce dernier finit par dévorer l'ogresse, qui s'était cachée dans une peau d'âne pour se protéger du lion. Les amoureux parviennent donc à s'enfuir et se rendent dans le royaume du prince, où ils se marient avec l'accord de son père.

5.6. Mlle de la Force et *Les contes des contes*

Inconnue du grand public moderne et presque oubliée des critiques, Charlotte-Rose de Caumont de la Force était renommée par ses contemporains aussi bien par son talent d'écrivain et son esprit vif et plaisant que par sa vie à la cour de Louis XIV.

(Trinquet 2010b : 147)

Née vers 1650, Charlotte-Rose de Caumont de la Force est la descendante d'une grande famille huguenote aristocratique du Périgord. Son père est François de Caumont, marquis de Castelmoron, et sa mère Marguerite de Viçose, cousine au second degré du roi Louis XIV (*cf.* Souloumiac 2004 : 35–37, cité par Forsyth 2014 : 71). À l'âge de seize ans, La Force devient l'une des dames d'honneur de la reine Marie-Thérèse d'Autriche ainsi que d'autres dames de la cour. En 1687, La Force épouse le bien plus jeune et riche Charles Briou, un mariage qui est pourtant rapidement dissous par le père de l'époux (*cf.* Trinquet 2010b : 148*sq.*). La Force continue à vivre à la cour jusqu'à ce qu'elle soit accusée, en 1697, d'être l'auteure de vers satiriques, à la suite de quoi Louis XIV la bannit de la cour et lui ordonne de vivre dans un couvent hors de Paris (*cf.* Trinquet 2010b : 149). Ayant toujours été une figure active dans les salons littéraires parisiens de la fin du XVII^e siècle, La Force avait déjà bientôt commencé à écrire des poèmes et est désormais surtout connue et appréciée par ses contemporains pour

ses histoires secrètes, des romans historiques romantiques. Sa carrière romancière aurait toutefois débuté en 1692 avec une première édition, publiée anonymement et aujourd'hui introuvable, de l'œuvre qui nous intéresse le plus ici, *Les Fées, Contes des Contes* (cf. Trinquet 2010b : 150 ; La Force 1954 : 627). Pendant son exil, elle continue à écrire et acquiert une certaine influence autant qu'une réputation de libertine. Allant plus loin que ses contemporains, La Force n'hésite pas de souvent mentionner explicitement l'amour et le désir physique ainsi que l'adultère, dans les limites de la bienséance (cf. Trinquet 2010b : 155). En effet, si « Mlle de La Force semble préconiser la poursuite de l'amour, physique ou passionnel, jusque dans les liens du mariage, et pousse ses héroïnes à surmonter les pires obstacles pour épouser leur amant », c'est aussi souvent le cas dans ses contes de fées « où le cadre fictionnel lui permet de plus grandes libertés que dans ses romans historiques » (Trinquet 2010b : 155sq).⁶ Retrouvant sa liberté en 1712, La Force n'est pas autorisée à retourner à la cour et s'installe à Paris où elle continue à participer activement aux salons littéraires jusqu'à sa mort en 1724, à l'âge de 74 ans (cf. Souloumiac 2004 : 44, cité par Forsyth 2014 : 75 ; La Force 1954 : 633).

Lorsque Mlle de la Force publie son œuvre *Les Contes des Contes* en 1698, son esprit littéraire est déjà bien connu, comme le montre un article du *Mercurie galant* :

Tous ses ouvrages ont eu un si grand succès qu'on est persuadé qu'elle ne peut rien faire dont la lecture ne donne un extrême plaisir. Ces sortes d'ouvrages sont devenus fort à la mode. Ainsi, une Demoiselle de qualité vient aussi de mettre au jour deux volumes intitulés *Les Contes des Contes*. S'il m'estoit permis de la nommer, son nom seul feroit juger de la beauté de ces Contes, même avant que de les lire. Son bon goust est connu parmy les personnes qui se mêlent d'écrire, & plusieurs ouvrages d'une plus grande consequence, & qui ont esté fort applaudis dans le monde, luy doivent une partie de leur succès, les Auteurs ayant bien voulu se rapporter à son sentiment avant que de les mettre au jour.

(*Mercurie galant*, février 1698, 239–241)

Le *Mercurie galant*, une revue française, « se fera, pendant plusieurs années, le porte-parole de ceux qui admirent le talent de Mlle de La Force » (Fröberg 1981 : 9, cité par Trinquet 2010b : 148). Ce recueil de contes comprend donc, après une préface du libraire au lecteur, quatre contes sur presque trois cents pages, à savoir *Plus belle que Fée*, *Persinette*, *L'Enchanteur* et *Tourbillon*. Il est intéressant de noter que l'on prétend que tous les contes, à l'exception de *L'Enchanteur*, sont purement l'invention de l'auteure (cf. La Force 1698 : 132), ce que nous pouvons réfuter aujourd'hui. Certes, comme le constate Forsyth, c'est dans le conte de Mlle de la Force qu'est réuni pour la première fois « the complete chain of scenes and symbols which is today widely recognised as the memplex of 'Rapunzel' » (Forsyth 2014 : 37). Comme l'écrit

⁶ Au-delà de notre intérêt, mais certainement intéressant à cet égard, est la discussion de Vellenga (1992) sur la façon dont Mlle de la Force se sert du genre pour discuter, avec un sens du sous-entendu et de l'ironie, du désir érotique à travers le merveilleux.

pourtant également Delarue, qui est d'ailleurs d'avis que ce conte est le seul de l'auteure qui soit encore lisible aujourd'hui (cf. Delarue 1957 : 22), il ne s'agit pas d'une invention mais « elle paraît avoir remanié seulement la fin du conte » (Delarue 1957 : 181). Et c'est dans ce contexte que nous revenons à Basile. Quoique les autres contes du recueil de Mlle de la Force soient des originaux et non des réécritures, il est déjà impossible de ne pas remarquer instamment la similitude de son titre, *Les Contes des contes*, avec celui du Napolitain, *Lo Cunto de li Cunti* (*Le Conte des contes* en français) (cf. Trinquet 2012 : 209). En ce qui concerne le conte *Persinette*, sa dette au récit de *Petrosinella* de Basile ne fait aucun doute non plus. Hormis quelques modifications mineures au cours de l'intrigue, la Française finit pourtant par s'écarter ensuite totalement de la version de son prédécesseur dans la dernière partie du conte. Elle choisit, tout à fait selon le style de son époque, un dénouement très romanesque, tandis que Basile termine son conte « comme toutes les versions populaires du conte-type 310 par le motif que les folkloristes nomment 'La fuite magique' » (Robert 2008 : 340). Nous mentionnerons encore quelques différences intéressantes dans l'analyse qui suit.

Ayant replacé le conte dans son contexte, nous pouvons désormais mieux comprendre le phénomène du genre en France en général et le conte *Persinette* en particulier. Avec ces connaissances de base nécessaires, nous pouvons ensuite poursuivre une analyse et une interprétation détaillées.

6. Analyse du conte *Persinette*

Venons-en à présent à l'analyse du texte. Le résumé dans le chapitre précédent nous a déjà permis de nous familiariser avec le texte et sa macrostructure narrative. Cette structure des textes narratifs consiste en un enchaînement logiquement compréhensible des états et des actions essentiels des personnages principaux, qui constituent donc le facteur le plus important de la cohérence du texte (cf. Thir 2010 : 52). Dans notre conte, un lien de cohérence entre les personnages est également créé par l'implication de tous dans l'intrigue principale des initiations de *Persinette* et du Prince. Dans ce qui suit, nous commencerons donc par identifier les personnages du conte. Nous jetterons ensuite aussi un regard sur les lieux importants ainsi que sur quelques symboles, nous intéressant déjà à leurs rôles dans les rites d'initiation décrits ensuite en détail dans l'interprétation. Nous nous référerons alors souvent directement au texte original du conte qui se trouve en annexe à la page 79 ; les numéros de page seront indiqués entre parenthèses.

6.1. Personnages

Dans le conte merveilleux *Persinette*, il y a sept personnages qui sont mentionnés comme individus, i.e. (dans l'ordre de leur première mention dans le texte) deux jeunes amants, l'épouse et son mari, la Fée, Persinette, le Prince ainsi que leurs enfants, le petit Prince et la petite Princesse. Outre ces personnages principaux, le père du Prince est également mentionné une fois en position d'attribut, mais puisqu'il ne joue aucun rôle dans l'intrigue du conte, nous ne le mentionnons que brièvement ici.

6.1.1. Persinette

Persinette est le personnage principal, c'est pourquoi son nom a servi de titre au conte. Elle est sans doute la protagoniste du conte, puisque c'est son nom qui est mentionné le plus souvent dans l'histoire et qu'elle est la seule à porter un nom propre. Il est toutefois intéressant d'observer que quasiment la moitié de ces mentions sont faites dans la fonction de complément, alors que pour les autres personnages, la part de la fonction de sujet est clairement prédominante. Cela crée une certaine impression de passivité du personnage lors de la lecture. Sa position de protagoniste se justifie pourtant aussi par le fait qu'elle est le personnage principal dans la narrativisation d'un des rites d'initiation que l'on peut déceler et dont nous parlerons en détail dans le chapitre suivant.

Persinette est décrite dans le conte d'une manière directe et indirecte. Elle est l'enfant tant attendue d'un couple heureux qui, en raison d'un désir insatiable de sa mère pendant la grossesse, grandit chez une Fée. Si son personnage est majoritairement pronominalisé, elle est également désignée au cours de l'intrigue par les termes « fille » (32), « maîtresse » (119), « mère » (142), « épouse » (174) et « Princesse » (151). Elle est avant tout décrite à plusieurs reprises comme belle ou bien même « la plus belle créature du monde » (34). Une caractéristique particulière de sa « prodigieuse beauté » (87) sont ses cheveux dorés « qui avoient trente aunes de longueur » (62), détail essentiel du conte. Persinette a d'ailleurs « la voix divine » (59) et est directement décrite comme « tendre » (148, 163), « passionnée » (149), « charmante » (151) et « aimable » (167). Au cours du conte, la description indirecte de son personnage nous révèle en outre une évolution de son caractère. Ainsi, si elle est décrite par ses actes dans la première moitié de l'intrigue comme bien élevée (*elle lisoit, elle peignoit, elle jouoit des instrumens*, 50), docile (*ce que la pauvre Persinette fit*, 101) ainsi que crédule, naïve et innocente (*se souvenant d'avoir ouï dire*, 73 ; *abusée par le son de cette voix*, 85 ; *sans savoir presque ce qu'elle faisoit*, 93), elle est dans la suite aussi décrite comme responsable (*elle les nourrit*, 112 ; *voulut au moins leur donner un peu d'eau*, 156), sensible et passionnée (*elle versa*

un torrent de larmes, 146 ; *la tendresse de la passionnée Persinette*, 148) ainsi que déterminée (*Mourons, mon cher Prince*, 162). La passivité du personnage que nous venons de mentionner est certainement dans l'air du temps. Si Röhrich désigne le conte en tant que « Spiegelbild der patriarchalischen Gesellschaft » (Röhrich 2002 : 119), c'est évident que dans un conte de l'époque « the male acts ; the female waits » (Zipes 2006 : 41). Nous venons pourtant de souligner une évolution du caractère de Persinette, ce qui transparait aussi dans son activité accrue. Selon Röhrich, cette transformation peut se produire dans les contes merveilleux lorsque la progression de l'intrigue l'exige (cf. Röhrich 2002 : 120).

6.1.2. Le Prince

Le personnage du Prince n'entre dans le récit du conte qu'après le premier tiers, mais devient alors le deuxième personnage principal avec Persinette. C'est son personnage qui apparaît le plus souvent dans la fonction de sujet, ce qui souligne son rôle important. Celui-ci est également renforcé par le fait que c'est lui qui subit, tout comme Persinette, une initiation, élément essentiel pour le conte, et aussi que c'est en fait dans son royaume que se termine l'intrigue. Le Prince est introduit comme un jeune homme en train de chasser dans la forêt où se trouve la tour de Persinette. Comme celle-ci, le personnage du Prince est majoritairement mentionné de manière pronominalisée ; d'autres appellations sont « père » (141), « époux » (144) et « homme » (71). Outre la description directe comme « charmant » (71), « beau » (171) et ayant « de l'audace » (70, 87), il n'est décrit que de façon indirecte par des gestes et actes. C'est ainsi qu'il est perçu comme déterminé et patient (*il y rodoit tous les jours*, 77) ainsi qu'endurant (*il marcha comme il put*, 127), intelligent (*il contrefit admirablement la voix de la Fée*, 83 ; *le Prince s'en douta*, 96), tout comme impulsif (*il lui proposa de l'épouser sur l'heure*, 93), passionné (*il fit mille fois plus de caresses*, 149) et aussi responsable (*le Prince croyant prendre du biscuit*, 154) et fort acclamé (*on reçût comme un Dieu ce beau Prince*, 171).

6.1.3. La Fée

Il va probablement sans dire qu'un rôle central dans un conte de fées est à attribuer à la Fée qui dans notre conte apparaît presque aussi souvent en fonction de sujet que Persinette. Dès le début du conte, elle occupe un rôle particulier et curieux et est d'abord surtout connue pour « avoir un beau jardin » (5) avec toutes sortes de plantes rares et exotiques, comme justement le persil. Personne ne doit cependant entrer dans ce jardin. Avec une seule exception, le personnage de la Fée n'est décrit que de façon indirecte, affichant surtout deux traits de caractère globaux. Elle apparaît donc, d'une part, autoritaire et rigoureuse lorsqu'il s'agit de respecter des règles (*qui le gronda fort*, 24 ; *lui ordonna*, 52 ; *lui demanda d'un ton impérieux*, 100) tout autant que,

d'autre part, affectueuse et soucieuse envers la petite Persinette (*la fit élever avec tous les soins imaginables*, 36). Cette surprotection et aussi prévision la conduit également à construire, « par le moyen de ses charmes, une tour d'argent au milieu d'une forêt » (40), élément central du conte-type ATU 310 et dont nous parlerons séparément. Si elle est décrite comme vindicative (*ne trouva pas cette vengeance assez pleine*, 113), assoiffée de pouvoir (*il falloir qu'elle eût en son pouvoir le Prince*, 113) et « perfide » (117), elle se montre tout de même tendre à la fin (*fut attendrie & rappelant dans cet instant toute la tendresse*, 166). Elle est omnipotente par ses pouvoirs magiques, mais pas omnisciente.

Du fait que le personnage de la Fée est introduit dès le début du conte, l'intrigue est replacée d'emblée dans un monde merveilleux et féérique. L'omniprésence de la Fée tout au long de l'intrigue souligne d'ailleurs son pouvoir. Effectivement, c'est elle seule, et non pas le courage, l'audace, la patience ou la bienveillance du héros et de l'héroïne, qui permet à ces derniers de surmonter des obstacles. Dans notre étude du conte selon l'approche anthropologique textuelle, la Fée occupe par ailleurs une position particulièrement importante : comme nous constaterons surtout dans le chapitre suivant, elle prend la fonction de l'initiateur dans les rites d'initiation narrativisés. Par conséquent, nous pouvons probablement affirmer que la place qu'occupe dans les contes merveilleux slaves la fameuse Baba Yaga (*cf.* Propp 1983 : 63*sqq*) ou dans de nombreux contes des Grimm la belle-mère ou une sorcière (*cf.* Röhrich 2002 : 128*sq*) est attribuée dans ce conte français à la Fée. La suggestion que le personnage de la Fée peut être considéré comme initiateur est d'ailleurs soutenue par le motif utilisé du jardin interdit comme lieu tabou et propriété des créatures de l'au-delà (*cf.* Uther 1993 : 793). Une autre manifestation fréquente de l'initiateur est l'ogre ou parfois l'ogresse. Alors qu'il s'agit effectivement encore d'une ogresse chez Basile, Mlle de la Force fait disparaître cet élément anthropophage qui n'a pas sa place dans la mode de contes de fées français de l'époque (*cf.* Mainil 2012 : 38). Le personnage de la Fée prend plutôt la forme d'un noble autocratique au pouvoir absolu, dans lequel Getty soupçonne la représentation féminine d'un pouvoir masculin, à savoir probablement Louis XIV, qui a forcé Mlle de la Force à entrer dans un couvent (*cf.* Getty 1997 : 50).

Par ailleurs, la Fée joue un autre rôle important. Nous venons de constater plus haut en discutant le genre du conte merveilleux que l'auxiliaire magique est un élément constitutif central dans lesdits contes. Dans le conte en question, l'héroïne, soit Persinette, ne reçoit pas de pouvoir magique évident. En examinant le texte du conte de plus près, notre regard se porte cependant sur l'eau précieuse que la Fée « avoit dans un vase de cristal » (33) et avec laquelle elle arrose le visage de la nouveau-née Persinette. L'on peut donc supposer que le pouvoir magique de

Persinette, à savoir redonner la vue au Prince grâce à ses larmes, est lié à ce moment. Nous y reviendrons dans le chapitre suivant. Mais contrairement au conte merveilleux classique, ce n'est pas le moyen magique en soi qui résout déjà la situation difficile dans laquelle se trouve le héros ; il faut encore l'intervention active de la Fée elle-même pour parvenir à une fin heureuse. Ce personnage de la Fée puissante occupe donc une place primordiale tout au long du conte, en remplissant deux rôles centraux, à savoir celui du donateur du moyen magique ainsi que celui de l'initiateur dans les rites d'initiation des deux héros.

6.1.4. Le couple parental

Les deux « jeunes amans » (1) sont les premiers personnages mentionnés et nous introduisent ainsi dans l'histoire du conte, indiquant son contexte. Conformément au style du genre, les deux personnages restent anonymes, ils n'ont pas de noms propres (*cf.* Mainil 2012 : 37). L'épouse et son mari se trouvent donc dans une phase contente et heureuse de leur vie en couple, comblés de joie par la grossesse. Cette joie est pourtant interrompue par un désir violent de persil chez la femme enceinte. Nous nous intéresserons à la symbolique de cette plante plus tard. À cause de l'inaccessibilité de celle-ci, elle tombe dans un profond chagrin et est ensuite totalement absorbée par son désir (*la rendit même méconnaissable aux yeux de son époux*, 11). C'est son mari qui, guidé par son amour (*rien ne paroît difficile en amour*, 14), apaise ce désir. Comme le Prince fera plus tard plusieurs fois le tour de la tour de Persinette (69), le mari fait le tour des murs du jardin interdit « jour & nuit » (15). Il est ainsi décrit comme ayant de la « persévérance » (22) et de la « hardiesse » (24). En tout cas, c'est lui qui agit et non sa femme. C'est l'homme qui se rend coupable, pas la femme. Après l'enlèvement de leur fille par la Fée, les parents n'apparaissent plus dans la suite de l'histoire.

Bien que ce détail n'ait pas d'importance en ce qui concerne l'interprétation selon l'approche anthropologique textuelle, nous voulons néanmoins souligner brièvement une modification intéressante apportée par Mlle de la Force à la version de Basile : l'auteure donne un mari à la femme enceinte. Le mari absent dans le conte napolitain, c'est la femme elle-même qui transgresse la limite pour satisfaire son désir de persil et qui promet alors son enfant à l'ogresse. Il ne s'agit donc pas d'une épouse passive et obéissante chez Basile, mais plutôt d'une mère agissante qui refuse d'obtempérer pendant sept ans.

6.1.5. Les enfants

Comme fruit de l'amour, Persinette donne naissance « à un petit Prince & à une petite Princesse » (111) dans son désert. Les personnages des jumeaux, qui reconnaissent leur père sans l'avoir jamais vu, sont décrits comme « plus beaux que le jour » (139), « aimables » (152)

et « agréables » (169) et ne sont mentionnés qu'ensemble. Ils complètent la famille et, à la fin, c'est surtout leur « défaillance qui les mettoit à deux doigts de la mort » (164) qu'apaise finalement la Fée.

6.2. Lieux

En général, l'espace tout comme le temps ne sont pas précisés, ce qui est caractéristique des contes merveilleux. Persinette naît chez ses parents et grandit ensuite pendant douze ans chez la Fée. Aucun de ces deux lieux n'est décrit plus en détail dans le conte, nous pouvons quand même les désigner pour notre propos comme les lieux de départ du rite d'initiation de Persinette. Ensuite, c'est au palais du roi que le conte prend fin. Il y a cependant deux autres lieux qui revêtent une importance bien plus grande, à savoir la forêt et le désert.

6.2.1. La forêt

Le rite d'initiation a en effet toujours lieu dans une forêt. Cela est un trait constant, obligatoire, du rite d'initiation, dans le monde entier. [...] Le lien du rite d'initiation avec la forêt est si solide et si constant qu'il est vrai aussi en sens inverse. À chaque fois que le héros se retrouve dans la forêt, la question du rapport du sujet donné au cycle initiatique est posée.

(Propp 1983 : 69sq)

Comme le propose Propp dans cette affirmation, la forêt est aussi un lieu d'initiation dans le conte dont il est question ici. En fait, la forêt remplit cette fonction même deux fois, à savoir lors de la première étape de chaque rite d'initiation des deux protagonistes. Il est intéressant de noter à cet égard que son rôle est différent pour le rite féminin et masculin. La forêt est d'abord mentionnée lorsque Persinette atteint l'âge de douze ans, que la Fée décide « de la dérober à ses destinées » (37) et qu'elle fait construire à cet effet, par magie, la fameuse tour « au milieu d'une forêt » (39). Pour être plus précis, c'est la tour dans la forêt qui représente ce premier lieu d'initiation, mais cette tour tient son importance aussi de sa position dans la forêt. C'est dans ce lieu que Persinette est isolée pour la première fois et qu'elle poursuit les activités qui ont pour but de l'instruire dans son rôle de jeune femme. La signification symbolique de la tour en particulier, notamment en ce qui concerne le rite d'initiation féminin, sera abordée plus loin. Ensuite, la forêt devient également un lieu d'initiation pour le Prince lorsqu'il tombe de la tour et erre à l'aveuglette dans cette même forêt pendant quelques années. Comme nous le verrons plus en détail dans le chapitre suivant, c'est dans la forêt que le Prince, comme initiand, vit les expériences de la transe et de la mort symbolique, accomplit ses épreuves initiatiques, et traverse ainsi la phase transitoire. Bien que la forêt tienne donc un rôle essentiel dans le conte, elle n'est pourtant pas décrite plus en détail. Ceci est, selon Propp, une de ses caractéristiques (*cf.* Propp 1983 : 69). Sans aucune description dans le récit, l'on suppose que la forêt « est

profonde, sombre, mystérieuse, quelque peu conventionnelle, pas tout à fait réelle » (Propp 1983 : 69) et aussi infranchissable. Elle est considérée comme une sorte de *no man's land*, un espace magique, une frontière entre le connu et l'inconnu (*cf.* Lurker 1991 : 811). C'est ainsi qu'elle acquiert le rôle fonctionnel de barrière et de frontière, car le passage dans l'autre monde se fait par la forêt (*cf.* Propp 1983 : 70sq). De cette manière, la forêt, lieu sombre, représente aussi l'au-delà.

6.2.2. Le désert

Afin de punir Persinette, la Fée la conduit à « un endroit très-solitaire » (105) et ce n'est que plus tard, lorsque les enfants découvrent le Prince, que cet endroit est désigné par « désert » (137). Du fait que ce lieu est tout à fait « assez agréable » avec « des prés, des bois, un ruisseau d'eau douce, une petite hutte, faite de feuillages toujours verts » (106), l'on peut supposer que l'endroit est décrit comme un désert en raison de sa solitude et non de son aridité. Et c'est précisément à cause de cette solitude absolue que cet endroit déserté peut être perçu comme deuxième lieu d'initiation. En effet, comme nous apprenons dans *Enzyklopädie des Märchens*, le désert, tout comme la steppe par exemple, peut prendre la fonction de la forêt (*cf.* Fischer 2014 : 435). De plus, bien qu'il n'y ait pas de forêt en soi, Persinette est quand même entourée de fourrés grâce à sa hutte aux feuilles toujours vertes. Par ailleurs, le fait que le désert se trouve « au bord de la mer » (105) rappelle que la mer peut aussi constituer une frontière, au même titre qu'une forêt (*cf.* Propp 1983 : 371). Tandis que Persinette n'y manque pas de confort au début, l'endroit devient fort déplaisant plus tard lorsque les deux protagonistes doivent chercher de la nourriture après avoir été réunis en famille. Nous pouvons donc supposer que l'isolement de Persinette, d'une part, et l'expérience de transe et d'une mort symbolique due à la faim, d'autre part, font de ce désert un lieu d'initiation.

6.3. Symboles

6.3.1. Le persil

Dans la croyance populaire, différentes propriétés et symboliques sont attribuées à cette herbe originaire de la Méditerranée. Depuis longtemps, le persil a été associé à la mort mais aussi à la sexualité et à la fertilité, et est de même apprécié pour ses propriétés médicinales. On lui attribue des propriétés de stimulation sexuelle et d'augmentation de la virilité ainsi que des pouvoirs abortifs (*cf.* Lüthi 1959 : 108 ; Forsyth 2014 : 64). Comme il contient une substance appelée apiol qui stimule l'utérus, on dit qu'il favorise les menstruations, augmente la libido féminine et facilite l'accouchement, mais qu'il peut justement aussi provoquer un avortement (*cf.* Duke 2002 : 555 ; Hanrahan / Frey 2018). Ces caractéristiques laissent évidemment place

à différentes interprétations de l'envie de persil. Dans le conte napolitain du *Pentamerone*, le persil ou plutôt le désir de l'herbe est, en outre, aussi directement associé à une autre croyance populaire. On croyait que si le désir d'une femme enceinte n'était pas satisfait, ces désirs insatisfaits se manifesteraient alors sous la forme des marques de la chose désirée sur le corps de l'enfant (cf. Gélis 1984 : 122).

6.3.2. La tour

Afin de « la dérober à ses destinées » (37), la Fée enferme Persinette dans une tour d'argent qui n'a pas de porte mais une seule fenêtre par laquelle l'enfermée a la vue sur la mer ainsi que sur la forêt. Mlle de la Force ne manque pas de décrire en détail cette tour qui s'inscrit dans le registre approprié pour le public cible : tout est signe de richesse (cf. Mainil 2012 : 41). Rien dans cette tour n'est ordinaire, tout est grand, beau et superlatif (*grands & beaux appartements*, 40 ; *des plus beaux bijoux*, 44 ; *les mets les plus délicats*, 48 ; *la plus belle vue du monde*, 57), extraordinaire et exotique (*toutes les raretés*, 43 ; *autant que celles des Reines d'Asie*, 45 ; *singulier & charmans*, 58), luxueux (*garderobes [...] magnifiques*, 45), brillant (*dont toutes les chambres brillent*, 42), abondamment disponible (*s'y trouvoit splendidement*, 43 ; *plein des [...] bijoux*, 44) ainsi qu'enviable (*la première à avoir*, 46 ; *combien de gens en voudroient avoir une semblable*, 55). Bien que la tour ait la fonction d'une prison, elle est décrite, avec toutes ses commodités, comme un « beau séjour » (46) où Persinette vit dans une « charmante solitude » (53). En ce qui concerne l'interprétation anthropologique textuelle, il est très clair que la tour, dans laquelle l'initiant est mise à l'écart du monde et isolée, sert de lieu d'initiation féminin.

Sans aucun doute, le motif de la tour et de la jeune femme enfermée dans la tour est le motif le plus important du conte-type ATU 310. Le plus ancien enregistrement de ce motif, bien qu'il ne s'agisse techniquement pas d'une tour⁷, remonte à la mythologie grecque, plus précisément à *Danaé et la pluie d'or* (cf. Binder 1981 : 259sqq). Comme le racontent de nombreux poètes grecs au Vème siècle avant J.-C., Danaé est enfermée dans une prison souterraine d'airain par son père, le roi Acrisios d'Argos, à la suite d'une prophétie de l'oracle de Delphes selon lequel le fils de sa fille le tuerait. Mais Zeus tombe amoureux d'elle, lui rend visite sous la forme d'une pluie d'or et elle tombe enceinte. Plus tard, le fils Persée, devenu adulte, tue accidentellement son grand-père. Nous retrouvons ensuite le motif dans un conte juif, apparemment documenté pour la première fois au VIIIème siècle, dans lequel le roi Salomon enferme sa fille dans une tour sans aucune porte pour la sauver de son destin (cf. Schwartz 1994 : 47–52). L'un des

⁷ Voir la discussion de Frazer concernant la nature de la prison (cf. Frazer 1998 : 837).

premiers enregistrements du motif des cheveux comme échelle vers la femme est le poème épique persan *Shâhnâma* du Xème siècle (cf. Getty 1997 : 38 ; Forsyth 2014 : 43sq). S'ensuivent alors une multitude de légendes, d'épopées, de nouvelles et de romans qui traitent de ce motif de la tour. La légende de Sainte Barbe en fait partie aussi : une femme du troisième siècle qui vivait probablement en Bithynie (Turquie actuelle) ou en Phénicie (Liban actuel) et dont l'histoire a été publiée pour la première fois par l'archevêque de Gênes au XIIIème siècle. C'est Forsyth qui nous suggère l'idée que la popularité de l'histoire de Barbe est, en outre, due à son inclusion dans le *Livre de la cité des dames* de l'auteure vénitienne Christine de Pizan, publié vers 1405 et diffusé largement dans toute l'Europe avec un énorme succès, et que cela a peut-être exercé une grande influence sur les auteurs ultérieurs reprenant ce motif de la tour sans porte (cf. Forsyth 2014 : 47). Cette brève digression ne nous retiendra pas plus longtemps ; notre objectif était simplement de montrer à quel point le motif de la tour et de l'enfermement dans celle-ci est présent depuis longtemps et s'est gardé avec succès dans différents récits. Nous pouvons désormais encore nous intéresser à l'importance du motif dans le rite d'initiation.

L'emprisonnement des filles dans de hautes tours a pour origine « une peur plus profonde » (Propp 1983 : 43). Comme nous venons de le voir plus haut, des filles menstruées sont considérées en danger en même temps que dangereuses. Alors l'isolement des jeunes filles au cours de leurs (surtout premières) règles remonte, selon Frazer, à l'effroi du sang menstruel (cf. Frazer 1998 : 698). C'est ainsi que le motif de la tour est lié à l'isolement, puisqu'il n'y a pas de porte, mais il existe également un lien avec l'obscurité, puisqu'il n'y a pas ou qu'une seule fenêtre. Cet élément se rapporte à la crainte que la lumière du soleil seule puisse rendre la femme enceinte, tout comme Zeus féconde Danaé par une pluie d'or. De même, le vent était longtemps considéré comme « un puissant agent de fécondation » (Gélis 1984 : 67). Propp voit dans ces craintes « le reflet de conceptions agricoles » (Propp 1983 : 52). Les deux interdictions, à savoir de voir le soleil ou de voir qui que ce soit, sont étroitement liées (cf. Propp 1983 : 45). En général, résume-t-il, le motif de l'emprisonnement est « la peur devant les forces invisibles qui entourent l'être humain » (Propp 1983 : 53), et l'on enferme donc des jeunes filles menstruées afin de les préserver de ces dangers.

7. Interprétation du conte *Persinette*

Nous parvenons au propos central de notre travail qui est de démontrer la narrativisation des rites d'initiation dans le conte *Persinette* selon la méthode de l'anthropologie textuelle. Commençons par constater qu'une interprétation anthropologique textuelle du conte choisi s'est avérée particulièrement intéressante car nous avons affaire en fait à deux rites d'initiation, à savoir une initiation féminine et une initiation masculine et que, de plus, les deux cycles initiatiques sont imbriqués l'un dans l'autre. Penchons-nous donc à présent sur le conte *Persinette* dans une perspective d'anthropologie textuelle, au regard de sa narrativisation de ces deux rites d'initiation, tout en y intégrant de temps en temps des idées d'interprétation supplémentaires.

7.1. La narrativisation des rites d'initiation

Dans l'interprétation progressive qui suit, nous considérons les sections sémantiquement liées suivantes :

Tableau 1 : Narratèmes du conte <i>Persinette</i>		
Lignes		Narratèmes
<i>Prologue</i>		
1-4	Un couple heureux attend un enfant	-
5-16	La Fée voisine a un jardin avec du persil que la femme désire	-
17-30	Le mari vole du persil et promet l'enfant	-
<i>Le départ de Persinette</i>		
31-38	La Fée emmène Persinette à sa naissance et l'enferme dans une tour lorsqu'elle a douze ans	N _F 1 Départ de la maison
	-	N _F 2 Résistance
<i>Persinette dans la tour</i>		
39-66	Persinette vit seule dans sa tour (= lieu d'initiation)	N _F 3 Séjour dans un lieu d'initiation
39-66	Persinette est isolée dans la tour dans laquelle elle a beaucoup de nourriture (inversion)	N _F 4 Trance

48–51, 59	Persinette lit, peigne, joue des instruments, et chante	N _F 7 Apprentissage
		N _F 8 Exercice
<i>Le départ du Prince</i>		
67	Le Prince s'écarte de son royaume	N _M 1 Départ de la maison
	-	N _M 2 Resistance
67–68	Le Prince suit un cerf et arrive à une tour dans la forêt (=lieu d'initiation)	N _M 3 Passage d'une frontière
<i>Le rencontre des protagonistes</i>		
68–70, 75	Le Prince est charmé par la voix et doit subir la douleur et le désespoir	N _M 4 Trance
69	Le Prince fait plusieurs fois le tour de la tour de Persinette	N _{F+M} 4 Trance
69	Le Prince pense mourir	N _M 5 Mort symbolique
71–74	Persinette perd la parole et craint d'être tuée	N _F 5 Mort symbolique
	-	N _{F+M} 6 Métamorphose
75–84	Le Prince fait preuve de son intelligence et arrive à monter dans la tour	N _M 7 Apprentissage
		N _M 8 Exercice
85–92	Initiation à la sexualité	N _{F+M} 7 Apprentissage
	-	N _{F+M} 9 Retour du lieu d'initiation
93–94	Le Prince épouse Persinette	N _{F+M} 10 Éventuel mariage
<i>La conséquence pour Persinette : le désert</i>		
95–101	La Fée se rend compte que Persinette est enceinte	-
102–106	La Fée emmène Persinette dans un désert (= lieu d'initiation)	N _F 1' Départ de la maison
103	La Fée coupe les cheveux de Persinette	N _F 6' Métamorphose
106–112	Après le voyage avec un nuage, Persinette vit dans son désert	N _F 3' Passage d'une frontière / Séjour dans un lieu d'initiation
101, 112	Persinette pleure	N _F 2' Resistance
106–112	Persinette est isolée, mais elle a beaucoup de nourriture (inversion)	N _F 4' Trance

<i>La conséquence pour le Prince : la forêt</i>		
113–122	La Fée trompe le Prince et le fait monter dans la tour avec les cheveux de Persinette	-
	-	N _M 1' Départ de la maison
122–126	Le Prince se jette du haut de la tour et gémit	N _M 2' Résistance
123–136	Le Prince tombe de la tour et est dans la forêt (=lieu d'initiation)	N _M 3' Passage d'une frontière / Séjour dans un lieu d'initiation
127–129	Le Prince est isolé et a faim	N _M 4' Trance
124	Le Prince est aveugle	N _M 5' Mort symbolique
127–136	Le Prince doit réussir à se nourrir et à s'orienter à l'aveugle	N _M 7' Apprentissage
		N _M 8' Exercice
<i>La famille réunie dans le malheur</i>		
137–143	Les enfants trouvent leur père	-
144–150	Le Prince retrouve la vue	N _M 6' Métamorphose
151–165	Réunis, Persinette et le Prince s'essaient à la vie de famille et doivent trouver de la nourriture	N _{F+M} 7' Apprentissage
		N _{F+M} 8' Exercice
153–160	Persinette et le Prince ont faim et sont dans l'obscurité	N _{F+M} 4' Trance
161–165	Persinette et le Prince se livrent à la mort	N _{F+M} 5' Mort symbolique
<i>La famille heureuse</i>		
166–170	La Fée conduit la famille jusqu'au palais du roi, père du Prince	N _{F+M} 9' Retour du lieu d'initiation
171–174	La famille est solennellement reçue et vit dans la félicité	N _{F+M} 10' Éventuel mariage
175–182	<i>Morale</i>	

Prologue

Sans la célèbre expression « Il était une fois » qui, dans la tradition populaire, marque le début d'un conte merveilleux, le conte *Persinette* commence par l'introduction du couple amoureux, les parents de la protagoniste pas encore née. Il s'agit d'une entrée assez classique dans le contexte familial, la grossesse s'inscrivant dans le cadre d'une « longue poursuite de leurs amours » (1) et d'« ardeur » (2), tout à fait en conformité avec le registre romanesque et

sentimental de l'époque (cf. Mainil 2012 : 38). Il y règne une harmonie et une tranquillité parfaites, tout le monde est content et heureux. Mais l'on sent déjà que cette « atmosphère spéciale, caractérisée par son calme épique » est « une impression trompeuse » (Propp 1983 : 41). La tranquillité doit être interrompue, le personnage de la Fée est introduit. Mlle de la Force renonce à décrire le site du conte comme un univers féérique ou un monde merveilleux. Elle se contente d'écrire qu'une Fée vit dans le voisinage, tout comme s'il s'agissait d'un endroit mondain. En effet, les fées des contes de fées français sont d'un caractère tout à fait particulier et l'on peut même les « rapprocher de la fée-personne » (Trinquet 2012 : 210), une personnalité fictive qui naît spécifiquement dans le contexte de la cour et des salons aristocratiques. La Fée du conte *Persinette* est aussi décrite dans ce style : c'est pour son incroyable jardin, rien de magique, qu'elle est surtout connue. Elle y a aussi une rareté particulière qu'elle avait « fait apporter des Indes » (7), le persil. Curieux de savoir que l'origine du persil se situe plutôt dans la Méditerranée qu'en Asie, comme nous venons de le mentionner plus haut. L'harmonie initiale est alors perturbée par l'envie de cette plante fortement ressentie par la femme enceinte. Ce désir, dont le motif n'est pas précisé en dehors du fait que « dans ce temps-là le persil fût d'un goût excellent » (21), représente donc la rupture qui est décisive pour l'évolution de l'intrigue. L'épouse est d'abord réticente mais son envie est plus forte qu'elle. Enfin, par amour, le mari lui vole l'herbe du jardin mystérieux et promet, par conséquent, l'enfant à la Fée.

Dans la section du prologue, nous ne trouvons pas encore de narratème réalisé. Son importance réside cependant dans la mise en place du contexte qui révèle aussi qu'il s'agit d'un monde féérique. De plus, c'est à cause de ce désir de l'épouse que le rite d'initiation de Persinette aura lieu au cours de l'intrigue car la nouveau-née est élue en raison de la circonstance particulière de sa naissance (cf. Metzeltin / Thir 2012 : 58). Dans la version italienne de Basile, la fille dont accouche la femme a même une touffe de persil sur sa poitrine qui, par conséquent, la distingue aussi physiquement, une marque que Mlle de la Force a peut-être considérée « comme incongrue » (Robert 2008 : 339). En revanche, le désir de la femme est après tout satisfait, la Fée leur accordant autant de persil qu'ils souhaitent, et ce n'est que si l'envie reste insatisfaite que, selon la croyance populaire, le signe devrait apparaître. Permettons-nous ensuite encore quelques idées d'interprétation supplémentaires concernant cette section pour comprendre le conte dans sa complexité.

Le beau jardin de la Fée rappelle fortement les jardins d'herbes médicinales des monastères médiévaux (cf. Getty 1997 : 48). Et effectivement, le persil a des effets médicinaux, comme nous l'avons vu. Trinquet assume même que la version précédente de Basile, sur laquelle s'appuie manifestement le conte, « est spécifiquement basée sur une histoire d'avortement

manqué » (Trinquet 2012 : 209), ce que Mlle de la Force semble avoir méconnu. Basile mentionne dans l'introduction originale de *Petrosinella* que l'histoire lui a été racontée par la grand-mère de son oncle, c'est-à-dire que le récit a donc déjà plusieurs générations de tradition orale derrière lui (cf. Stace 2018 : 113). Si nous considérons que la distinction entre magie naturelle, religion et médecine était difficile à saisir au Moyen Âge, la médecine monastique jouant un rôle assez important (cf. Kieckhefer 2021 : 85), nous pourrions supposer que ce lien entre l'herbe et ses effets médicaux est effectivement peut-être présent dans la version de Basile tandis que cette signification est possiblement restée cachée à la conteuse française. En outre, le couple amoureux de Mlle de la Force « souhaitoient fort un enfant » (3). C'est probablement une des modifications que la conteuse ajoute au conte afin de l'adapter mieux au mode très romanesque de l'époque. Par ailleurs, contrairement à la version de Basile ainsi qu'à la plupart d'autres versions de ce conte-type, ce n'est pas la femme elle-même, n'ayant pas de mari, qui va chercher la plante tant désirée. Tandis que les femmes occupent des rôles plus actifs dans la version de Basile, Mlle de la Force transmet la capacité d'agir aux hommes et, bien essentiellement, à la Fée. D'autre part, cela permet à la conteuse aussi de transférer la culpabilité sur l'homme.

Le départ de Persinette

Lors de la naissance de Persinette, « la Fée se rendit près de la mère » (31). Nous pourrions comprendre cette circonstance comme si la Fée jouait ici le rôle d'une sage-femme, dont la profession était autrefois souvent associée à la magie (cf. Kieckhefer 2021 : 78). Ensuite, c'est la Fée qui donne le nom à l'enfant. Les parents ne sont plus mentionnés, ce qui exclut d'ailleurs aussi un retour dans la communauté d'origine en ce qui concerne le rite d'initiation prototype. Sur place, la Fée enchante la petite Persinette, la faisant « la plus belle créature du monde » (34) avec de l'eau précieuse. Elle garde cette eau dans un vase de cristal et tandis que les « langes d'or » sont signe de prospérité, le cristal symbolise le magique. Les cristaux étant très riches en énergie, ils peuvent exercer une influence positive sur le corps humain et lui conférer des pouvoirs magiques (cf. Metzeltin / Thir 2012 : 62). Dans ce cas, c'est la beauté de Persinette qui est magique. Propp nous rappelle également les propriétés magiques attribuées au cristal, qui représente donc une forme de « moyen magique que l'on acquiert dans l'autre monde pour s'en servir dans toutes sortes de buts magiques » (Propp 1983 : 383). Nous voulons souligner quelques points que l'on peut constater dans ce bref geste de la Fée. D'abord, le fait qu'elle possède cette eau précieuse dans le vase de cristal la lie aussitôt à l'au-delà. Bien sûr, par sa nature de fée, elle n'est déjà plus de ce monde, mais grâce à la possession du cristal, le lien direct avec l'au-delà est désormais établi. Ensuite, en arrosant la fille avec cette eau

merveilleuse, la Fée devient également celle qui donne un moyen magique qui servira plus tard à Persinette. Dans ce cas, il ne s'agit pas d'un objet, mais Persinette obtient sa beauté extraordinaire et, de plus, le pouvoir magique de guérir la cécité du Prince grâce à ses larmes. Fréquemment, c'est un animal qui occupe ce rôle de l'aide magique dans des contes merveilleux. Metzeltin et Thir montrent pourtant que les aides zoomorphes d'autrefois ont évolué de plus en plus vers des aides anthropomorphes et, après tout, les saints de l'Église catholique peuvent également être considérés comme tels (cf. Metzeltin / Thir 2012 : 67). Cette anthropomorphisation donne naissance à de nouvelles créatures, dont les fées font partie (cf. Metzeltin / Thir 2012 : 69). Enfin, en tant que médiatrice entre deux mondes, possédant des pouvoirs particuliers, la Fée devient aussi un initiateur.

Avec les lignes 35 à 38 commence alors la narrativisation du premier rite d'initiation de Persinette. En fait, le premier narratème du départ de l'initiand (N_{F1}) est réalisé en deux étapes. « Après ces cérémonies de beauté » (35), la Fée emmène la fillette promise et c'est ainsi que Persinette quitte sa maison familiale dès le berceau. Nous avons constaté plus haut que la textualisation des rites et ensuite la création des contes à partir de ceux-ci ne vont pas de pair avec la pratique et la compréhension globale des rites. De ce fait, le départ de l'initiand, qui était tout à fait naturel et logique à l'origine, est désormais motivé de différentes manières lorsque le rite devient incompréhensible (cf. Metzeltin / Thir 2012 : 58). Dans notre conte, Persinette doit quitter ses parents parce qu'elle était promise par ses derniers même avant sa naissance. La promesse faite à la suite du vol oblige le couple à donner son enfant. Cela confère à ce que nous appelons ici le prologue une signification supplémentaire, en dehors de celle de l'introduction dans le contexte. Cet élément de promesse en ce qui concerne l'initiation avant ou à la naissance est d'ailleurs un motif fréquent (cf. Metzeltin / Thir 2012 : 58). Le moment venu, l'initiateur vient chercher l'initiand. Persinette, elle, est déjà emmenée dès sa naissance. Il n'y a aucun mot sur ce que ressentent les parents à cet instant. La maison familiale n'est plus mentionnée, le lieu de départ de l'initiation n'a plus d'importance. Ensuite, après que Persinette a été élevée pendant quelques années par la Fée « avec tous les soins imaginables » (36) suit alors la deuxième étape du premier narratème. Pour être plus précise, cette deuxième étape du départ n'est en fait pas réalisée dans le texte. Nous devons nous-mêmes faire le lien, pourtant assez évident pour le déroulement de l'intrigue, entre la décision de la Fée de protéger Persinette à l'âge de douze ans de son destin (*elle résolut de la dérober à ses destinées*, 36) et la construction magique de la tour qui s'ensuit (*Pour cet effet elle éleva, par le moyen de ses charmes, une tour*, 39). L'initiand quitte un lieu de départ et est enfermée dans une tour, son lieu d'initiation. L'âge de douze ans représente ici le début des règles et est un moment typique

pour le début d'un rite d'initiation féminin, « c'est-à-dire au moment de sa maturité sexuelle » (Propp 1983 : 49). Le chiffre douze est en outre le signe de l'élection et de la perfection (cf. Lurker 1991 : 860). La deuxième fois aussi, le départ de l'initiant est causé par l'initiateur, la Fée. Ensuite, le deuxième narratème de la résistance n'est pas réalisé dans le conte.

Dans la version de Basile, Petrosinella grandit d'abord avec sa mère jusqu'à ce qu'elle ait sept ans. Le chiffre sept représente également l'intégrité et la perfection (cf. Lurker 1991 : 679). C'est alors le moment où la mère doit tenir sa promesse et où l'ogresse saisit l'enfant. Nous pouvons observer ici, avec le narratème du départ, la réalisation du narratème de la résistance. D'abord, nous pouvons l'identifier de façon inversée puisque c'est la mère qui ne veut pas tenir compte de la promesse au début et, ensuite, l'ogresse doit tirer la fille par les cheveux. Le fait que ces deux formes de résistance n'apparaissent pas chez Mlle de la Force souligne encore plus la passivité des personnages féminins dans la version française.

Persinette dans la tour

Persinette se retrouve désormais dans « une tour d'argent au milieu d'une forêt » (39) que la Fée a construite pour elle. La mention de la tour attire immédiatement notre attention puisqu'il s'agit d'un motif ancien très souvent associé aux rites d'initiation féminins, comme nous l'avons déjà évoqué plus haut en traitant la symbolique et la signification de la tour. Cette dernière représente le premier lieu d'initiation pour Persinette (N_F3). Elle y est seule, conformément aux rites d'initiation féminins. La motivation de l'enfermement des jeunes filles a déjà été donnée. Mlle de la Force mentionne même de façon assez directe que la Fée veut sauver Persinette de la fatalité de son destin, autrement dit éviter une conception non désirée. En tant qu'initiant, Persinette est désormais isolée dans sa tour qui ne se trouve pas seulement « au milieu d'une forêt » (39), mais aussi près de la mer. Nous avons déjà mentionné que la forêt est un indice incontestable d'un lieu d'initiation. Le fait que l'on puisse voir la mer en regardant par la fenêtre est une autre indication que la tour se trouve derrière une certaine frontière non mentionnée, à savoir entre l'ici-bas et l'au-delà (cf. Metzeltin / Thir 2012 : 77). Persinette est isolée dans la tour. Dans le texte, ce fait est renforcé par des mentions répétées de cet élément sémantique (*était seule dans ce beau séjour*, 46 ; *dans sa solitude*, 49 ; *cette charmante solitude*, 53 ; *dès qu'elle fut seule*, 54 ; *était seule à sa fenêtre*, 66). Cet isolement fait partie de la réalisation du narratème de la transe (N_F4). Alors que d'autres aspects de la transe sont la faim, la soif et l'obscurité, Persinette ne doit pas les subir. Bien au contraire, elle mange « les mets les plus délicats » (48) et les appartements de la tour sont « aussi éclairés que si la lumière du soleil y fût entrée » (41). Puisqu'il s'agit ici de l'exact contraire de ce qui

se passe habituellement dans cette phase d'initiation, nous pouvons peut-être parler d'une inversion. En revanche, Persinette a également déjà des robes magnifiques et « pleins des plus beaux bijoux » (44), des objets qu'une initiée n'obtiendrait qu'après son initiation réussie à son retour du lieu d'initiation. Ceci suggère déjà à ce stade du récit que cette initiation ne sera peut-être pas terminée avec succès, même si Persinette s'occupe des activités « qu'une fille qui a été parfaitement élevée » (51), et initiée, doit savoir (*elle lisoit, elle peignoit, elle jouoit des instrumens, 50 ; elle se plaisoit fort à chanter, 59*) et passe ainsi, d'une certaine manière, par les phases de l'apprentissage (N_F7) et de l'exercice (N_F8). Mais jusqu'à ce point, nous voyons les étapes du rite d'initiation encore textualisées.

Dans ce passage, plus que dans toute autre partie du conte, l'on peut observer clairement pour quel public et à quelle époque le conte a été écrit. Le nouveau genre du conte de fées en général connaît surtout une grande popularité parce qu'il répond au goût littéraire des dames de la cour et du milieu aristocratique. Ces dames se réjouissent bien sûr, comme nous pouvons l'imaginer, du décor merveilleux et superlatif de la tour de Persinette, qui ne ressemble pas du tout à une sombre prison. Nous nous y sommes déjà intéressés plus haut. Basile, en revanche, décrit la tour en une seule phrase et se contente d'en évoquer les faits (*cf. Stace 2018 : 114*). Si la mention des robes comme « celles des Reines d'Asie » (45) est inattendue, Trinquet fait remarquer le contexte économique de la fin du XVII^{ème} siècle, avec d'un côté le développement de nouvelles technologies de fabrication de tissus et, de l'autre, l'importation de mercerie (*cf. Trinquet 2012 : 212*). Le monde féérique que Mlle de la Force crée autour de Persinette n'est pas entièrement merveilleux mais tout autant ancré dans la réalité de l'époque (*cf. Trinquet 2012 : 213*).

La jeune Persinette « se divertit à cent choses différentes » (54) dans cette tour, elle n'est pas tourmentée par la solitude. D'ailleurs, la Fée lui rend fréquemment visite. Elle seule en tant qu'initiateur a le droit d'entrer dans le lieu d'initiation et elle le fait de la fameuse manière soit par les longs cheveux de Persinette. Ceux-ci sont une caractéristique fréquente des contes, souvent accompagnés de l'interdiction de les couper, ce qui est aussi lié à la foi d'antan que « dans les cheveux, résidait l'âme ou puissance magique » (Propp 1983 : 48). Les cheveux étant d'ailleurs un symbole de force vitale en général à cause de leur croissance, les couper revient non seulement à perdre cette force magique mais aussi sa force mentale et physique (*cf. Lurker 1991 : 272*). Lorsque les cheveux sont dorés comme ceux de Persinette (*blonds comme fin or, 63*), ils symbolisent non seulement la beauté de la personne qui les porte, mais aussi ses origines nobles (*cf. Kuder 1990 : 339*).

Le départ du Prince

Un jour, lorsque Persinette est en train de chanter dans le haut de sa tour, le deuxième protagoniste entre dans l'intrigue. En chassant, un jeune Prince s'est éloigné de son royaume (N_M1). Comme lors du départ de Persinette, celui du Prince est également motivé par quelque chose, il était « à la suite d'un cerf » (67). Son passage dans l'autre monde (N_M3) est, comme souvent dans les contes merveilleux, guidé par un animal. Propp remarque que le moment narratif où le héros est effectivement conduit, au lieu de se transformer lui-même en un animal ou de monter sur un animal, correspond à une forme tardive (cf. Propp 1983 : 279). Cette couche narrative remonte probablement à la société des chasseurs, dans laquelle de nombreux contes merveilleux trouvent leur origine, vu que les garçons devaient être initiés à l'art de la chasse (cf. Metzeltin / Thir 2012 : 39). Dans ce contexte, le cerf apparaît souvent comme un animal précurseur (cf. Bluhm 1990 : 1068). C'est ainsi, en s'écartant du royaume de son père que le Prince arrive à la tour de Persinette. Si nous considérons que le cerf a guidé le Prince à la frontière invisible du royaume de l'au-delà, la tour représente dans ce cas aussi une forme de sentinelle vers cette frontière. D'une certaine manière, celle-ci est gardée par la Fée qui monte régulièrement dans la tour. L'on peut considérer la forêt dans laquelle se trouve alors le Prince comme lieu d'initiation.

Le rencontre des protagonistes

Le Prince est charmé par la voix qu'il entend et voit la belle Persinette dans le haut de la tour, mais n'arrive pas à y entrer. En cherchant une porte, le Prince « fit vingt fois le tour de cette tour fatale » (69). Ce mouvement circulaire répétitif rappelle la danse circulaire autour des initiands lors des rites d'initiation, censée leur apporter énergie, fertilité et protection (cf. Metzeltin / Thir 2012 : 70). La tour en tant que lieu d'initiation de Persinette est à nouveau distinguée comme un espace sacré. Le Prince, non-initié, n'a pas le droit d'y entrer. Nous pouvons, d'ailleurs, également considérer cette façon de tourner autour comme une forme de textualisation narrative de la mise en transe de Persinette (N_F4). De plus, en tournant en rond, le Prince entre lui aussi dans une sorte de transe (N_M4), qui se manifeste en outre dans son enchantement par la voix de Persinette (*sa voix le charma*, 69) ainsi que sa souffrance de la douleur (*pensa mourir de douleur*, 69) et du désespoir (*fut au désespoir*, 75). En effet, il croit même mourir (N_M5). C'est ce que Persinette, en voyant le Prince, craint aussi (N_F5). Elle est également charmée par l'apparence du Prince, mais n'ose pas le regarder longtemps, ayant « ouï dire qu'il y en avoit qui tuoient par les yeux » (73). Le narratème de la mort symbolique de Persinette se reflète aussi dans la perte de la parole (*perdit la parole quand elle vit un homme*

si charmant, 71). Les moments narratifs de la mort temporaire des deux initiands ne sont pourtant que suggérés, c'est peut-être la raison pour laquelle aucun moment de métamorphose ne suit.

Dans la suite, le Prince prouve sa persévérance et son intelligence, ce que nous rapportons au narratèmes de l'apprentissage (N_M7) et de l'exercice (N_M8). S'y promenant chaque jour, il finit par apprendre la manière dont la Fée a coutume de monter dans la tour (*il fut très-surpris d'une manière de rendre visite si peu ordinaire*, 80). Il arrive à imiter la voix de la Fée et monte. Ce qui s'ensuit lorsque le Prince est arrivé chez Persinette peut être considéré comme initiation à la sexualité (N_{F+M}7). Le Prince, « se mettant aux pieds de Persinette, il lui embrassa les genoux avec une ardeur qui ne pouvoit la persuader » (88) et « lui disoit les plus belles choses du monde » (91). Persinette, de son côté, « s'effraya d'abord ; elle cria ; un moment après elle trembla » jusqu'à ce que son cœur soit aussi rempli d'amour (*elle sentit dans son cœur autant d'amour qu'elle avoit mis dans celui du Prince*, 90). Il faut noter qu'il s'agit ici d'une transposition car une initiation à la sexualité lors des épreuves initiatiques n'est jamais effectuée par les futurs conjoints. Habituellement, dans le cas de l'initiation masculine, il se peut qu'il y ait dans la maison des hommes, communauté des initiés et des initiands, une femme âgée ou des jeunes femmes communes qui initient les initiands à la vie sexuelle (*cf. Metzeltin / Thir 2012 : 72*). En ce qui concerne l'initiation féminine, c'est un initiateur qui remplit ce rôle (*cf. Metzeltin / Thir 2012 : 73*). Ainsi, alors que l'initiation à la vie sexuelle fait partie de la phase de l'apprentissage d'une séquence initiatique prototype, dans ce conte de Mlle de la Force, elle est modifiée et déformée dans un souci de cohérence. La couche narrative plus ancienne a été recouverte lorsqu'elle n'était plus compréhensible. Par ailleurs, cette rencontre des deux protagonistes s'inscrit parfaitement dans le registre romanesque et sentimental de l'auteure qui place cet échange des amours, encore illustré chez Basile par des métaphores ironiques et détaillées, dans son contexte de galanterie (*cf. Mainil 2012 : 43*).

Enfin, le Prince « lui proposa de l'épouser sur l'heure : elle y consentit sans savoir presque ce qu'elle faisoit » (93). Nous voyons que nous avons affaire ici au dernier narratème d'une narrativisation prototype d'un rite d'initiation, le mariage (N_{F+M}10). Pourtant, le fait que Persinette ne sache même pas ce qui lui arrive indique que son initiation ne s'est pas terminée avec succès. Seule une initiée peut se marier. Mais l'initiation du Prince n'a pas non plus réussi. Effectivement, nous devons constater que, dans les deux cas, les moments narratifs de la métamorphose ainsi que du retour du lieu d'initiation sont sautés. Par conséquent, ni Persinette ni le Prince ne sont marqués d'une manière ou d'une autre comme étant initiés, de même que ni l'un ni l'autre n'ont quitté le lieu d'initiation. Ne considérons pas cela comme une initiation

échouée, ce qu'elle est après tout, mais plutôt comme la première étape respective d'une initiation progressive. Cela pourrait impliquer la répétition de certains narratèmes. Dans notre conte, cela signifie un nouveau départ des initiands.

La conséquence pour Persinette : le désert

Comme résultat des rencontres quotidiennes, Persinette est bientôt enceinte (*peu de temps après elle se trouva grosse*, 96). Sa nouvelle ignorance de son état (*cet état inconnu l'inquiéta fort*, 96) témoigne du manque d'enseignement sur la grossesse, résultat du processus d'initiation manqué. Contrairement à Persinette, la Fée reconnaît immédiatement son état (*ne l'eut pas si-tôt considérée qu'elle connut sa maladie*, 97) et réalise que son intention a échoué (*ma prévoyance a été bien vaine*, 99). Lorsque Persinette lui avoue son aventure amoureuse, ses yeux sont « trempés de larmes » (101), une première réalisation du narratème de la résistance (N_F2'). Le deuxième départ de Persinette (N_F1') est de nouveau causé par la Fée, l'initiateur, qui lui coupe avant tout d'abord les cheveux (*la prenant par ses cheveux elle en coupa les précieux cordons*, 103). Comme Metzeltin et Thir le constatent, l'ordre des narratèmes, tout comme leur amplification et leur enjolivement, peut varier (*cf.* Metzeltin / Thir 2012 : 79). C'est ainsi que nous rencontrons déjà au début du nouveau cycle du rite initiatique de Persinette le narratème de la métamorphose (N_F6'). Lorsque l'on coupe les cheveux de l'initiant, c'est une analogie avec l'enfant qui vient de naître et qui n'a presque pas de cheveux, puisque les initiés sont également considérés comme des nouveau-nés (*cf.* Metzeltin / Thir 2012 : 63). C'est pourquoi ce narratème de la métamorphose suit généralement celui de la mort symbolique. Notons que les cheveux ne poussent pas seulement après la naissance, mais aussi à la maturité sexuelle, raison pour laquelle le motif des cheveux est également lié à la puissance sexuelle (*cf.* Metzeltin / Thir 2012 : 63). Ainsi, le fait que la Fée coupe les longs cheveux dorés de Persinette peut être perçu comme une nouvelle tentative de préserver cette dernière de la sexualité.

Suit alors le déplacement vers le lieu d'initiation (N_F3') effectué par « un nuage » (105), moyen de transport assez féérique qui s'inscrit dans la tradition des contes de fées français dans lesquelles ceux-ci sont « souvent l'objet d'une surenchère du merveilleux » (Trinquet 2012 : 49). Elles arrivent « au bord de la mer, dans un endroit très-solitaire, mais assez agréable » (105) qui, à bien des égards, se révèle comme lieu d'initiation comme nous l'avons déjà démontré. Comme dans la tour, Persinette ne manque pas non plus de nourriture dans cet endroit (*il y avoit de certains biscuits, qui étoient assez bons, & qui ne finissoient point*, 108), ce que nous percevons de nouveau comme inversion de la souffrance de la faim lors de la transe. Ce narratème de la transe (N_F4') est surtout réalisé par l'isolement de l'initiant, même si elle y

séjourne avec ses deux enfants qu'elle met au monde seule (*elle donna naissance à un petit Prince & à une petite Princesse*, 111). Persinette doit nourrir ces deux enfants (N_F7+8'), et pleure son malheur (N_F2').

La conséquence pour le Prince : la forêt

Après avoir conduit Persinette dans ce désert, la Fée retourne dans la tour. Le Prince était entré dans la tour, lieu d'initiation et ainsi lieu sacré, en tant que non-initié. Il devrait donc être puni (*elle le punît aussi*, 114). En simulant la voix de Persinette (*se mettant à chanter du ton dont chantoit Persinette*, 115), la Fée attire le Prince à la tour. Tandis que c'était d'abord Persinette qui s'est laissé tromper par l'imitation d'une voix, c'est désormais le Prince qui croit demander à son épouse de descendre ses cheveux (*lui redemanda ses cheveux pour y monter comme il avoit accoutumé*, 116). Sans textualisation d'un nouveau départ, la deuxième étape du rite d'initiation du Prince commence par la résistance (N_M2') qui se réalise sous forme de sa chute du haut de la tour (*se précipita du haut de la tour en bas*, 123) lorsque la Fée lui annonce sa punition. Mlle de la Force rend ce passage à nouveau un peu plus romantique en soulignant que c'est davantage la douleur de voir Persinette disparue que le pouvoir magique de la Fée qui fait sauter le Prince par la fenêtre (*plus agité des fureurs de sa douleur, que contraint par la puissance de l'art de la Fée*, 122). Il ne s'agit cependant pas d'une chute normale puisqu'il « doit mille fois se briser tout le corps » (123) ; cette chute symbolise également la descente dans l'au-delà, le déplacement vers le lieu d'initiation (N_M3'). Ce dernier est dans ce cas encore une fois la forêt. Arrivé en bas, le Prince y reste d'abord sur place, gémissant et se lamentant (N_M2'). Comme la chute l'a rendu aveugle (*sans se faire autre mal, que de perdre la vue*, 124), il est désormais dans l'obscurité complète, ce qui signifie que l'initiant est entré dans un état de transe (N_M4'). Ce moment narratif important est également réalisé par l'isolement total de l'initiant (*sans rencontrer qui que ce fût*, 128). Il est pourtant intéressant d'observer que l'initiation masculine s'effectue ici de manière individuelle, il n'y a aucune trace d'une maison de communauté. Même si cela n'est pas directement textualisé, nous pouvons supposer que le Prince passe également par une folie temporaire, car il doit d'une part souffrir de la faim, et d'autre part manger différentes racines et herbes qui peuvent éventuellement avoir des effets enivrants (*il se nourrissoit des herbes & des racines qu'il rencontroit quand la faim le pressoit*, 129). Puisque la cécité représente aussi l'au-delà, l'initiant vit une mort symbolique dans la forêt (N_M5'). Pendant ce temps, il ne doit pas seulement apprendre à se nourrir, mais aussi à s'orienter à l'aveugle (*en tâtonnant d'abord, ensuite ses pas furent plus assurés*, 127) et à supporter la cruauté du souvenir de Persinette (*souvenir de ses amours & de ses malheurs*, 130 ;

Cette occupation est cruelle, 132). Nous considérons cela comme apprentissage (N_M7') et exercice (N_M8') de cette étape de son initiation.

« Au bout de quelques années » (130), lors de cette occupation cruelle, il se couche sous un arbre quand « tout à coup, il sortit de sa rêverie par le son d'une voix charmante » (133), celle de Persinette. Nous pouvons observer dans ce bref passage deux indices qui prouvent que le Prince est désormais en train de quitter le royaume de l'au-delà. D'une part, c'est l'arbre qui marque souvent la frontière entre l'ici-bas et l'au-delà, établissant ainsi un contact entre les deux mondes, et qui symbolise à cet endroit la force du renouvellement (*cf.* Metzeltin / Thir 2012 : 59). D'autre part, nous pouvons également comprendre le moment où le Prince sort de son rêve dans le sens où il se réveille en même temps de l'état de mort symbolique. Les sons réveillent son cœur (*allèrent jusqu'à son cœur*, 134), mais ses yeux sont encore aveugles. Le réveil de la mort initiatique se fait progressivement.

La famille réunie dans le malheur

Après avoir erré quelque temps à l'aveugle et sans but dans la forêt, le Prince arrive dans le désert de Persinette. Il entend d'abord la voix de son épouse, puis ses deux enfants le trouvent sous l'arbre, le reconnaissant toute de suite comme leur père (*en disant à tout moment, c'est mon père*, 141). Ce moment est rempli de plusieurs cris (*fîrent de tels cris*, 142 ; *fit un cri perçant*, 145), peut-être une allusion aux chants qui accompagnent des initiands dans leur transe. Persinette est présentée par Mlle de la Force comme une femme sensible et délicate, voilà pourquoi, lorsqu'elle retrouve son époux, elle ne peut pas faire autrement que de ressentir une grande émotion (*Quelle fut sa surprise & sa joie*, 144 ; *son saisissement fut si sensible*, 145), de pousser un cri de joie (*fit un cri perçant*, 145) et de verser « un torrent de larmes » (146). Rappelons-nous le moment au début du conte lorsque la Fée a arrosé le visage de Persinette « d'une eau précieuse qu'elle avoit dans un vase de cristal » (33). Cette eau précieuse a donné à Persinette sa beauté extraordinaire, c'est probablement aussi grâce à cette eau précieuse que les larmes précieuses de Persinette redonnent de manière magique la vue au Prince (*Mais, ô merveille ! à peine ses larmes précieuses furent-elles tombées sur les yeux du Prince, qu'ils reprirent incontinent toute leur lumière*, 146). Les larmes peuvent généralement être considérées comme ayant un pouvoir de guérison et de revitalisation (*cf.* Lurker 1991 : 764). Le Prince sort ainsi de l'obscurité, il subit une métamorphose (N_M6').

Désormais réunis, les deux protagonistes et leurs enfants sont dans un état de joie « qui les transportoit hors d'eux-mêmes » (152). Au niveau de la sémantique du texte, il s'agit donc déjà d'une récurrence de la transe (N_{F+M}4'). Ils s'essaient à la vie en famille, ce qui implique aussi

de se procurer de la nourriture (N_{F+M}7+8'). Mais ils échouent cruellement, car il s'agit d'une tâche insurmontable. En effet, le Prince veut prendre un des biscuits disponibles, mais « il se convertit en pierre » (154). C'est le soir, le crépuscule, un moment de la journée important dans le processus d'initiation (cf. Metzeltin / Thir 2012 : 71). Avec la nuit suit alors de nouveau une obscurité qui domine également le jour suivant. Comme tout ce qu'ils touchent se transforme (*de cueillir quelques herbes ; mais quoi ! elles se transformoient en crapaux, en bêtes venimeuses ; les oiseaux [...] devinrent des dragons, des harpies*, 159), les initiands doivent souffrir de la faim et de la soif (N_{F+M}4'). Ils croient que la nuit « seroit éternelle pour eux » (157) et se livrent finalement à la mort (*Mourons, mon cher Prince [...] faisons envier à nos ennemis même la douceur de notre mort*, 162). Le lexème de la mort étant ainsi présent de manière répétée (*à deux doigts de la mort*, 164 ; *de voir ainsi mourante*, 165), cela nous donne une textualisation très claire de la mort symbolique (N_{F+M}5').

La famille heureuse

À la vue de la famille faible et mourante, la Fée réapparaît dans l'intrigue, ce que Mlle de la Force décrit comme un « miracle favorable » (166). Elle se montre maintenant sous son côté plus doux et tendre (*fut attendrie, & rappelant [...] toute la tendresse qu'elle avoit sentie autrefois*, 167) et ne pouvant pas supporter de voir ainsi « cette déplorable famille » (165), elle se transporte vers celle-ci. Ce moment de dénouement est réalisé tout à fait dans le style de la mode féérique car la Fée arrive « dans un char brillant d'or & de pierreries » (168). En ce qui concerne l'or, qui est aussi la couleur des cheveux de Persinette, Propp propose que, parce qu'il apparaît tellement fréquemment dans le monde de l'au-delà des contes merveilleux, l'on peut le considérer comme marque ou signe de celui-ci (cf. Propp 1983 : 377). Ainsi, dans ce « véhicule somptueux et magique » (Robert 2008 : 340) la Fée conduit le couple et leurs enfants jusqu'au palais du père du Prince, hors du royaume de l'au-delà. L'enchaînement des actions dans ce passage se fait à un rythme assez rapide, sans autre enjolivement, et c'est toujours la Fée qui est active et qui guide les autres personnages qui restent inactifs et subissant (*elle les y fit monter, se plaçant au milieu de ces amans fortunés ; & mettant à leurs pieds leurs agréables enfans [...], elle les conduisit*, 168). Le voyage dans ce char constitue le narratème du retour du lieu d'initiation et, au moins pour le Prince, le retour à l'endroit d'origine (N_{F+M}9'). L'initiateur les ramène au palais de son père où on le reconnaît évidemment et où on le reconnaît aussi comme initié (*on reçût comme un Dieu ce beau Prince, que l'on croyoit perdu depuis si longtemps*, 171). Nous avons déjà évoqué plus haut qu'un retour au lieu de départ n'est pas possible pour Persinette, mais elle quitte au moins le lieu d'initiation avec son époux. Puisque le mariage a déjà eu lieu dans la tour lors des premières étapes des rites d'initiation, le dernier narratème

se réalise désormais dans la vie heureuse en famille (*la félicité dans laquelle il vécut avec sa parfaite épouse*, 173) (N_{F+M}10').

L'intrigue de ce conte de fées suit alors fidèlement le schéma du genre littéraire. Persinette et le Prince ne peuvent pas eux-mêmes résoudre les épreuves qui leur sont données lors de leur séjour dans le lieu d'initiation. Ils dépendent de l'aide magique de la Fée. Ainsi, toute l'initiative est auprès de la Fée tandis que les amoureux n'ont que « die Rolle der still Duldenden » (Lüthi 1959 : 109). Trinquet souligne de même que « les fées des conteuses françaises ont un rôle primordial dans le déroulement de l'intrigue, qui ne pourrait se résoudre sans leur constante médiation » (Trinquet 2012 : 140). Les protagonistes n'acquièrent donc pas de capacités magiques grâce à un objet magique reçu d'avance, c'est uniquement la Fée elle-même qui représente l'aide magique du conte. En ce qui concerne la narrativisation des rites d'initiation, le conte s'achevant avec le retour à la cour royale et le bonheur du couple marié, les initiations des deux protagonistes sont désormais terminées.

Morale

Le conte se termine par une morale de sept lignes qui enseigne au lecteur que, en bref, la fidélité et l'accord en amour permettent de surmonter tous les obstacles et toutes les difficultés. Mainil nous fait d'ailleurs remarquer que Mlle de la Force inscrit cette moralité « dans le registre des 'ardeurs' sentimentales et précieuses » (Mainil 2012 : 50), déjà manifestées par le couple parental tout au début (*rien n'étoit égal à leur ardeur*, 2) ainsi que par le Prince au moment de sa rencontre avec Persinette (*il lui embrassa les genoux avec une ardeur qui pouvoit la persuader*, 88). Nous n'avons jamais évoqué la morale jusqu'à présent et nous ne nous y attarderons pas non plus, car elle n'a en effet aucune importance pour notre intérêt et nos besoins d'interprétation selon l'approche anthropologique textuelle.

7.2. Réflexions sur l'interprétation

Das vorgeschlagene Modell kann als heuristisches Konstrukt betrachtet werden, das erlaubt, gewisse Grundstrukturen immer wieder zu erkennen, ihre Variationsmöglichkeiten zu eruieren, ihre Adaptierungen an die jeweilige Epoche und Gesellschaftsgestaltung deutlich zu machen, einzelne Elemente schichtenhistorisch zu interpretieren.

(Thir 2010 : 12)

En abordant la méthode de l'anthropologie textuelle dans ce travail, nous avons souligné à plusieurs reprises qu'il s'avère important de replacer un texte dans son contexte culturel et sociohistorique ainsi que de tenir compte de son évolution afin de le comprendre dans toute sa profondeur. Alors que notre interprétation s'est donc certainement concentrée sur la manière dont des narratèmes du rite d'initiation prototype sont réalisés dans le conte *Persinette*, nous

avons aussi déjà parfois mentionné des différences et analogies avec le conte *Petrosinella* de Basile puisqu'un regard sur d'autres versions du conte-type ATU 310 peut nous faire prendre conscience de couches narratives antérieures. En s'appuyant sur la citation ci-dessus de Thir, nous sommes des chercheurs qui ont essayé de confronter un texte choisi à une réalité vécue et d'accéder ainsi à sa signification globale. Résumons donc à présent nos observations de l'interprétation anthropologique textuelle, tout en intégrant d'autres réflexions qui permettent d'enrichir le contexte. Nous nous référons à cet effet directement aux hypothèses que nous avons formulées.

7.2.1. Hypothèse 1

Dans le conte merveilleux français Persinette, on peut trouver quelques-uns des narratèmes d'une séquence d'initiation prototype proposés par Metzeltin et Thir.

Nous pouvons constater que les narratèmes proposés par Metzeltin et Thir sont en fait réalisés de différentes manières dans le conte merveilleux *Persinette*, certains étant plus élaborés et détaillés, d'autres moins. Pour la protagoniste Persinette, nous trouvons d'abord les narratèmes N_F1, N_F3, N_F4, N_F5, N_F7, N_F8, N_F10 dans la première étape de son initiation, cependant pas dans cet ordre. De même, pour le Prince nous avons pu discerner les narratèmes N_M1, N_M3, N_M4, N_M5, N_M7, N_M8, N_M10 dans la première étape de son initiation. Cette première étape se termine avec un mariage des initiands sans qu'ils aient quitté les lieux d'initiation. Dans la suite de l'intrigue sont réalisés tous les dix narratèmes de la narrativisation prototype du rite d'initiation de Persinette. La deuxième étape du rite initiatique du Prince se compose des narratèmes N_M2' à N_M10'. Il nous est donc possible de confirmer cette première hypothèse.

7.2.2. Hypothèse 2

Il est possible d'identifier suffisamment de narratèmes d'une séquence d'initiation prototype pour que le conte soit considéré comme une consolidation narrative des rites d'initiation.

Nous venons d'énumérer encore une fois les narratèmes réalisés dans le conte. Nous en avons clairement identifié suffisamment pour pouvoir y déceler une narrativisation des rites d'initiation. Du fait que les narrations des deux rites initiatiques sont imbriquées l'une dans l'autre, il n'est pas évident, à première vue, qu'il s'agisse effectivement des narrativisations prototypes des rites d'initiation, telles que Metzeltin et Thir le proposent. Avec notre interprétation détaillée, nous avons pourtant montré que non seulement le conte présente la plupart des narratèmes, même s'ils ne sont parfois que suggérés ou peu développés, mais qu'il les enchaîne également en grande partie dans la succession proposée par les linguistes

autrichiens. Or, nous pouvons dire maintenant qu'il n'est pas trop surprenant que ce conte-type célèbre suive le schéma initiatique, étant donné que surtout le motif de la vierge dans la tour est un motif initiatique très ancien, qui est reproduit non seulement dans des contes, mais aussi des légendes, des fables et d'autres genres (*cf.* Uther 1993 : 794). Comme l'un des plus anciens motifs de contes merveilleux, celui de l'isolement dans la tour a déjà persisté pendant très longtemps et, rien qu'en Europe, il est présent dans une multitude de contes. De ce point de vue, il est très intéressant de se rappeler que si nous pouvons fortement supposer que Mlle de la Force s'est inspirée non seulement du conte napolitain de Basile pour rédiger son conte de fée mais qu'elle était en même temps très probablement aussi déjà familière avec ce motif de la tour, elle a de toute évidence entièrement inventé la fin du conte. Cela nous amène à un constat remarquable que nous devons encore développer ici. Nous nous pencherons donc une fois de plus sur l'essence de l'approche de l'anthropologie textuelle avant de continuer avec la troisième hypothèse.

Ce qui nous fait arrêter ici, c'est l'observation que, bien que Mlle de la Force ait composé elle-même la partie à partir de la pénitence des deux protagonistes, on peut clairement reconnaître les narratèmes du rite d'initiation. Elle a, comme l'on peut supposer selon Lüthi, retravaillé des éléments qui lui étaient familiers pour rédiger cette fin (*cf.* Lüthi 1959 : 109) ; et elle l'a fait de manière que l'on peut clairement y discerner un rite d'initiation narrativisé. En suivant les idées de Metzeltin et Thir, nous pouvons formuler l'affirmation suivante : En raison de son observance continue et répétée, le rite d'initiation archaïque a donné naissance à un textoïde qui s'est consolidé en tant que narratif d'initiation textualisé typique. Dans les diverses formes de réalisations consolidées de cette construction mentale, différents éléments ont toujours été transformés et modifiés à plusieurs reprises par différentes couches narratives, soit parce qu'ils n'étaient plus compris, soit parce qu'ils ont été adaptés aux exigences de l'époque, ce qui a engendré une multitude de manifestations du textoïde et du narratif d'initiation. Sur cette base, le conte merveilleux, considéré comme l'une des formes textuelles les plus anciennes, peut donc être perçu comme une consolidation narrative de ce textoïde. Cela semble impliquer qu'un texte qui traite d'un rite initiatique a effectivement été transmis sous une forme ou une autre au fil du temps. Cependant, un textoïde est toutefois une structure de pensée et existe aussi en dehors de sa réalisation textuelle ponctuelle. Le fait que la partie inventée de Mlle de la Force suive également le schéma, i.e. le textoïde, peut être expliqué par cette précision importante. Supposons qu'il en soit de même pour l'échafaudage de la première partie du conte, largement répandu aux quatre coins du monde, qui a probablement perduré, en plus de sa diffusion directe par écrit et par oral, en raison de la constance et de la continuité du textoïde.

Ainsi, ce schéma narratif de rite de passage, ce memplex, se perpétue et est si présent et lié à notre pensée qu'il est quasiment impossible de distinguer ce qui a déclenché telle ou telle pensée, quel produit est arrivé en premier et qui a influencé qui. Il s'agit des structures universelles de la pensée humaine, ou comme le formule Thir dans son livre *Herrscherersetzung. Ritualität und Textualität*, dans lequel elle ne considère pas les rites d'initiation, mais le remplacement ritualisé du roi ou du souverain, un autre rite fondamental de la plupart des sociétés organisées :

Diese Riten und ihre wiederholte Darstellung in verschiedenen Medien dürften semiotisch gesehen anthropologische Konstanten sein, Strukturen also, die in allen möglichen Gesellschaften zu allen möglichen Epochen wiederzufinden sind.

(Thir 2010 : 347)

Comme nous avons pu le montrer dans notre interprétation, cette constante anthropologique se manifeste très clairement dans notre texte. Nous sommes, d'ailleurs, parvenus non seulement à identifier la structure de base du texte, mais aussi, en l'inscrivant dans son contexte sociohistorique, à mettre en évidence les adaptations à l'époque et à l'organisation de la société. Ainsi, l'auteure louis-quatorzienne a habilement inscrit son conte dans les préoccupations idéologiques et poétiques de son époque, l'enveloppant d'une couche luxueuse avec « une dimension romanesque sentimentale teintée de roman héroïque » (Mainil 2012 : 51), tandis que les étapes du rite de passage restent ou deviennent clairement identifiables. Certes, cette reconfiguration est nécessaire pour qu'une œuvre soit bien acceptée par le public cible. Néanmoins, ce n'est pas uniquement cette forme poétique, témoignant « d'une superlative ostentation de richesses » (Mainil 2012 : 51), qui a attiré les dames de la cour et, au-delà, d'autres couches de la population. Le public n'a pas seulement bien réagi, comme l'écrit Trinquet, « puisqu'il existe une correspondance totale entre lui et les personnages des contes, entre son milieu social et celui de l'univers fictive » (Trinquet 2012 : 211). Le schéma de pensée semble si populaire que la conteuse s'en inspire même pour écrire la fin de *Persinette*. Elle utilise à cet effet presque tous les narratèmes de la narrativisation prototype d'un cycle d'initiation. Cela montre une fois de plus qu'il doit y avoir quelque chose de très attirant dans cette narration du processus de maturité d'un initiand. C'est également ce que pense le psychanalyste Bruno Bettelheim, qui renvoie ainsi à quelque chose de commun à tous les humains dans les contes et qui pense « daß in ihnen sehr wichtige psychologische Probleme dargestellt sind, die für die gesamte Menschheit gültig sind » (Bettelheim 1987, cité par Metzeltin / Thir 2012 : 169). En effet, le processus psychique du passage à l'âge adulte est généralement humain. Les rites et les ritualisations, rappelons-le, tentent de rendre compréhensibles ces transitions et les renouvellements qui les accompagnent. C'est précisément cet aspect de renouvellement et de renaissance qui n'a pas perdu de son actualité

et de sa pertinence, ni à l'époque de la conteuse Mlle de la Force, ni dans la société moderne d'aujourd'hui, car l'on ressent constamment la nécessité d'un renouvellement de quelque sorte que ce soit, indépendamment de l'appartenance culturelle et de l'époque (cf. Thir 2010 : 348). Le narratif fonctionne et perdure. Ainsi, les récits tels que les contes merveilleux, comme *Persinette*, 'fonctionnent'.

7.2.3. Hypothèse 3

*On peut constater des différences entre la narrativisation
de l'initiation féminine et masculine.*

Nous avons pu, en effet, constater quelques différences entre les narrativisations de l'initiation de *Persinette* et du Prince. Tout d'abord, l'on peut remarquer que les débuts des deux initiations, c'est-à-dire les départs, et leurs lieux d'initiations diffèrent. Conformément au début du rite d'initiation des filles à l'âge de leur premières menstruations, *Persinette* a douze ans lors de son départ. L'initiateur vient la chercher et l'isole dans une tour, un motif d'initiation très évident. Le Prince, quant à lui, quitte lui-même son lieu de départ étant guidé par un animal dans la forêt. Mais contrairement au déroulement habituel d'une initiation masculine, il est aussi seul. Il n'y a pas de maison commune des hommes pour les initiands, mais c'est plutôt la forêt qui représente son lieu d'initiation. Ensuite, nous pouvons observer une différence très nette dans la phase de l'apprentissage et de l'exercice qui se caractérise chez *Persinette* par des activités traditionnellement exercées par les femmes. Notons pourtant qu'il n'y a pas de tâches ménagères à faire, cela est probablement lié au fait que le conte se situe quand même dans un milieu aristocratique. En conformité avec les critères de la masculinité, le Prince, à son tour, doit prouver qu'il est intelligent, courageux et intrépide et qu'il peut de même assurer son alimentation. Il montre ainsi qu'il est capable de protéger et de préserver une famille. Sa virilité est également soulignée dans sa conquête sexuelle de *Persinette*. Enfin, il est de surcroît intéressant de constater que les initiations féminines et masculines suivent les mêmes étapes dans la dernière partie du conte. Peut-être nous penchons nous trop loin maintenant en suggérant que derrière cette modification du récit classique de l'initiation se trouvent l'auteure et sa réalité de vie qui, comme nous l'avons vu plus haut, est marquée par une émancipation au moins projetée. Nous rejoignons dans cette supposition Trinquet qui rappelle que toute réécriture de conte repose sur une interprétation plus ou moins individuelle de l'environnement sociopolitique des auteurs, raison pour laquelle on ne peut jamais trouver deux contes exactement identiques (cf. Trinquet 2012 : 106sq). C'est Mlle de la Force qui ajoute la fin et qui l'arrange alors de manière que le caractère féminin soit également autorisé à être actif, responsable et à s'exprimer.

Dans bien des variantes du conte-type ATU 310, le personnage de Persinette est la seule héroïne et aussi la seule à être initiée. Dans les variantes qui se terminent par le motif de la fuite magique, comme *Petrosinella* et d'autres variantes méditerranéennes, le Prince ne prend en fait qu'une fonction d'aide pour la protagoniste (*cf.* Getty 1997 : 43). En utilisant les trois objets magiques obtenus, cette dernière accomplit des épreuves en trois étapes et finit par épouser son amant qui doit donc également être déjà initié. Mlle de la Force fait une double narrativisation de l'initiation, dans la mesure où le Prince doit, lui aussi, passer par les étapes de l'initiation avant qu'un mariage heureux puisse avoir lieu.

7.3. Synthèse

Les trois hypothèses formulées au début de notre partie pratique ont pu être confirmées. Par ailleurs, nos observations, recherches et interprétations ont montré qu'un conte et ses motifs sont toujours soumis à une multitude d'influences et de transformations et présentent ainsi des caractéristiques différentes en fonction des exigences du contexte social dominant du moment. Des idées naissent parce qu'elles répondent aux exigences de l'époque (*cf.* Propp 2012 : 131). Nous avons tenté de le mettre en évidence par de nombreuses références contextuelles et y revenons pour une dernière fois. Enfin, nous nous efforcerons de rassembler nos observations tirées de la littérature et nos réflexions interprétatives dans une synthèse en rapport avec le monde contemporain.

Dans sa réflexion sur le conte, la chercheuse Getty déduit beaucoup du contexte méditerranéen chrétien dans lequel la première version écrite du conte, celle de Basile, a vu le jour. Ainsi, la tour serait un couvent où les jeunes filles sont isolées de la société, et la Fée une supérieure qui, dans la réalité sociale, remplit également un rôle important pour les attentes de la société, peut-être même celui de l'initiateur (*cf.* Getty 1995 : 47*sq.*). Quoi qu'il en soit, il ne s'agit pas d'attribuer les différents éléments du conte à une couche historico-culturelle particulière. Nous voulons plutôt rappeler que des récits et des traditions textuelles circulent et que les écrivains peuvent puiser dans cet univers artistique existant. Si à la fin du Moyen-Âge chrétien méditerranéen, un autre scénario est utilisé pour narrativiser un rite d'initiation, Mlle de la Force le transforme en une forme adaptée à la société française courtoise. Certes, les écrivains ne le font généralement pas intentionnellement ni ne disent explicitement qu'ils sont en train de textualiser un rite initiatique. Mais cela montre d'autant plus à quel point ce narratif est omniprésent. Il revient sans cesse, que ce soit sous des formes modifiées d'anciens récits – dans la tradition orale, les récits ont toujours pu être adaptés petit à petit selon la région et l'époque – ou dans de 'nouveaux' récits. C'est pour cette raison que même les produits sémiotiques récemment conçus révèlent le schéma de rites de passage, comme le montre Thir dans son

analyse du film *Apocalypse Now* (cf. Thir 2010). En effet, le phénomène du franchissement des frontières lors d'une transition de statut est toujours d'actualité et imbriqué dans notre existence humaine. C'est ainsi que nous rencontrons des rites d'initiation même à l'époque moderne dans de nombreux domaines de la société. La chercheuse allemande Friebertshäuser souligne donc leur importance et leur fonction dans la complexité des sociétés actuelles qui a conduit à la multiplication et à la différenciation des passages de statut dans les domaines les plus divers (cf. Friebertshäuser 1995 : 56, 58). Nous nous écartons cependant ici de l'objectif de notre travail car cela se situe bien en dehors de notre champ de recherche. Concluons donc maintenant ce sujet intéressant et riche en réflexions en soulignant encore une fois que les éléments des passages initiatiques reconnaissables dans différents produits sémiotiques, comme précisément dans le conte analysé dans le présent travail, nous rappellent que le schéma de pensée du rite d'initiation est manifestement étroitement ancré en nous en tant que membres d'une société, quels que soient l'époque ou le lieu, et qu'il se reflète justement aussi dans nos créations narratives.

8. Conclusion

Il était hors de question pour nous d'utiliser pour ce travail une approche scientifique que nous ne comprenions pas dans son intégralité, d'autant plus que nous estimons que celle de Metzeltin et Thir s'inscrit dans un domaine qui n'est pas facilement appréhendable au premier abord. Nous espérons donc avoir réussi à introduire l'anthropologie textuelle et le concept de la consolidation narrative des schémas de pensée transhumains, un champ de recherche fascinant et capable d'élargir notre perception, en examinant tout d'abord en détail les théories qui entrent en jeu dans l'approche. Il faut bien avouer que ce n'est qu'au fur et à mesure de l'interprétation et de l'étude de plus en plus approfondie de la littérature que l'ensemble de la thématique nous est devenu accessible, si nous pouvons oser l'affirmer ici. Avec leur *Textanthropologie*, Metzeltin et Thir enrichissent aussi bien le domaine de la linguistique que celui de l'anthropologie culturelle, et ce serait mal comprendre leur recherche que de considérer leur approche comme une simple partie de la recherche ritualiste sur les contes. En effet, ils s'intéressent aux textes de manière beaucoup plus approfondie, comme nous avons essayé de l'appliquer dans notre travail.

Le point de départ de notre travail a été la question de la possibilité d'une interprétation du conte *Persinette* en termes de consolidation textuelle des rites d'initiation. Notre étude approfondie du genre lui-même, ainsi que des différents efforts de recherche concernant sa

genèse et sa diffusion, a finalement montré comment les contes merveilleux peuvent être associés à des rites. Nous nous sommes concentrés en particulier sur les idées influentes du folkloriste Vladimir Propp. Afin de mieux comprendre le complexe des rites ancrés dans les contes, nous nous sommes ensuite consacrés en détail à la thématique des rites de passage, et plus particulièrement des rites d'initiation, d'un point de vue anthropologique. Nous nous sommes surtout familiarisés avec les idées d'Arnold van Gennep et les trois phases importantes d'un rite de passage ainsi que de Mircea Eliade et l'importance de l'expérience d'une mort symbolique et de la renaissance en tant que nouvel être humain. Ces connaissances acquises, nous étions alors prêts à appliquer l'approche méthodologique de l'anthropologie textuelle et à nous rapprocher du conte choisi provenant de la France du XVII^{ème} siècle.

Comme l'ont montré nos analyses et interprétations détaillées, il est possible de reconnaître dans le conte *Persinette* de Mlle de la Force les narratèmes d'une séquence d'initiation prototype et d'affirmer ainsi qu'il s'inscrit dans le schéma d'interprétation élaboré par Metzeltin et Thir. Il est en outre intéressant de constater que deux rites d'initiation se rejoignent en fait. L'accent est certes mis sur la protagoniste éponyme Persinette, mais le Prince vit tout aussi clairement le rite d'initiation masculin qui, comme nous l'avons illustré, se distingue de l'initiation féminine sur quelques points essentiels. Comme nous avons toujours été guidés par une contextualisation sociohistorique du conte, nous avons pu également constater que l'auteure, qui s'appuie sur différentes sources pour son conte de fées, se sert tout autant du textoïde du rite initiatique pour la partie finale du conte qu'elle a librement inventée. Cette constatation nous a finalement conduits à une observation remarquable. Le processus du franchissement des frontières lors d'un changement de statut, qui est justement traité dans un rite d'initiation, n'étant lié ni à une époque, ni à une culture ou une région, mais plutôt à notre existence humaine, il a toujours été et sera toujours traité de différentes manières dans des produits sémiotiques issus de la pensée humaine. L'homme ne devient un être humain à part entière que lorsqu'il résout certaines tâches, vit des défis et dépasse des limites. Ce n'est qu'après avoir fait l'expérience d'une mort symbolique qu'il peut renaître en tant que nouvelle personne. L'universalité de ce phénomène est également l'une des raisons pour lesquelles les diverses formes de narrativisation de ce textoïde, par exemple les contes, n'ont jamais perdu de leur popularité au fil des siècles, adaptées bien sûr aux exigences de chaque époque.

9. Bibliographie

- Aarne, Antti (1913) : *Leitfaden der vergleichenden Märchenforschung*, Hamina : Suomalaisen Tiedeakatemia.
- Aarne, Antti / Thompson, Stith (²1961) : *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*, Helsinki : Suomalainen Tiedeakatemia.
- Académie Française (1694) : *Le Dictionnaire de l'Académie française, dédié au Roy. Tome premier. A-L*, Paris : Jean Baptiste Coignard.
- Allen, Douglas (2003) : « Eliade's hermeneutics and the reception of the history of religion », in : Ries, Julian / Spineto, Natale (éds.) : *Deux explorateurs de la pensée humaine : Georges Dumézil et Mircea Eliade*, Turnhout : Brepols Publishers, 245–261.
- Auffarth, Christoph (2005) : « Ritual », in : Auffarth, Christoph *et al.* (éds.) : *Metzler Lexikon Religion : Gegenwart - Alltag - Medien*, Vol. 3, Stuttgart / Weimar : Metzler, 219–220.
- Bausinger, Hermann (1999) : « Märchen », in : Ranke, Kurt / Brednich, Rolf Wilhelm (éds.) : *Enzyklopädie des Märchens : Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, Vol. 9, Berlin / New York : De Gruyter, 250–274.
- Bausinger, Hermann (1979) : « Buchmärchen », in : Ranke, Kurt / Brednich, Rolf Wilhelm (éds.) : *Enzyklopädie des Märchens : Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, Vol. 2, Berlin / New York : De Gruyter, 974–977.
- Becker, Ricarda (1993) : « Initiation », in : Ranke, Kurt / Brednich, Rolf Wilhelm (éds.) : *Enzyklopädie des Märchens : Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, Vol. 7, Berlin / New York : De Gruyter, 183–188.
- Bies, Werner (1999) : « Naturmythologie », in : Ranke, Kurt / Brednich, Rolf Wilhelm (éds.) : *Enzyklopädie des Märchens : Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, Vol. 9, Berlin / New York : De Gruyter, 1261–1273.
- Binder, Gerhard (1981) : « Danae », in : Ranke, Kurt / Brednich, Rolf Wilhelm (éds.) : *Enzyklopädie des Märchens : Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, Vol. 3, Berlin / New York : De Gruyter, 259–267.
- Bluhm, Lothar (1990) : « Hirsch, Hirschkuh », in : Ranke, Kurt / Brednich, Rolf Wilhelm (éds.) : *Enzyklopädie des Märchens : Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, Vol. 6, Berlin / New York : De Gruyter, 1067–1072.
- Boas, Franz (1940) : *Race, language, and culture*, New York : Free Press.
- Bolte, Johannes / Polivka, Georg (1913) : *Anmerkungen zu den Kinder- u. Hausmärchen der Brüder Grimm*, Vol. 1, Leipzig : Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung Theodor Weicher.
- Bolte, Johannes / Polivka, Georg (1963) : *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, Vol. 4–5, Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1913–32, Hildesheim : Olms-Weidmann.
- Boneberg, Hemma (2005) : « Übergangsriten », in : Auffarth, Christoph *et al.* (éds.) : *Metzler Lexikon Religion : Gegenwart - Alltag - Medien*, Vol. 3, Stuttgart / Weimar : Metzler, 540–542.
- Bottigheimer, Ruth B. (2002) : *Fairy Godfather: Straparola, Venice, and the Fairy Tale Tradition*, Philadelphia : University of Pennsylvania Press.

- Bottigheimer, Ruth B. (2009) : *Fairy tales : A new history*, New York : State University of New York Press.
- Brednich, Rolf Wilhelm (2009) : « Der Erzählforscher Hans-Jörg Uther », in : Brednich, Rolf Wilhelm (éd.) : *Erzählkultur*, Berlin / New York : De Gruyter, 501–512.
- Bricout, Bernadette (s. d.) : « Conte », in : *Encyclopædia Universalis*.
<<https://www.universalis.fr/encyclopedie/conte/>> [02.06.2022].
- Brown, Robert F. (1981) : « Eliade on archaic religion: Some old and new criticisms », in : *Studies in Religion / Sciences Religieuses* 10(4), 429–449.
- Burkert, Walter (1979) : *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*. Berkeley : University of California Press.
- Canepa, Nancy L. / Ansani, Antonella (1997) : « Introduction », in : Canepa, Nancy L. (éd.) : *Out of the Woods : The Origins of the Literary Fairy Tale in Italy and France*, Detroit : Wayne State University Press, 9–34.
- Canepa, Nancy L. (2008) : « Basile, Giambattista (1575–1632) », in: Haase, Donald (éd.): *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales*, Westport, Conn. : Greenwood Publishing Group, 99–101.
- Cazeneuve, Jean (s. d.) : « Rites », in : *Encyclopædia Universalis*.
<<https://www.universalis.fr/encyclopedie/rites/>> [09.12.2022].
- Chesnutt, Michael (2002) : « Polygenese », in : Ranke, Kurt / Brednich, Rolf Wilhelm (éds.) : *Enzyklopädie des Märchens : Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, Vol. 10, Berlin / Boston : De Gruyter, 1161–1164.
- Cox, Marian R. (1893) : *Cinderella : Three hundred and forty-five variants*, London : David Nutt for the Folk-Lore Society.
- Dammann, Günter (1981) : « Contes de(s) fées », in : Ranke, Kurt / Brednich, Rolf Wilhelm (éds.) : *Enzyklopädie des Märchens : Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, Vol. 3, Berlin / New York : De Gruyter, 131–149.
- Delarue, Paul (1957) : *Le Conte populaire français : Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outre-mer*, Tome 1, Paris : Éditions Erasme.
- Dorson, Richard M. (1977) : « Anthropologische Theorie », in : Ranke, Kurt / Brednich, Rolf Wilhelm (éds.) : *Enzyklopädie des Märchens : Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, Vol. 1, Berlin / New York : De Gruyter, 586–591.
- Duke, James A. (2002) : *Handbook of Medicinal Herbs*, Boca Raton, Florida : CRC Press.
- Dundes, Alan (1986) : « Structural Typology in North American Indian Folktales », in : *Journal of Anthropological Research* 42(3), 417–426.
- Eliade, Mircea (1963) : « Les mythes et les contes de fées », in : *Aspects du mythes*, Paris : Gallimard, 233–245.
- Eliade, Mircea (1988) : *Das Mysterium der Wiedergeburt. Versuch über einige Initiationsstypen*, Frankfurt / Main : Insel Verlag.
- Eliade, Mircea (1997) : *Initiation, rites, sociétés secrètes. Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation*, Paris : Gallimard.

- Fischer, Helmut (2014) : « Wald », in : Ranke, Kurt / Brednich, Rolf Wilhelm (éds.) : *Enzyklopädie des Märchens : Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, Vol. 14, Berlin / Boston : De Gruyter, 434–443.
- Forsyth, Kate (2014) : *The Rebirth of Rapunzel : A Mythic Biography of the Maiden in the Tower*, Vol. 2, Sydney : University of Technology.
- Frazer, James George (1998) : *The Golden Bough : a Study in Magic and Religion*, Oxford : Oxford University Press.
- Friebertshäuser, Barbara (1995) : « Initiationsriten und ihre Bedeutung für weibliche und männliche Statuspassagen », in : *Feministische Studien* (13)1, 56–69.
- Fröberg, Ingrid (1981) : « Une ‘histoire secrète’ à matière nordique : Gustave Vasa, *Histoire de Suède* (1697), roman attribué à Charlotte-Rose de Caumont La Force (vers 1650–1724) », in : *Acta Universitati Upsaliensis, Studia Romanica Upsaliensia* 31 ; cité par Trinquet, Charlotte (2010b) : « Mademoiselle de La Force, une princesse de la République des Lettres », in : *Œuvres & Critiques* 35(1), 147–157, 148.
- Gélis, Jacques (1984) : *L’arbre et le fruit. La naissance dans l’Occident moderne : 16e–19e siècle*, Paris : Fayard.
- Gennep, Arnold van (1986) : *Übergangsriten (Les rites de passage)*, Frankfurt/Main / New York : Campus.
- Gerndt, Helge (2014) : « Zaubermärchen », in : Ranke, Kurt / Brednich, Rolf Wilhelm (éds.) : *Enzyklopädie des Märchens : Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, Vol. 14, Berlin / Boston : De Gruyter, 1182–1189.
- Getty, Laura J. (1997) : « Maidens and Their Guardians: Reinterpreting the ‘Rapunzel’ Tale », in : *Mosaic* 30(2), 37–52.
- Girardot, N. J. (1977) : « Initiation and Meaning in the Tale of Snow White and the Seven Dwarfs », in : *The Journal of American Folklore* 90(357), 274–300.
- Grätz, Manfred (1988) : *Das Märchen in der deutschen Aufklärung. Vom Feenmärchen zum Volksmärchen*, Stuttgart : Metzler.
- Grätz, Manfred (1996) : « Kunstmärchen », in : Ranke, Kurt / Brednich, Rolf Wilhelm (éds.) : *Enzyklopädie des Märchens : Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, Vol. 8, Berlin / New York : De Gruyter, 612–622.
- Grimm, Jacob / Grimm, Wilhelm (1815) : *Kinder- und Hausmärchen*, Vol. 2, Berlin : Realschulbuchhandlung.
- Grimm, Jacob / Grimm, Wilhelm (³1856) : *Kinder- und Hausmärchen*, Vol. 3, Göttingen : Dieterich.
- Hannon, Patricia / Duggan, Anne E. (2008) : « French Tales », in : Haase, Donald (éd.): *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales*, Westport, Conn. : Greenwood Publishing Group, 379–388.
- Hanrahan, Clare / Frey, Rebecca (2018) : « Parsley », in: *Gale Encyclopedia of Alternative Medicine*. <<https://www.encyclopedia.com>> [12.07.2023].
- Hasan-Rokem, Galit (2002) : « Ökotyp », in : Ranke, Kurt / Brednich, Rolf Wilhelm (éds.) : *Enzyklopädie des Märchens : Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, Vol. 10, Berlin / New York : De Gruyter, 258–263.

- Honti, Janos (1939) : « Märchenmorphologie und Märchentypologie », in : *Folk-Liv*, 307–318 ; cité par Tenèze, Marie-Louise (1969) : « Introduction à l'étude de la littérature orale : le conte », in : *Annales. Economies, sociétés, civilisations* 24(5), 1104–1120, 1111.
- Kieckhefer, Richard (2021) : *Magic in the Middle Ages*, Cambridge : Cambridge University Press.
- Korom, Frank J. (2004) : « Ritualistische Theorie », in : Ranke, Kurt / Brednich, Rolf Wilhelm (éds.) : *Enzyklopädie des Märchens : Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, Vol. 11, Berlin / Boston : De Gruyter, 724–731.
- Kuder, Ulrich (1990) : « Haar », in : Ranke, Kurt / Brednich, Rolf Wilhelm (éds.) : *Enzyklopädie des Märchens : Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, Vol. 6, Berlin / New York : De Gruyter, 337–343.
- La Force, Charlotte-Rose Caumont de (1698) : *Les contes des contes. Par Mademoiselle de ****, Tome 1, Paris : Simon Benard.
- La Force, Duc de (1954) : « Une Romanière au XVIIème siècle : Son œuvre et ses aventures », in : *Revue des Deux Mondes (1829-1971)*, 620–635.
- Lang, Andrew (1901) : *Myth, ritual and religion*, Vol. 1, London / New York / Bombay : Longmans, Green, & Co.
- Lang, Andrew (1904) : *Custom and myth*, London / New York / Bombay : Longmans, Green, & Co.
- Larousse (s. d.) : « Conte », in : *Encyclopédie en ligne*.
<<https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/conte/36566#909171>> [23.07.2022].
- Lurker, Manfred (1991) : *Wörterbuch der Symbolik*, Stuttgart : Alfred Kröner Verlag.
- Lüthi, Max (2004) : *Märchen*, Stuttgart : Metzler.
- Lüthi, Max (1959) : « Die Herkunft des Grimmschen Rapunzelmärchens (AaTh 310) », in : *Fabula* 3(1), 95–118.
- Lüthi, Max (1985) : *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*, Tübingen : Francke.
- Mainil, Jean (2012) : « *Persinette* en Allemagne : le corpus 'purement allemand pour sa naissance et sa mise en forme' des frères Grimm », in : *Féeries* 9, 29–54.
- Mercure galant dédié au Monseigneur le Dauphin*, février 1698, Paris : Michel Brunet.
- Mesnil, Marianne (1988) : « Saintyves et les contes : A la recherche d'un contexte perdu », in : *Ethnologie française* 18(4), 348–357.
- Mesnil, Marianne (2004) : « Saintyves, Pierre », in : Ranke, Kurt / Brednich, Rolf Wilhelm (éds.) : *Enzyklopädie des Märchens : Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, Vol. 11, Berlin / Boston : De Gruyter, 1050–1053.
- Metzeltin, Michael / Thir, Margit (2012) : *Textanthropologie*, Wien : Praesens.
- Meyer, Herrmann J. (1885) : *Meyers Konversationslexikon*, Vol. 11, Leipzig / Wien : Bibliographisches Institut.
- Murat, Henriette-Julie de Castelnau comtesse de (1699) : *Histoires sublimes et allégoriques par Mme la Ctesse D***, dédiées aux fées modernes*, Paris : Florentin & Pierre Delaulne.

- Nikiforov, Aleksandr I. (1930) : « Skazka, ee bytovanie i nositeli », in : Kapica, Ol'ga I. (éd.) : *Russkaia narodnaia skazka*, Moscow / Leningrad, 7–55 ; cité par Propp, Vladimir (2012) : *Russian Folktale by Vladimir Yakovlevich Propp, edited and translated by Sibelan Forrester*, Detroit : Wayne State University Press.
- Pfeiffer, Martin (1993) : « Indische Theorie », in : Ranke, Kurt / Brednich, Rolf Wilhelm (éds.) : *Enzyklopädie des Märchens : Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, Vol. 7, Berlin / New York : De Gruyter, 151–157.
- Pöge-Alder, Kathrin (1999) : « Mythologische Schule », in : Ranke, Kurt / Brednich, Rolf Wilhelm (éds.) : *Enzyklopädie des Märchens : Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, Vol. 9, Berlin / New York : De Gruyter, 1086–1092.
- Pöge-Alder, Kathrin (2016) : *Märchenforschung. Theorien, Methoden, Interpretationen*, Tübingen : Narr Francke Attempto.
- Propp, Vladimir (1966) : « Struttura e storia nello studio della favola », in : Propp, Vladimir (éd.) : *Morfologia della fiaba*, Turin : Einaudi ; cité par Tenèze, Marie-Louise (1970) : « Du conte merveilleux comme genre », in : *Arts et Traditions Populaires* 18(1/3), 11–65, 13.
- Propp, Vladimir (1970) : *Morphologie du conte*, Paris : Seuil.
- Propp, Vladimir (1972) : *Morphologie des Märchens*, München : Carl Hanser.
- Propp, Vladimir (1983) : *Les racines historiques du conte merveilleux*, Paris : Gallimard.
- Propp, Vladimir (2012) : *Russian Folktale by Vladimir Yakovlevich Propp, edited and translated by Sibelan Forrester*, Detroit : Wayne State University Press.
- Rennie, Bryan S. (1996) : *Reconstructing Eliade : Making Sense of Religion*, Albany : SUNY Press.
- Robert, Raymonde (2008) : « Les conteurs français lecteurs de Basile : Mlle Lhéritier, Mlle de la Force, un auteur anonyme, Cazotte », in : *The Romanic Review* 99(3–4), 333–348.
- Röhrich, Lutz (1987) : « Geographisch-historische Methode », in : Ranke, Kurt / Brednich, Rolf Wilhelm (éds.) : *Enzyklopädie des Märchens : Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, Vol. 5, Berlin / Boston : De Gruyter, 1013–1030.
- Röhrich, Lutz (2002) : *„Und weil sie nicht gestorben sind...“ : Anthropologie, Kulturgeschichte und Deutung von Märchen*, Köln / Weimar / Wien : Böhlau.
- Saintyves, Pierre (1987) : *Les contes de Perrault et les récits parallèles (leurs origines)*, Paris : Laffont.
- Schomburg-Scherff, Sylvia M. (1986) : « Nachwort zu ‚Arnold van Gennep. Übergangsriten‘ », in : Gennep, Arnold van : *Übergangsriten (Les rites de passage)*, Frankfurt/Main / New York : Campus.
- Schwartz, Howard (1994) : *Elijah's Violin and Other Jewish Fairy Tales*, New York : Oxford University Press.
- Sévigné, Marie de Rabutin-Chantal (1853) : *Lettres de Mme de Sévigné : avec les notes de tous les commentateurs*, Tome 3, Paris : Firmin Didot Frères.
- Simonsen, Michèle (1984) : *Le conte populaire*, Paris : Presses Universitaires de France.

- Souloumiac, Michel (2004) : *Mademoiselle de La Force : un auteur méconnu du XVIIe siècle*, La Force : ARAH ; cité par Forsyth, Kate (2014) : *The Rebirth of Rapunzel : A Mythic Biography of the Maiden in the Tower*, Vol. 2, Sydney : University of Technology.
- Stace, Christopher (2018) : *A Translation of Giambattista Basile's The Tale of Tales*, Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing.
- Swahn, Jan-Öjvind (1993) : « Indoeuropäische Theorie », in : Ranke, Kurt / Brednich, Rolf Wilhelm (éds.) : *Enzyklopädie des Märchens : Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, Vol. 7, Berlin / New York : De Gruyter, 160–165.
- Swahn, Jan-Öjvind (2010) : « Sydow, Carl Wilhelm von », in : Ranke, Kurt / Brednich, Rolf Wilhelm (éds.) : *Enzyklopädie des Märchens : Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, Vol. 13, Berlin / Boston : De Gruyter, 84–88.
- Tenèze, Marie-Louise (1969) : « Introduction à l'étude de la littérature orale : le conte », in : *Annales. Economies, sociétés, civilisations* 24(5), 1104–1120.
- Tenèze, Marie-Louise (1970) : « Du conte merveilleux comme genre », in : *Arts et Traditions Populaires* 18(1/3), 11–65.
- Thir, Margit (2010) : *Herrscherersetzung. Ritualität und Textualität*, Wien : Praesens.
- Thoma, Heinz (2014) : « Märchen und Aufklärung im Frankreich des 18. Jahrhunderts », in : *Fabula* 55(1–2), 52–65.
- Thompson, Stith (1951) : *The Folktale*, New York : The Dryden Press.
- Trinquet, Charlotte (2010a) : « Happily Ever After? Not so Easily! Seventeenth-Century Fairy Tales and their Unconventional Endings », in : *Papers on French Seventeenth Century Literature* 37(72), 45–54.
- Trinquet, Charlotte (2010b) : « Mademoiselle de La Force, une princesse de la République des Lettres », in : *Œuvres & Critiques* 35(1), 147–157.
- Trinquet, Charlotte (2012) : *Le conte de fées français (1690–1700) : Traditions italiennes et origines aristocratiques*, Tübingen : Narr.
- Turner, Victor (1970) : « Betwixt and Between : The Liminal Period in Rites de Passage », in : *The Forest of Symbols : Aspects of Ndembu Ritual*, New York : Cornell University Press, 93–111.
- Tylor, Edward B. (1873) : *Die Anfänge der Cultur : Untersuchungen über die Entwicklung der Mythologie, Philosophie, Religion, Kunst und Sitte*, Vol. 1, Leipzig : Winter.
- Uther, Hans-Jörg (1993) : « Jungfrau im Turm », in : Ranke, Kurt / Brednich, Rolf Wilhelm (éds.) : *Enzyklopädie des Märchens : Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, Vol. 7, Berlin / New York : De Gruyter, 791–797.
- Uther, Hans-Jörg (2001) : « Klassifikation von Volkserzählungen nach Aarne und Thompson : zur erneuten Revision von ‚The Types of the Folktale‘ », in : *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 97, 109–115.
- Vellenga, Caroly (1992) : « Rapunzel's Desire. A Reading of Mlle de la Force », in : *Merveilles & contes* 6(1), 59–73.
- Vries, Jan de (1954) : *Betrachtungen zum Märchen. Besonders in seinem Verhältnis zu Heldensage und Mythos*, Helsinki : Suomalainen Tiedeakatemia.

- Weite, Frank Maurice (2005) : « Trance (-techniken) », in : Auffarth, Christoph *et al.* (éds.) : *Metzler Lexikon Religion : Gegenwart - Alltag - Medien*, Vol. 3, Stuttgart / Weimar : Metzler, 521–525.
- Zipes, Jack (2000) : « Introduction », in : Zipes, Jack (éd.) : *The Oxford Companion to Fairy Tales*, Oxford : Oxford University Press, xv–xxxii.
- Zipes, Jack (2006) : *Fairy Tales and the Art of Subversion*, London : Routledge.
<<https://doi.org/10.4324/9780203959824>> [18.02.2023].
- Zipes, Jack (2012) : *The Irresistible Fairy Tale : The Cultural and Social History of a Genre*, Princeton : Princeton University Press.

10. Annexe

10.1. Conte *Persinette* de Mlle de la Force (1698)

PERSINETTE.

1 Deux jeunes amans s'étoient mariez ensemble après une longue poursuite de leurs amours ; rien
2 n'étoit égal à leur ardeur ; ils vivoient contens & heureux, quand pour combler leur félicité, la
3 jeune épouse se trouva grosse, & se fut une grande joie dans ce petit ménage ; ils souhaitoient
4 fort un enfant, leur désir se trouvoit accompli.

5 Il y avoit dans leur voisinage une Fée, qui sur-tout étoit curieuse d'avoir un beau jardin ; on y
6 voyoit avec abondance de toutes sortes de fruits, de plantes & de fleurs.

7 En ce temps-là le persil étoit fort rare dans ces contrées ; la Fée en avoit fait apporter des Indes,
8 & on n'en eût su trouver dans tout le pays que dans son jardin.

9 La nouvelle épouse eut une grande envie d'en manger ; & comme elle savoit bien qu'il étoit
10 mal-aisé de la satisfaire, parce que personne n'entroit dans ce jardin, elle tomba dans un chagrin
11 qui la rendit même méconnoissable aux yeux de son époux. Il la tourmenta pour savoir la cause
12 de ce changement prodigieux qui paroissoit dans son esprit, aussi bien que sur son corps : &
13 après lui avoir trop résisté, sa femme lui avoua enfin qu'elle voudroit bien manger du persil. Le
14 mari soupira, & se troubla pour une envie si mal-aisée à satisfaire : néanmoins, comme rien ne
15 paroît difficile en amour, il alloit jour & nuit autour des murs de ce jardin pour tâcher d'y
16 monter ; mais ils étoient d'une hauteur qui rendoit la chose impossible.

17 Enfin, un soir il aperçût une des portes du jardin ouverte. Il s'y glissa doucement, & il fut si
18 heureux, qu'il prit à la hâte une poignée de persil. Il ressortit comme il étoit entré, & porta son
19 vol à sa femme, qui le mangea avec avidité, & qui deux jours après se trouva plus pressée que
20 jamais de l'envie d'en remanger encore.

21 Il falloit que dans ce temps-là le persil fût d'un goût excellent.

22 Le pauvre mari retourna ensuite plusieurs fois inutilement. Mais enfin sa persévérance fut
23 récompensée ; il trouva encore la porte du jardin ouverte. Il y entra, & fut bien surpris
24 d'apercevoir la Fée elle-même, qui le gronda fort de la hardiesse qu'il avoit de venir ainsi dans
25 un lieu dont l'entrée n'étoit permise à qui ce fût. Le bon homme confus se mit à genoux, lui
26 demanda pardon, & lui dit que sa femme se mouroit, si elle ne mangeoit pas un peu de persil ;
27 qu'elle étoit grosse, & que cette envie étoit bien pardonnable. Eh bien, lui dit la Fée, je vous
28 donnerai du persil tout autant que vous en voudrez, si vous me voulez donner l'enfant dont
29 votre femme accouchera.

30 Le mari, après une courte délibération, le promit ; il prit du persil autant qu'il en voulut.

31 Quand le temps de l'accouchement fut arrivé, la Fée se rendit près de la mère, qui mit au monde
32 une fille, à qui la Fée donna le nom de Persinette : elle la reçût dans des langes de toile d'or, &
33 lui arrosa le visage d'une eau précieuse qu'elle avoit dans un vase de cristal, qui la rendit, au
34 moment même, la plus belle créature du monde.

35 Après ces cérémonies de beauté, la Fée prit la petite Persinette, l'emporta chez elle, & la fit
36 élever avec tous les soins imaginables. Ce fut une merveille, avant qu'elle eût atteint sa
37 douzième année : & comme la féé connoissoit sa fatalité, elle résolut de la dérober à ses
38 destinées.

39 Pour cet effet elle éleva, par le moyen de ses charmes, une tour d'argent au milieu d'une forêt.
40 Cette mystérieuse tour n'avoit point de porte pour y entrer ; il y avoit de grands & beaux
41 appartemens aussi éclairés que si la lumière du soleil y fût entrée, & qui recevoient le jour par
42 le feu des escarboucles dont toutes ces chambres brilloient. Tout ce qui étoit nécessaire à la vie
43 s'y trouvoit splendidement ; toutes les raretés étoient ramassées dans ce lieu. Persinette n'avoit
44 qu'à ouvrir les tiroirs de ses cabinets, elle les trouvoit pleins des plus beaux bijoux ; ses
45 garderobes étoient magnifiques, autant que celles des Reines d'Asie, & il n'y avoit pas une
46 mode qu'elle ne fût la première à avoir. Elle étoit seule dans ce beau séjour, où elle n'avoit rien
47 à désirer que de la compagnie ; à cela près, tous ses désirs étoient prévenus & satisfaits.

48 Il est inutile de dire qu'à tous ses repas les mets les plus délicats faisoient sa nourriture ; mais
49 j'assurerai que, comme elle ne connoissoit que la Fée, elle ne s'ennuyoit point dans sa solitude ;
50 elle lisoit, elle peignoit, elle jouoit des instrumens, & s'amusoit à toutes ces choses qu'une fille
51 qui a été parfaitement élevée n'ignore point.

52 La Fée lui ordonna de coucher au haut de la tour, où il y avoit une seule fenêtre ; & après l'avoir
53 établie dans cette charmante solitude, elle descendit par cette fenêtre, & s'en retourna chez elle.

54 Persinette se divertit à cent choses différentes dès qu'elle fut seule. Quand elle n'auroit fait que
55 fouiller dans ses cassettes, c'étoit une assez grande occupation ; combien de gens en voudroient
56 avoir une semblable !

57 La vue de la fenêtre de la tour étoit la plus belle vue du monde ; car on voyoit la mer d'un côté,
58 & de l'autre cette vaste forêt ; ces deux objets étoient singuliers & charmans. Persinette avoit
59 la voix divine, elle se plaisoit fort à chanter, & c'étoit souvent son divertissement, sur-tout aux
60 heures qu'elle attendoit la Fée. Elle la venoit voir fort souvent ; & quand elle étoit au bas de la
61 tour ; elle avoit accoûtumé de dire : Persinette, descendez vos cheveux, que je monte.

62 C'étoit une des grandes beautés de Persinette que ses cheveux, qui avoient trente aunes de
63 longueur sans l'incommoder. Ils étoient blonds comme fin or, cordonnés avec des rubans de
64 toutes couleurs ; & quand elle entendoit la voix de la Fée, elle les détachoit, les mettoit en bas,
65 & la Fée montoit.

66 Un jour que Persinette étoit seule à sa fenêtre, elle se mit à chanter le plus joliment du monde.

67 Un jeune Prince chassoit dans ce temps-là ; il s'étoit écarté à la suite d'un cerf ; en entendant
68 ce chant si agréable, il s'en approcha & vit la jeune Persinette, sa beauté le toucha, sa voix le
69 charma. Il fit vingt fois le tour de cette tour fatale, & n'y voyant point d'entrée, en pensa mourir
70 de douleur ; il avoit de l'amour, il avoit de l'audace, il eût voulu pouvoir escalader la tour.

71 Persinette, de son côté, perdit la parole quand elle vit un homme si charmant ; elle le considéra
72 long-temps toute étonnée ; mais tout-à-coup elle se retira de sa fenêtre, croyant que ce fut
73 quelque monstre, se souvenant d'avoir ouï dire qu'il y en avoit qui tuoient par les yeux, & elle
74 avoit trouvé les regards de celui-ci très-dangereux.

75 Le Prince fut au désespoir de la voir ainsi disparaître ; il s'informa aux habitations les plus
76 voisines de ce que c'étoit, on lui apprit qu'une Fée avoit fait bâtir cette tour, & y avoit enfermé
77 une jeune fille. Il y rodoit tous les jours ; enfin il y fut tant, qu'il vit arriver la Fée, & entendit
78 qu'elle disoit : Persinette, descendez vos cheveux, que je monte. Au même instant il remarqua
79 que cette belle personne défaisoit les longues tresses de ses cheveux, & que la Fée montoit par
80 eux, il fut très-surpris d'une manière de rendre visite si peu ordinaire.

81 Le lendemain, quand il crut que l'heure étoit passée, que la Fée avoit accoutumé d'entrer dans
82 la tour, il attendit la nuit avec beaucoup d'impatience ; & s'approchant sous la fenêtre, il
83 contrefit admirablement la voix de la Fée, & dit : Persinette, descendez vos cheveux, que je
84 monte.

85 La pauvre Persinette abusée par le son de cette voix, accourut & détacha ses beaux cheveux, le
86 Prince y monta ; & quand il fut au haut, & qu'il se vit sur la fenêtre, il pensa tomber en bas,
87 quand il remarqua de si près cette prodigieuse beauté. Néanmoins rappelant toute son audace
88 naturelle, il sauta dans la chambre, & se mettant aux pieds de Persinette, il lui embrassa les
89 genoux avec une ardeur qui pouvoit la persuader. Elle s'effraya d'abord ; elle cria : un moment
90 après elle trembla, & rien ne fut capable de la rassurer, que quand elle sentit dans son cœur
91 autant d'amour qu'elle en avoit mis dans celui du Prince. Il lui disoit les plus belles choses du
92 monde, à quoi elle ne répondit que par un trouble qui donna de l'espérance au Prince. Enfin,
93 devenu plus hardi, il lui proposa de l'épouser sur l'heure : elle y consenti sans savoir presque
94 ce qu'elle faisoit ; elle acheva de même toute la cérémonie.

95 Voilà le Prince heureux, Persinette s'accoutume aussi à l'aimer ; ils se voyent tous les jours, &
96 peu de temps après elle se trouva grosse. Cet état inconnu l'inquiéta fort, le Prince s'en douta,
97 & ne lui voulut pas expliquer de peur de l'affliger. Mais la Fée l'étant allée voir, ne l'eut pas
98 si-tôt considérée qu'elle connut sa maladie. Ah, malheureuse ! lui dit elle, vous êtes tombée
99 dans une grande faute, vous en serez punie, les destinées ne se peuvent éviter, & ma prévoyance
100 a été bien vaine. En disant cela elle lui demanda d'un ton impérieux de lui avouer toute son
101 aventure : ce que la pauvre Persinette fit, les yeux tous trempés de larmes.

102 Après ce récit, la Fée ne parut point touchée de toute l'amour dont Persinette lui racontoit des
103 traits si touchans, & la prenant par ses cheveux elle en coupa les précieux cordons ; après quoi
104 elle la fit descendre, & descendit aussi par la fenêtre. Quand elles furent au bas, elle s'enveloppa
105 avec elle d'un nuage, qui les porta toutes deux au bord de la mer, dans un endroit très-solitaire,
106 mais assez agréable. Il y avoit des prés, des bois, un ruisseau d'eau douce, une petite hutte, faite
107 de feuillages toujours verts ; & il y avoit dedans un lit de jonc marin, & à côté une corbeille,
108 dans laquelle il y avoit de certains biscuits, qui étoient assez bons, & qui ne finissoient point.
109 Ce fut en cet endroit que la Fée conduisit Persinette, & la laissa, après lui avoir fait des reproches
110 qui lui parurent cent fois plus cruels que ses propres malheurs.

111 Ce fut en cet endroit qu'elle donna naissance à un petit Prince & à une petite Princesse, & ce
112 fut en cet endroit qu'elle les nourrit, & qu'elle eut tout le temps de pleurer son infortune.

113 Mais la Fée ne trouva pas cette vengeance assez pleine, il falloit qu'elle eût en son pouvoir le
114 Prince, & qu'elle le punît aussi. Dès qu'elle eut quitté la malheureuse Persinette, elle remonta
115 à la tour, & se mettant à chanter du ton dont chantoit Persinette, le Prince trompé par cette voix,
116 & qui revenoit pour la voir, lui redemanda ses cheveux pour monter comme il avoit accoutumé ;
117 la perfide Fée les avoit exprès coupés à la belle Persinette, & les lui tendant, le pauvre Prince
118 parut à la fenêtre, où il eut bien moins d'étonnement que de douleur de ne trouver pas sa
119 maîtresse. Il la chercha des yeux ; mais la Fée le regardant avec colère : Téméraire, lui dit-elle,
120 votre crime est infini, la punition en sera terrible. Mais lui sans écouter des menaces, qui ne
121 regardoient que lui seul : Où est Persinette, lui répondit-il ? Elle n'est plus pour vous, répliqua-
122 t-elle. Lors le Prince, plus agité des fureurs de sa douleur, que contraint par la puissance de l'art
123 de la Fée, se précipita du haut de la tour en bas. Il devoit mille fois se briser tout le corps : il
124 tomba sans se faire autre mal, que celui de perdre la vue.

125 Il fut très étonné de sentir qu'il ne voyoit plus ; il demeura quelque temps au pied de la tour à
126 gémir & à prononcer cent fois le nom de Persinette.

127 Il marcha comme il put, en tâtonnant d'abord, ensuite ses pas furent plus assurés ; il fut ainsi je
128 ne sai combien de temps sans rencontrer qui que ce fût qui pût l'assister & le conduire : il se
129 nourrissoit des herbes & des racines qu'il rencontroit quand la faim le pressoit.

130 Au bout de quelques années il se trouva un jour plus pressé du souvenir de ses amours & de ses
131 malheurs qu'à l'ordinaire, il se coucha sous un arbre, & donna toutes ses pensées aux tristes
132 réflexions qu'il faisoit. Cette occupation est cruelle à qui pense mériter un meilleur sort ; mais
133 tout à coup il sortit de sa rêverie par le son d'une voix charmante qu'il entendit. Ces premiers
134 sons allèrent jusqu'à son cœur, ils le pénétrèrent, & y portèrent de doux mouvemens, avec
135 lesquels il y avoit long-temps qu'il n'avoit plus d'habitude. Ô Dieux ! s'écria-t-il, voilà la voix
136 de Persinette.

137 Il ne se trompoit pas ; il étoit insensiblement arrivé dans son désert. Elle étoit assise sur la porte
138 de sa cabane, & chantoit l'histoire malheureuse de ses amours. Deux enfans qu'elle avoit, plus
139 beaux que le jour, se jouoient à quelques pas d'elle ; & s'éloignant un peu ils arrivèrent jusques
140 auprès de l'arbre sous lequel le Prince étoit couché. Ils ne l'eurent pas plutôt vu, que l'un &
141 l'autre se jetant à son cou, l'embrassèrent mille fois, en disant à tout moment, c'est mon père.
142 Ils appelèrent leur mère, & firent de tels cris, qu'elle accourut, ne sachant ce que ce pouvoit
143 être ; jamais jusqu'à ce moment-là sa solitude n'avoit été troublée par aucun accident.

144 Quelle fut sa surprise & sa joie, quand elle reconnut son cher époux ? C'est ce qu'il n'est pas
145 possible d'exprimer. Elle fit un cri perçant auprès de lui ; son saisissement fut si sensible, que
146 par un effet bien naturel elle versa un torrent de larmes. Mais, ô merveille ! à peine ses larmes
147 précieuses furent-elles tombées sur les yeux du Prince, qu'ils reprirent incontinent toute leur
148 lumière ; il vit clair comme il faisoit autrefois, & il reçût cette faveur par la tendresse de la

149 passionnée Persinette, qu'il prit entre ses bras, & à qui il fit mille fois plus de caresses qu'il ne
150 lui en avoit jamais fait.

151 C'étoit un spectacle bien touchant de voir ce beau Prince, cette charmante Princesse, & ces
152 aimables enfans dans une joie & une tendresse qui les transportoit hors d'eux-mêmes.

153 Le reste du jour s'écoula ainsi dans ce plaisir ; mais le soir étant venu, cette petite famille eut
154 besoin d'un peu de nourriture. Le Prince croyant prendre du biscuit, il se convertit en pierre : il
155 fut épouvanté de ce prodige, & soupira de douleur ; les pauvres enfans pleurèrent ; la désolée
156 mère voulut au moins leur donner un peu d'eau, mais elle se changea en crystal.

157 Quelle nuit ! Ils la passèrent assez mal ; ils crurent cent fois qu'elle seroit éternelle pour eux.

158 Dès que le jour parut ils se levèrent, & résolurent de cueillir quelques herbes ; mais quoi ! elles
159 se transformoient en crapaux, en bêtes venimeuses ; les oiseaux les plus innocens devinrent des
160 dragons, des harpies qui voloient autour d'eux, & dont la vue causoit de la terreur. C'en est
161 donc fait, s'écria le Prince ; ma chere Persinette, je ne vous ai retrouvée que pour vous perdre
162 d'un manière plus terrible. Mourons, mon cher Prince, répondit-elle, en l'embrassant
163 tendrement, & faisons envier à nos ennemis même la douceur de notre mort.

164 Leurs pauvres petits enfans étoient entre leurs bras, dans une défaillance qui les mettoit à deux
165 doigts de la mort. Qui n'auroit pas été touché de voir ainsi mourante cette déplorable famille ?
166 aussi se fit-il pour eux un miracle favorable. La Fée fut attendrie, & rappelant dans cet instant
167 toute la tendresse qu'elle avoit sentie autrefois pour l'aimable Persinette, elle se transporta dans
168 le lieu où ils étoient : elle parut dans un char brillant d'or & de pierreries, elle les y fit monter,
169 se plaçant au milieu de ces amans fortunés ; & mettant à leurs pieds leurs agréables enfans sur
170 des carreaux magnifiques, elle les conduisit de la sorte jusqu'au palais du roi, père du Prince.
171 Ce fut là que l'allégresse fut excessive ; on reçût comme un Dieu ce beau Prince, que l'on
172 croyoit perdu depuis si long-temps ; & il se trouva si satisfait de se voir dans le repos, après
173 avoir été si agité de l'orage, que rien au monde ne fut comparable à la félicité dans laquelle il
174 vécut avec sa parfaite épouse.

175

176

177

178

179

180

181

182

*Tendres époux apprenez par ceux-ci,
Qu'il est avantageux d'être toujours fidelles ;
Les peines, les travaux, le plus cuisant souci,
Tout enfin se trouve adouci,
Quand les ardeurs sont mutuelles :
On brave la fortune, on surmonte le sort,
Tant que deux époux sont d'accord.*

La Force, Charlotte-Rose Caumont de (1698) : *Les contes des contes. Par Mademoiselle de ****, Tome 1, Paris : Simon Benard, 97–131.

10.2. Zusammenfassung

Märchen sind eine allen Kulturkreisen bekannte Textgattung und werden hierzulande häufig als an Kinder gerichtete moralisierende Erzählungen betrachtet. Ein Blick auf die Märchenforschung zeigt jedoch, dass dem beliebten Genre eine anhaltende Faszination innewohnt, die über dieses Bild weit hinausgeht. Die vorliegende Arbeit reiht sich in diese Forschung ein und gibt anhand einer textanthropologischen Untersuchung einen Einblick in die mögliche Interpretation von Zaubermärchen als textlich verfestigte Initiationsriten. Nach einer einführenden Betrachtung sowohl der Märchenforschung als auch der Konzepte rund um Übergangsriten, Initiationen und deren Textualisierung liegt der Fokus auf der Anwendung der von Metzeltin und Thir entwickelten Textanthropologie anhand des französischen Märchens *Persinette* aus dem ausgehenden 17. Jahrhundert. Dabei wird der Text der Autorin Mlle de la Force zunächst einem Märchentyp zugeordnet und in seinen soziohistorischen Kontext der höfischen Salongesellschaft eingebettet. In der textanthropologischen Analyse und Interpretation wird das Märchen auf die von Metzeltin und Thir vorgeschlagenen Erzählmomente (Narrateme) einer prototypischen Initiationssequenz untersucht. Dadurch wird ersichtlich, dass im Märchen *Persinette* zwei Initiationsriten zugleich textlich verfestigt sind, beide ziemlich genau dieser vorgeschlagenen Sequenz entsprechen und auch zu erwartende Unterschiede zwischen männlicher und weiblicher Initiation aufweisen. Schließlich lassen die Ergebnisse vermuten, dass diese initiatische Struktur ein derart unserem menschlichen Sein innewohnendes Denkschema ist, dass es immer wieder in verschiedenen semiotischen Produkten verfestigt und reproduziert wird.

10.3. Abstract

Fairy tales, a genre well-known in all cultures, are often regarded as moralising stories aimed at children. However, a look at fairy tale research clearly reveals an ongoing fascination of this popular genre that extends far beyond this image. The present work contributes to this research and provides an insight into the possible interpretation of fairy tales as textually solidified initiation rites by means of a textual-anthropological investigation. Following an exploration of both fairy tale research and the concepts surrounding rites of passage, initiations and their textualisation, the emphasis of this paper is on the application of the text-anthropological approach by Metzeltin and Thir to the late 17th century French fairy tale *Persinette*. Mlle de la Force's text is first assigned to a fairy tale type and embedded in its socio-historical context of courtly salon society. In the analysis and interpretation, the fairy tale is examined to identify

the narrative moments (narratemes) of a prototypical initiation sequence proposed by Metzeltin and Thir. As a result, it is shown that two initiation rites are simultaneously realised textually in *Persinette*, both of which correspond fairly precisely to the proposed sequence and also present some of the expected differences between male and female initiations. Finally, the results suggest that this initiatic structure is a thought pattern so inherent to our human existence that it is repeatedly reproduced in various semiotic products.