

L'espace imaginaire dans le conte Analyse d'un corpus de contes merveilleux occitans

« Même quand la sociologie se montre indifférente à l'espace, ou à un certain type d'espace (...) tout se passe comme si les structures inconscientes profitaient, si l'on peut dire, de cette indifférence pour envahir le domaine vacant et s'y affirmer de façon symbolique ou réelle, un peu comme les préoccupations inconscientes utilisent la « vacance » du sommeil pour s'exprimer sous forme de rêve, ainsi que Freud l'a enseigné. »
Claude LEVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale*.

Trois axes principaux constituent les grandes lignes d'analyse autour desquelles gravitent la plupart des recherches sur l'espace : d'abord toute une série de travaux, le plus souvent ethnographiques ou géographiques, décrivent la division de l'espace, ses différentes formes et la mise en œuvre de techniques spécifiques pour sa production; ensuite une autre tradition de recherche, issue de Marx et Engels, a inspiré des études qui s'efforcent de saisir et de rendre compte des rapports de force en jeu dans la production de la division de l'espace et dans son utilisation; enfin quelques auteurs se sont attachés à étudier les rapports soit entre culture et espace (sorte de déviation du premier axe), soit entre idéologies et espace (sorte de déviation du second axe) : dans le premier cas on opère une comparaison entre telle production spatiale et telle ou telle partie de la culture du groupe producteur, tandis que le second cas se présente comme l'analyse des systèmes de justification ou de contestation, propres à des groupes sociaux différents, qui utilisent des formes spatiales comme sources de légitimation de leur propre système. Autrement dit, les recherches concernant l'espace se différencient en fonction de l'analyse de sa « mise en forme », de sa « mise en force » ou de sa « mise en scène ».

A ces trois perspectives, on a tenté d'en ajouter une autre dans un travail dont on va présenter les

résultats : l'analyse de l'imaginaire. Loin de notre esprit de nous livrer à un déchiffrement, à une herméneutique des images d'espace, soit en se tournant vers ce que l'on désignerait comme leur référent, soit en les décomposant en petites unités de signification dénotative : l'imaginaire se développe selon le registre d'associations connotatives, ce qui entraîne comme conséquence méthodologique une analyse des rapports entre les éléments signifiants et entre leurs registres connotatifs. Cette perspective de recherche ne fait pas appel à un modèle théorique précis : elle suppose quelques postulats de base. Toute mise en scène met en jeu le code social et le corps. L'espace n'est pas plus naturel que le corps : ce « *sac de peau* » (dont parle Alain) ne s'identifie pas naturellement comme corps sexué, ne se déchiffre pas naturellement comme homme ou comme femme. La naissance (i.e. l'arrivée dans l'espace d'un corps) est le commencement d'un parcours où l'intervention d'un tiers sollicitera et provoquera la codification de l'organique : derrière la satisfaction du besoin poindra le désir, cette hantise de la présence absente. Dans la mise en scène, où se rencontrent l'espace et le corps, l'imaginaire a sa part en ce qu'il réalise du désir, en ce qu'il produit une illusion de satisfaction. L'espace se charge affectivement. Lorsque les formes et les organisations spatiales sont exprimées dans le champ symbolique, les rapports de sens produits sont déterminés par l'imaginaire autant que par la culture. L'axe d'analyse de l'espace sous l'angle des rapports de force a le mérite de nous rappeler les enjeux de son appropriation, de son accumulation, etc. : mais à quels renoncements, à quels refoulements conduisent-ils ? Sous quelles formes vont réapparaître ces plaisirs, ces désirs ainsi suspendus ?

On a tenté d'explorer cette perspective de recherche en analysant un corpus de récits rituels véhiculés par les montagnards du pays de Sault, petite région de l'Aude. Notre travail a pour objet l'imaginaire de l'espace au travers d'un secteur de la parole valorisée du texte oral : le conte. A la différence du mythe qui est tenu pour vrai, les contes sont reconnus comme inventés : nombreux ont été les informateurs, en pays de Sault, qui ont dit, comme pour s'excuser de la bassesse du genre : « *Oh, ce n'est qu'un conte!* » Précaution et dénégation rituelles (seulement à l'égard des étrangers ?) : on n'y croit pas tout en y croyant quelque peu !... D'ailleurs au cours du récit, le conteur n'hésite pas à multiplier les détails pour insérer l'invraisemblable dans l'expérience quoti-

dienne de ses auditeurs. De là, sans doute, vient la fascination qu'exercent ces textes oraux : l'accumulation de traits réels et quotidiens tend à exprimer une image comparable à la caricature, à produire une affirmation selon laquelle il y va d'un réel plus profond que l'apparence. C'est donc sur *un certain type de production symbolique* que nous tenterons de saisir l'imaginaire de l'espace : il est historiquement et socialement marqué.

Technique d'analyse et corpus

Il s'agit de repérer à travers les contes des formes et formations spatiales investies affectivement, des pratiques formalisées par différents espaces où des forces désirantes sont à l'œuvre. Travailler sur ce registre de l'imaginaire de l'espace consiste à en décrire la taxinomie, sa structure et sa structuration, pour en appréhender à la suite l'ambiguïté. Qu'est-ce qu'on tente de satisfaire et dans quel cadre ? Où l'insatisfaction collective peut-elle s'illusionner de combler sa béance ? En quels lieux les « signifiants flottants² » se donnent-ils à voir, en témoignage de la nécessité d'un contenu sémantique supplémentaire, mais aussi de la difficulté à le déterminer ? En quels lieux apparaissent les fantasmagories indiquant la corporité du désir non reconnu ?

Quels moyens se donnent pour ce travail ? En l'état actuel des connaissances, il n'y a pas de technique unanimement reconnue pour ce type d'analyse. Il fallait prendre un parti. C'est celui des analyses lexicologiques, en particulier la technique de J. Dubois pour sa recherche sur le vocabulaire politique et social au moment de la Commune de Paris³. Cette approche sémantique présuppose le repérage intuitif ou une définition *a priori* des termes du discours ayant quelque chose/à-voir avec le politique et le social. Si ce postulat indique une frontière indépassée, la recherche citée prouve l'opérationnalité et l'efficacité de cette technique. Nous avons procédé de la même manière, en supposant que certains termes et expressions ont un contenu sémantique spatial. En un premier moment, il s'agit de repérer ces unités en les liant :

- à ce par quoi ils sont qualifiés;
- aux autres lieux et/ou objets qui leur sont associés (par inclusion ou exclusion);
- aux actions effectuées (de manière active ou passive).

Cette procédure conduit à une apparente déconstruction de la chaîne signifiante; ce n'est qu'en un second temps que l'ordre discursif peut être reconstitué de façon significative. Les unités ainsi isolées ne reçoivent pas de sens *a priori* : le sens leur vient de l'analyse de tous les emplois et des contextes. Dès lors la caractérisation de l'imaginaire spatial du conte se structurera de façon tout à fait extrinsèque, c'est-à-dire qu'elle s'exprimera uniquement dans les relations instituées entre les termes qui composeront sa structure. A aucun moment ne peuvent apparaître des propriétés intrinsèques : l'objet étudié est constitué d'un réseau de relations entre des traits qui s'associent⁴. Comme pour toute analyse de contenu ou de discours, vient le moment de regroupement et structuration de ces unités en catégories plus vastes : seuls deux principes peuvent guider cette opération, la logique et l'économie (les catégories, dans leurs relations, doivent rendre compte rigoureusement de l'enchaînement des unités).

La technique d'analyse que l'on vient de préciser a été appliquée à un corpus de onze contes occitans recueillis par D. Fabre et J. Lacroix en pays de Sault⁵. Ces contes sont, à l'exception d'un conte animalier, des contes merveilleux, de grands contes dont les caractéristiques socio-spatiales sont, au titre de tendances, des récits donnés de préférence dans la salle commune, à la mauvaise saison et par des femmes. Dans le corpus retenu, huit contes sur les onze viennent de la même informante : cela a été dû au hasard. Toutefois, pour éviter que notre analyse soit trop dépendante d'une personnalité, nous avons retenu trois autres contes issus d'autres informateurs : les résultats ont été concluants de ce point de vue, car la structuration de l'imaginaire social ne paraît rien devoir, en ces traits fondamentaux, à la personnalité et à l'expérience singulière du conteur.

Les contes analysés sont les suivants :

1. *Le carbonier.*
2. *Le conte de la bestia de sèt caps.*
3. *Jan de l'Ors.*
4. *Le lion, l'agla, et la formiga.*
5. *Chatte blanche.*
6. *La belle et la bête.*
7. *Le petit crabier.*
8. *L'avugle et le paratitica.*
9. *La belle au cheveux d'or.*
10. *El can, el gat et la colobra.*
11. *Pière et Jan.*

Les huit premiers contes sont de Mme Cassanhot, les deux suivants de Mme Gourse et le onzième de Mme Authier.

La restauration et la délimitation d'un « microcosme » remis en cause et remis en ordre dans les corps à corps de pouvoirs et de contre-pouvoirs

On ne présentera pas ici les détails de la partie analytique correspondant au premier moment de la méthode suivie. On s'efforcera plutôt de présenter de manière concise et synthétique les traces des forces « désirantes » dans les formes et organisations spatiales imaginaires « révélées » par l'analyse du corpus.

Quels que soient les récits rituels considérés (dans le cadre du corpus retenu), l'espace imaginé apparaît toujours comme un ensemble de formes matérielles organisées, ajustées, qui sont finalement le produit d'un compromis entre deux forces principales, mais dont l'équilibre reste précaire, à cause de l'enjeu du pouvoir et de la puissance qui dynamisent et polarisent ces forces, au point que de l'issue de leurs luttes dépendent la vie et la mort des corps porteurs de ces forces (« leurs colporteurs ») et du « corps social » tout entier. La jouissance, l'usufruit des corps ne pourra s'opérer en toute quiétude qu'à partir du moment où l'espace institué, le monde constitué, seront à l'abri, le temps d'un répit (le temps qu'un nouveau conte débute...), des forces souterraines, désorganisatrices et contestataires, forçant les corps et les espaces dont elles s'emparent à l'abandon et à l'isolement, finalement à la mort et au chaos. La victoire du « bon » pouvoir n'est ainsi définitive qu'en apparence puisque resteront, mais réajustés et rééquilibrés, les espaces, les territoires où ces contre-pouvoirs prennent corps, emprisonnent ou dévorent les corps. Il apparaît ainsi que l'espace imaginaire des contes, lorsqu'il est instauré positivement, n'exclut jamais de son organisation les formes « chaotiques » : le microcosme ne rejette pas, n'exclut pas le chaos qui serait comme son extérieur; il l'inclut en son sein pour le maîtriser, pour le surveiller, pour le contrôler, finalement à l'occasion pour le réprimer; il l'inclut en le délimitant mais en laissant la communication possible, c'est-à-dire que la fixation d'une limite n'est jamais clôture, fermeture, n'est jamais principe de coupure⁶. La meilleure opération que réalise l'espace

imaginaire est sans doute de créer la circulation, le déplacement, de constituer des traits d'union entre topies différentes. D'ailleurs, que signifierait un chaos spatialement indéterminé, culturellement indéfini ?

Une même structure, une même logique, un même principe d'organisation génèrent le chaos et l'espace institué : la différence tient essentiellement au champ de possibilité de déploiements de forces contraires; ce sont les forces qui impriment et/ou accentuent les caractéristiques des formes. Et finalement, c'est un principe d'ambiguïté qui régit l'ensemble : sans doute tout est mis en œuvre pour situer, délimiter et définir les différentes parties de l'espace imaginé et pourtant chacune des formes ainsi précisées reste fondamentalement ambivalente parce qu'en chacune d'elles peuvent surgir des forces contraires, inattendues. Dès lors la forêt pourra devenir hospitalière en regard des souterrains qui peuvent la parcourir tandis que le château du roi, dans le village, recèlera des forces de mort, cachées dans ses oubliettes et ses prisons. La clôture rigide n'est pas possible dans l'espace imaginaire du conte merveilleux occitan : la fragilité et la plasticité des limites ménagent l'ouverture et la circulation.

Telles sont les grandes lignes de cet archétype d'espace imaginaire mis au jour dans ces récits merveilleux, archétype non pas universel mais dont l'une des propriétés est de correspondre à un type particulier de société⁷. C'est ce modèle archétypique que l'on va préciser maintenant de façon plus concrète.

L'instauration de l'espace imaginaire : un espace restauré

Ce sont les parcours des acteurs polarisés autour du héros, et ceux du héros lui-même qui finissent par révéler, à la manière des produits révélateurs de films, les parties de l'étendue et la manière dont elles sont structurées, la composition, la trame, la texture des réseaux et des filières.

Les différents acteurs (humains, animaux, monstres) qui « décrivent » ainsi la spatialité du conte, bien qu'ils se présentent dans le récit comme à titre privé, représentent, on le montrera, de véritables individualités collectives : ils sont très souvent les supports de stéréotypes ou d'ethnotypes courants dans les collectivités rurales. C'est donc bien des formes spatiales de vie collective qui sont ainsi repérables à travers les partitions qu'ils opèrent. Ces récits mettent en œuvre une ou plusieurs actions : ces pratiques, quelles qu'elles

puissent être, sont aussi des pratiques spatiales : ce qui importe, c'est surtout « l'habiter », c'est-à-dire les rapports socio-spatiaux des acteurs, avec tout ce que cela suppose de mise en œuvre de valeurs et de normes. Il faut aller plus loin; ce n'est que par l'artifice de la méthode analytique choisie que l'on a séparé les traits naturels et les traits culturels caractérisant la forêt. Que l'on songe aux éléments tels que mauvais temps, bois, rochers, etc. : ils n'ont véritablement de sens que par rapport aux acteurs. *L'espace imaginaire n'existe qu'avec les acteurs identifiés et identifiants, reconnus et se reconnaissant, bref se donnant des repères. La spatialité leur est concomitante : elle s'organise en même temps qu'apparaissent des individualités qui se reconnaissent comme telles, c'est-à-dire qui se distinguent en se différenciant dans leurs rapports et dans leurs productions (au sens large) respectives.*

Dans les récits, le héros est le médiateur par excellence, réceptacle de toutes les énergies, conjuguant et conjurant toutes les forces. Dès lors, aucune partie de l'espace en particulier ne lui est propre : il se situe successivement partout; il n'a pas de lieu propre car il les réunit tous; par lui se décrit tout l'espace du conte. Être imaginaire par excellence, il trace l'espace imaginaire du conte. Ce médiateur est révélateur. Dès lors les caractéristiques propres du héros vont connoter l'espace. Sa marque essentielle est la singularité de son humanité : d'une façon ou de l'autre il est marqué, masqué d'une forme de rejet ou d'exclusion, à tel point qu'il se posera parfois le problème de son identité. Ainsi Jean de l'Ours questionne sa mère sur ses origines : il est issu d'une mère du peuple et d'un père animal (l'ours qui a dérobé sa mère). Celui qui délivre la fille du roi du monstre à sept têtes est un aveugle guéri de sa cécité par la mise en œuvre de secrets révélés par des animaux de la forêt. Celui par qui la chatte retrouve son aspect féminin et son statut de princesse est le fils cadet d'un roi, jaloux et rejeté par un frère aîné. Le gardien du troupeau de chèvres du village, qui accédera à un statut royal, est un adolescent rejeté et battu par sa marâtre, etc. Chacun d'entre eux est véritablement « hors classe » : au sein de la structure sociale, de la hiérarchie sociale reconnues, chacun à son niveau a une place à part. D'un certain point de vue, tous sont des asociaux, des marginaux, mais leur asocialité est valorisée étant donné le rôle qu'ils jouent : ils sont réintégrés dans la société et la culture grâce à leurs travaux « démiurgiques ».

L'espace imaginaire instauré par le héros ne « dépend » pas toujours directement de lui : médiateur-révélateur-fondateur, le héros n'est pas l'équivalent du dieu démiurge des mythologies; des intermédiaires lui sont nécessaires, qu'ils soient obstacles ou adjutants. Ainsi l'ensemble des acteurs qui forment constellation autour du héros décrivent un certain champ social et, partant, contribuent à la formation de l'espace social imaginaire du conte. Au héros, asocial valorisé, s'opposera l'asocial dévalorisé dont l'ethnotype est le charbonnier³. Travailleurs marginaux, les charbonniers le sont doublement : d'abord, ils vivent isolés, soit solitaires, soit en petits groupes d'hommes exclusivement : « *une còla de carbonniers* », une équipe de charbonniers (c'est sans doute pour cela que le conte 1 insinue leur homosexualité et leurs pratiques de sodomie); ensuite, ils travaillent en permanence dans la forêt et y vivent dans des cabanes, par opposition aux « gens du finage » qui travaillent en des terrains défrichés et cultivés et vivent dans des maisons, « *ostals* », au sein de villages. De leur position structurale découle leur fonction dans le conte : ce sont des obstacles pour le héros, à moins qu'ils ne deviennent héros eux-mêmes (dans le conte 1, leur position structurale face aux animaux de la forêt transforme la dévalorisation de leur asocialité en valorisation). Par ailleurs, l'asocialité (valorisée ou dévalorisée) s'oppose à la socialité dont on trouve les figures dans le village et pour la ville. Chacun des trois termes (asocial valorisé VS. social VS. asocial dévalorisé) peut se décomposer à son tour en oppositions hiérarchiques : au village, le château du roi tient une place autre que le presbytère, « *ostal del ritor* », et que la chaumière paysanne; dans le domaine de l'asocial valorisé, le fils du roi jaloux et rejeté s'oppose au soldat au moins en ce que le premier « *gausava parlar* », il osait parler, tandis que le second « *gausava pas parlar* », « *gausava pas anar pus luènh* », il n'osait pas parler, il n'osait pas poursuivre la conversation, dans les deux cas, face à une femme. Enfin dans la catégorie de l'asocial dévalorisé, la position de la marâtre qui bat les enfants issus du premier mariage de son mari et qui tient tête à celui-ci est tout de même « supérieure » à la position du charbonnier ou du vagabond.

Cet ensemble de termes polarisés autour du social s'opposent globalement à deux autres champs : l'animalier et le monstrueux. Il est difficile d'apercevoir une hiérarchie dans le monstrueux : c'est une catégo-

rie globale indécomposable, du moins à partir de notre corpus. Au contraire, le champ animalier se décompose en animaux « ordinaires », domestiques ou sauvages : « *chabal* », « *gos* », « *perdigals* » ; cheval, chien, perdreaux... dont la présence n'en souligne que mieux la position des autres — et en animaux « extraordinaires » puisque introduits dans la sphère culturelle par le langage humain et ce, quelquefois, de manière superlative par le maniement du français dans le texte occitan « *ors* », « *lion* », « *agla* », « *rainard* » ou « *mandra* », « *corbàs* », etc. ours, lion, aigle, renard(e), corbeau, etc. Ces animaux extraordinaires sont de véritables stéréotypes : ils sont les symboles obscurs déchiffrés intuitivement par ceux qui ont été formés à leur connaissance/reconnaissance. Il serait hors de notre propos de décrire la stéréotypie de chacun⁹. Face au champ du social, le champ de l'animalier, spécialement de l'animalier « extraordinaire », introduit des « effets de miroir » : une même logique les traverse. Cette logique structurante est aussi à l'œuvre dans le champ du monstrueux : hors-commun ; l'ensemble de ses traits permettent de le situer, au moins en partie, comme champ inversé du champ social.

Qu'est-ce que tout cela nous dit de l'espace ? Ce long détour était nécessaire pour expliciter davantage notre thèse : *c'est le héros qui, en s'instituant (ou en étant institué) comme tel, institue, avec les personnages nécessaires à son œuvre, l'espace imaginaire propre au conte. Tout se passe comme si le héros fonctionnait comme celui par qui advient l'identification de la spatialité, de la texture de formes coordonnées — les points de repère spatiaux des forces en jeu dans le conte (et dans la société).* Tel est le processus fondamental de la structuration de cet espace.

Dès que l'objet d'analyse n'est plus ce qui structure mais ce qui est structuré, on en vient à la description des formes matérielles constituant l'espace et à leur organisation. *Il existe une isomorphie entre la structure du champ des acteurs et la structure des parties de l'espace* (comme on l'a déjà montré, dans le champ des acteurs, le héros a une place à part).

Au champ du social correspond l'espace cultivé : dans notre corpus, deux expressions le désignent : « *la vila* », « *le vilatge et tot l'entoratge* », la ville, le village et les environs. Les environs incluent non seulement les finages et les pâturages mais aussi les habitations isolées, un peu à l'écart. A vrai dire, les terrains de culture ne sont pas désignés : là où l'éle-

vage constitue la principale ressource, ce sont les terrains où pâturent bovins, ovins et caprins qui sont importants : c'est eux qui apparaissent dans ces contes. En ces lieux vivent des hommes et des femmes, dont un prêtre, « *le ritor* », dirige les âmes, mais qui sont gouvernés temporellement par un roi, s'ils vivent dans un village — par un maire et son conseil, si ce sont des citadins. Pour la ville, les conteurs sont plus hésitants : la plupart du temps, il s'agit d'un maire, mais quelquefois c'est aussi un roi qui gouverne. Au fond, peu importe le personnage : l'espace cultivé est un espace policé, quelqu'un y symbolise la loi. A cette structure sociale tripartite (le peuple, la puissance religieuse et la puissance politique) correspond une hiérarchisation des formes matérielles constitutives de cette partie de l'espace : « *l'ostal* », « *l'ostal del ritor* », « *le castel* », la maison, le presbytère et le château. Il est tout à fait remarquable qu'au fur et à mesure qu'on s'élève dans cette hiérarchie, les espaces intérieurs des édifices se démultiplient : de la maison, on ne dit généralement rien ; le presbytère a déjà une salle à manger ; quant au château, cuisine, salle à manger, chambres, cours intérieures et parc et prison s'y succèdent. Il arrive même que le château comporte une chapelle particulière : témoin de la collusion des deux pouvoirs.

Sur cet espace policé, nous n'avons généralement que deux informations :

- Il est sous l'égide de la loi et du pouvoir ; autrement dit, la vie sociale y est normale dans la reconnaissance unanime de la hiérarchie sociale existante ; si quelque asocial y apparaît il sera dévalorisé, mal supporté mais relativement intégré ; à moins que ce ne soit le héros, valorisé et accueilli les bras ouverts.

- Il est en proie parfois, à une effervescence collective, parfois à une léthargie fataliste, bref à un manque-à-vivre : on y vit mal à cause des nombreuses infirmités qui atteignent les uns et les autres, à cause du manque d'eau que l'on doit aller chercher très loin, à cause d'une injustice du pouvoir, ou encore parce que ce pouvoir est atteint de quelque force contraire qu'il n'arrive pas à vaincre...

Comme le champ de l'animalier et du monstrueux s'oppose au champ du social, l'espace chaotique s'oppose à l'espace policé. Il est concrètement désigné par l'étendue forestière et l'étendue aquatique ou proche de l'eau, « *le bosc* », « *la mar* », « *la rivièra* », « *sul bord de l'aiga* », « *al bord de la rivièra* » : la forêt, la mer, le ruisseau ou la rivière, au bord de

l'eau, au bord du ruisseau. Forêts et espaces aquatiques sont substituables : ils apparaissent tour à tour dans un conte ou l'autre pour y remplir les mêmes fonctions. C'est le lieu de la vie animale, de la vie exubérante, qui recèle des énergies insoupçonnées. C'est aussi le lieu des asociaux dévalorisés, dont la vie, voire les mœurs, peu conforme à la norme sociale, fait d'eux des marginaux rejetés. Parmi eux, certains sauront tirer parti des énergies « mystérieuses » qui sont incluses dans cet univers : leur asocialité changera de signe; héroïque, elle sera valorisée : Jean de l'Ours, l'aveugle, le soldat démobilisé, le petit gardien de chèvres, etc. Au contraire, les autres, spécialement les charbonniers, dont l'asocialité prend sa source dans l'incapacité profonde à s'adapter à la vie sociale de la ville ou du village, resteront ou reviendront en ces lieux, marqués du sceau social de la malhonnêteté.

Un trait différencie la forêt de l'étendue aquatique : c'est l'habitation. Sur l'eau et sur le bord de l'eau n'apparaissent jamais les moindres constructions, sauf au titre du résultat d'une opération magique, comme dans le conte 7. La forêt, au contraire, recèle des habitations qui sont le pâle reflet des habitations de l'espace policé : grottes aménagées ou cabanes, en guise de maison; châteaux mais châteaux abandonnés. Finalement ces habitations délabrées n'ont ici de sens que celui de souligner l'asocialité dévalorisée des humains qui les occupent, à moins qu'elles ne servent, comme on le verra, à l'enfermement, à la clôture. C'est pourquoi la porte de ces demeures est souvent un enjeu pour les acteurs, qui y sont confrontés, et pour les héros.

Si l'espace chaotique est aussi la demeure des monstres, c'est toujours en des points très précis qui apparaissent finalement comme le chaos du chaos, le reflet et le double de l'espace plus vaste qui les englobe : ces lieux précis sont cachés. Comme le monstrueux, qui tend aussi à être mortifère, ces lieux sont innommables au sens propre, impossibles à définir, à nommer. C'est pourquoi ils apparaissent comme « souterrains » dans la forêt, et comme « au-delà de l'eau, de la mer » dans les étendues aquatiques. Ainsi l'espace chaotique se dédouble, selon une dimension verticale, en dessus/dessous, « *a la surfaca/dejos* » — et, selon une dimension horizontale, en ici/au-delà, « *aici* »/« *delà la Mar Roja* ». Cet espace-reflet, bien que non assimilable au premier, est tout à fait en continuité : l'accès est à proximité ou même dans les châteaux abandonnés en ce qui con-

cerne la forêt; les héros, ou les animaux qui leur viennent en aide, s'y déplacent avec la même aisance que dans leurs parcours habituels. Mais l'accès n'en est pas facile; il faut passer par un trou. « ... *Dépôt des immondices, décharge publique... le trou relie la cité, l'espace au-dessus du sol, la lumière, le terroir et le territoire aux espaces souterrains, cachés et clandestins, ceux de la fécondité et de la mort, du commencement et de la fin, de la naissance et des funérailles... Lieu de passage... Mundus est immundus*¹⁰ ». L'espace chaotique et son double imaginaire signifient à l'auditeur l'éclatement, le morcellement et la division; ils lui signifient aussi l'ambiguïté : la surface terrestre peut comporter des failles; l'horizon borné à nos yeux recèle un au-delà.

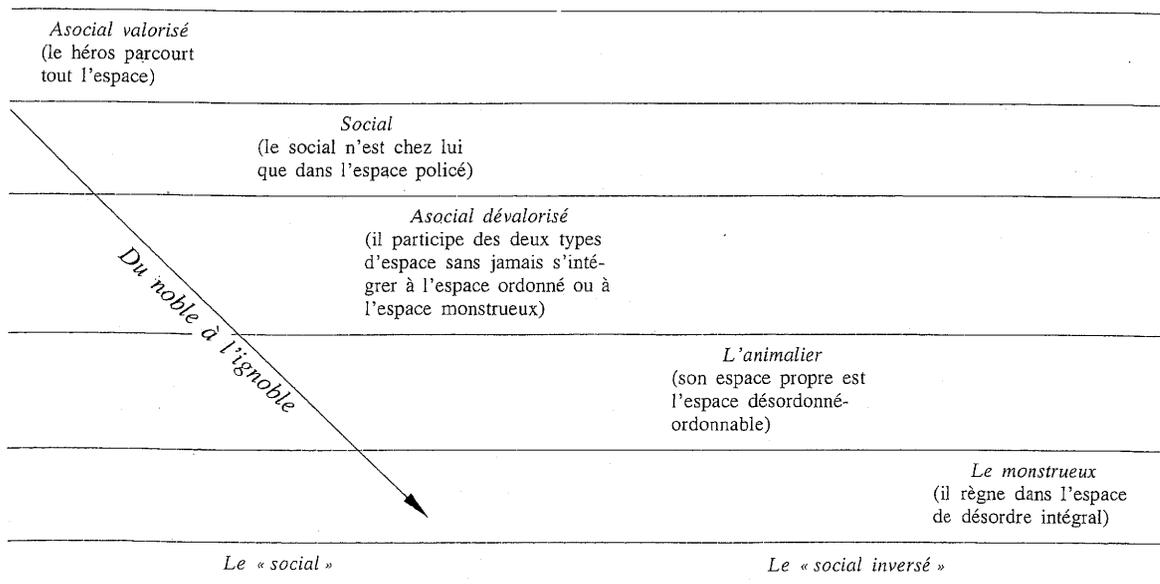
Ces deux iso-topies, elles-mêmes subdivisées, que l'on vient de décrire : espace policé (espace ordonné vs. espace désordonné) vs. espace chaotique (espace désordonné - ordonnable vs. espace du désordre intégral) forment deux univers différents et contraires, l'un étant fondamentalement fauteur de désordre dans l'autre. C'est de leur disjonction, de leur coupure, de leur séparation que naît le trouble. Dès lors même les espaces de communication en sont affectés. Le problème spatial du conte consiste justement à leur redonner leur véritable fonction : faire communiquer pour dépasser la coupure, pour rétablir la jonction.

Entre l'espace policé et l'espace chaotique, l'espace du passage a sa propre spécificité. Il est ce par quoi le « *viatge* », voyage, est possible. Ce sont les acteurs qui indiquent et suggèrent cet espace médiateur par leurs parcours d'un univers à un autre, avant qu'il ne soit expressément nommé comme tel. Le verbe partout présent « *s'en anar* », partir, précède les autres formes verbales et nominales « *s'encaminar* », « *camin* »... : se mettre en route, chemin. A propos des rites initiatiques, Van Gennep faisait remarquer que c'est l'acte de passer qui fait le passage. De la même manière, c'est à cause des caractéristiques propres aux déplacements des acteurs que le chemin apparaît. La présence ou l'absence de rencontre(s) que peut y faire l'acteur principal détermine la mention du parcours, donc de l'espace du passage : s'il y rencontre c'est qu'un autre est là, étrange et étranger, « *objet d'une dépense d'énergie, agression ou désir, violence ou amour* » (H. Lefebvre). Dans cette marge entre les deux espaces fondamentaux, se dessine et se décide la possibilité du franchissement d'un seuil, moment d'épreuve, lieu où il faut faire ses

Tableau 1. Structure de l'espace imaginaire du conte merveilleux occitan

La structure des parties constitutives de l'espace			
Espace policé	Espace désordonné	Espace désordonné-ordonnable	Espace de désordre intégral
= la ville = le village ● château (cuisine, salle à manger, chambres, coins intérieurs, parc, chapelle et prison) ● presbytère (cuisine et salle à manger) ● maison (cuisine)/hôtel		= les étendues aquatiques = les forêts ● grotte aménagée ● cabane ● châteaux abandonnés	= le dessous de la forêt = l'au-delà des étendues aquatiques
		Espace du passage	
	+	= le chemin ● la porte	+
doubles imaginaires du chemin			le trou

La structure des positions dans le champ des acteurs



preuves ou bien, à l'instar de l'espace chaotique, lieu où l'on reçoit les moyens de faire ses preuves.

Cette exigence de communication et de déplacement que traduit le chemin, est exprimée de manière superlative par son double imaginaire, « impossible » voie de communication pourtant existante dans le conte. La bête-fils de roi donnera à la belle les boîtes magiques qui traceront le chemin imaginaire d'un aller et retour; mais chaque boîte est univoque : le chemin ne peut être parcouru avec l'une que dans un seul sens, témoignage de son irréalité. Le petit gardien de chèvres, après avoir bâti son château magiquement au bord de la rivière, tracera un chemin de verre qui le reliera à celui qui l'a chassé du village, son beau-père, le roi. Ces « doubles-du-chemin » sont ce par quoi sont cour-circuitées les séparations, ce par quoi l'ordre est rétabli, à l'inverse des autres « doubles spatiaux » qui étaient les figures extrêmes de l'anti-ordre.

*Clôture et ouverture de l'espace :
enfermement et hospitalité*

Rééquilibrer l'espace mal ajusté, restaurer l'espace morcelé et divisé en le réunifiant, c'est substituer au mal-vivre une vie sociale harmonisée. De celle-ci rien n'est dit qu'en négatif ou plutôt qu'en inversion : si le conte, à son terme, laisse à croire cette vie heureuse, il décrit avant tout les failles par lesquelles elle peut éclater. Autrement dit, l'analyse doit maintenant se porter sur le(s) nœud(s) de ce qui opère ainsi la division, le morcellement et le manque-à-vivre : quel(s) est (sont) l'(es) enjeu(x) fondamental(aux) qui préside à la structuration de l'espace imaginaire du conte ? Quel est l'objet de la rupture consommée présentée par le récit ?

Pas un des textes de notre corpus n'y échappe : chaque fois, il est question du corps, que ce soit directement le corps humain biologique, ou que ce soit indirectement le corps social en sa constitution et hiérarchisation légitime. Ce n'est pas assez dire que les acteurs tissent l'espace qu'ils parcourent : il faut ajouter que c'est en introduisant l'enjeu du corps qu'ils font surgir l'espace. « L'espace propre au corps est la motricité. » Et c'est dans « l'habiter » que se déploient des pratiques possibles différentes dont le corps est le centre. Quelles que soient les formes que puissent prendre ces pratiques d'« habiter », on y découvre la question de la reproduction biologique (sexualité, enfantement, éducation), soit

la reproduction des formes fondamentales de son rapport social. Finalement, l'espace imaginaire que le conte décrit est un espace où la motricité du corps est atrophiée, où s'est produit un blocage à son endroit. C'est un espace où la violence des corps à corps rend impossible la vie sociale, la dégrade et la tue.

La difficulté à vivre prend racine dans l'absence de relation sociale : c'est la privation ou la rupture de relations qui est l'infirmité fondamentale des corps et qui les voue à la mort. Tous les récits suggèrent que cette mort sociale est le prélude à la mort biologique s'il n'y est porté solution. Toutes les autres infirmités, spécialement inscrites dans le corps, ne sont dans le conte que l'expression de la difficulté à établir des relations, de l'asocialité et de la marginalité. Il existe une sorte de continuité entre le corps handicapé et le corps social perturbé dans son organisation. Le bord de l'eau, ce lieu de malheur, est justement annoncé par le misérabilisme physique du paralytique : celui-ci est couché sur la plage déserte. Cette position horizontale, lorsqu'elle s'applique à un homme, témoigne de ce qu'il dort ou de ce qu'il est mort (dans le conte, l'homme actif est toujours debout) : elle est donc significative de l'absence de liens sociaux. C'est pourtant là que l'aveugle, autre handicapé mais debout, viendra le rejoindre : la relation sociale naît, précédant l'entraide (même relative et ambiguë). Lorsque deux corps malheureux se rencontrent, physiquement et socialement inadaptés, ils peuvent prendre conscience qu'ils n'incarnent pas le malheur en soi, ils le relativisent en le différenciant et en le spécifiant : la reconnaissance du manque spécifique de chacun produit l'entraide; juché sur le dos de l'aveugle, le paralytique lui servira de guide. Ainsi, le corps avec ses caractéristiques propres ne finit par véritablement exister que confronté à un autre qui le reconnaît et l'institue comme tel, qui l'arrache à son anéantissement. L'autre est toujours l'alibi et l'ailleurs, étranger par lequel le pouvoir de vivre arrive, momentanément au moins, puisqu'il peut être aussi celui par qui survient la mort. L'ambivalence des espaces, déjà démontrée, prend sa source dans l'ambivalence corporelle par quoi s'institue la relation, pleine de risques.

Dans le cadre des récits rituels, ces individualités sont collectives, tant dans le sens où elles sont produites par une collectivité que dans celui où elles désignent des ensembles collectifs. Il s'agit moins de tel aveugle ou de tel paralytique que de la catégorie des infirmes, catégorie d'ailleurs hiérarchisée¹¹. Elle

est expressive d'une impuissance que ce soit sur le mode de la privation, de l'incapacité, de l'infériorité ou de la souffrance... Le corps ainsi désigné renvoie moins à tel ou tel corps précis qu'aux corps de types sociaux bien définis : ce corps est une image culturelle dont la lecture a été produite en d'autres lieux sociaux. Et si ces corps infirmes si ressemblants s'entredéchirent, voire s'entretuent, cela traduit le moment paroxysmique où leur impuissance conjuguée leur serait fatale, où la lutte pour la vie reprend le dessus, à moins que la lassitude morale ne les rende prêts à tout... Dans l'ensemble, les récits sont plus optimistes : même avec leurs manques, ces corps, en s'aidant, peuvent trouver une force supérieure qui leur permettent de vivre et non de se livrer à la violence réciproque.

Ce qu'il importe de remarquer, c'est que la création des liens sociaux soit avec des hommes, soit avec des animaux, nécessite toujours le mouvement, un certain parcours dans l'espace. La vie sociale est inséparable de l'espace où elle s'institue. Sans doute ces rencontres ne se produisent pas toujours en des espaces identiques : dans ces récits, ce peut être dans la forêt, au bord de l'eau, sur le chemin et aussi dans le village ou à la ville. *Mais encore faut-il que ces espaces différenciés ne deviennent pas morcelés au point d'être cloisonnés : l'ouverture et la plasticité de l'espace apparaît comme nécessaire.* Les corps ne peuvent pas être mobiles et chercher à se rapprocher d'autres corps s'ils sont enfermés dans un espace clos, dans un espace qui sépare systématiquement et définitivement. Autrement dit, l'espace doit être à tous et pour tous : si un espace est interdit à quelques-uns, ceux-ci sont exclus d'un champ de rencontres. *La vie sociale suppose un minimum d'appropriation collective de l'espace : tant que l'espace chaotique ne sera pas approprié par l'espace policé, le monstrueux aura son espace propre et une partie de la vie sociale de l'espace policé sera atrophiée de ce qu'une possibilité de création de liens sociaux lui est enlevée; tant que le monstrueux imposera la clôture de l'espace chaotique, qu'il interdira aux humains de franchir, violence sera faite à leur vie sociale qu'il dominera en imposant sa force (de loi). Et la violence monstrueuse s'insinuera dans la vie sociale de la ville et du village.*

Cette nécessité de l'ouverture apparaît avec force lorsque l'on considère l'enjeu de la porte d'entrée des habitations mises en scène dans les contes : si la porte

est toujours fermée, l'habitation devient prison, fût-elle demeure princière, et, en cela, elle est monstrueuse. Au travers de cet enjeu de l'hospitalité et de l'enfermement, dont la porte (ou ce qui en tient lieu) est le pivot spatial, c'est encore du corps dont il est question, et de ses exigences, pour qu'une forme de vie sociale soit produite.

a) L'hospitalité, dans les récits, obéit à une logique « ritualisée » : celui qui demande à entrer évoque un fait, un événement devant lequel il est impuissant. Ce fait concerne toujours l'intégrité de son entité corporelle : c'est une question de vie ou de mort. Devant une telle urgence et une telle gravité, celui à qui la demande est adressée se trouve dans « l'obligation » de répondre favorablement, c'est-à-dire d'ouvrir sa porte.

Scénario du conte 1

« La coa me trembla de la fred » (Ma queue tremble de froid)	« Podi pas demorar defora » (Je ne peux pas rester dehors)	« Daissar me dintrar » (Laisse-moi entrer)
	« Podi pas viure » (Je ne veux pas vivre)	« Me cal rescalfar anueit » (Il faut que je me réchauffe cette nuit)

Scénario du conte 5

« La pluèga l'agafèc..., era tot molh » La pluie le cingla..., il était tout mouillé	« Sabia pas ont sevirar, ... som perdui » Il ne savait pas où se tourner, je suis perdu	Il aperçoit un vieux château et va frapper à la porte en demandant gîte et couvert.
---	--	---

L'hôte(esse) peut être embarrassé(e) de cette présence gênante. Les animaux demandeurs du conte 1 en ont bien l'intuition, qui promettent de se faire « petits », de donner, à la limite, l'illusion de leur absence pour que les déplacements internes et la vie intime de celui qui les accueille n'en soient pas affectés. L'espace de cette quasi-illusion, c'est le recoin, « le recanton », ce lieu où tout mouvement est impossible, où l'on range certains objets dès qu'on s'en est servi, ce lieu où l'on se fait oublier, où la présence étrangère n'est ni obsédante, ni envahissante. Ainsi à l'obligation pour l'hôte de laisser entrer correspond en réciprocité la nécessité de la discrétion de celui qui est reçu : sa place est dans le coin.

Laisser entrer, c'est donner la possibilité d'accéder au feu, de se réchauffer : tel est l'essentiel de l'hospitalité. Donner au demandeur la possibilité d'avoir chaud, c'est lui permettre de vivre. Un corps vivant nécessite une certaine chaleur, condition *sine qua non* pour qu'il amorce les mouvements nécessaires à la recherche et à la préparation de la nourriture. C'est ce que révèle la correspondance d'une série de termes opposés :

Froid = Dehors = Impossibilité de se réchauffer = Mort
Chaleur = Dedans = Possibilité de se chauffer = Vie

Si chaleureux que soit l'accueil, il a sa contrepartie dangereuse : le corps à corps de toute relation, aussi amicale soit-elle, est toujours ambivalente. S'il apporte le bienfait de la chaleur, le feu comporte aussi le risque de brûlure. Et le corps blessé va hurler de souffrance... Peu importe que la blessure soit réelle ou symbolique : le conte 1 joue de l'ambiguïté puisque le morceau de fer très chaud enfoncé dans le derrière de l'ours peut être tout aussi bien un moment plus tard le doigt du charbonnier ! Cette blessure double (au corps et à l'hospitalité) n'est tolérable qu'à l'endroit de l'ours, qui représente pour tous les Pyrénéens une image humaine inversée à laquelle il ne faut surtout pas s'identifier — et dans le cadre de la facétie, c'est-à-dire au cours de ces moments rituels où l'on se moque de tous les excès. Surtout elle est tolérable parce que celui qui a demandé à entrer n'a pas su tenir sa place : il a pris trop d'aisance. Ce faisant, il a fait violence à son hôte qui l'agresse à son tour et le blesse : c'est un juste retour des choses qui n'a rien de mortel ; le demandeur devra quêter ailleurs gîte et couvert.

Dans l'espace chaotique, l'hospitalité est problématique : non qu'elle ne puisse s'exercer (cf. contes 1, 5 et 6) mais, lorsqu'elle advient, alors même que le rituel est respecté, l'hôte présente de mystérieuses anomalies (c'est une belle chatte blanche qui est maîtresse des lieux ou bien c'est une bête horrible qui a d'étranges exigences courtisanes). Autrement dit, *le lien social qui tente de formellement s'instaurer ne peut pas accéder à la plénitude parce que le monstrueux y est présent*. L'humain et l'inhumain sont spatialisés : la position horizontale de l'animal et du bestial « colcat », couché (cf. aussi plus haut ce qui a été dit du monstrueux), s'oppose à la verticalité de l'homme « dreçat », debout. Ainsi est naturalisée une contrainte éthico-sociale : ce qui est naturellement debout (l'homme) ne peut pas et ne doit pas

avoir une relation sociale normale (à plus forte raison sexuelle et maritale) avec ce qui est naturellement en station horizontale. Il reviendra au héros de réduire cette monstruosité, cette a-normalité, pour que l'espace chaotique soit domestiqué par l'espace policé : à ce moment-là pourra se dresser la table du festin puisque la victime monstrueuse aura été écartée et que la marque de la violence bestiale aura été supprimée. *Il ne peut y avoir de véritable hospitalité tant que les forces monstrueuses font violence au corps, le défigurent, l'empêchent d'accéder à la socialité, le clôturent dans l'inhumain.*

b) Plus problématique encore pour la vie sociale est l'enfermement. Largement spécifique de l'espace chaotique, il peut apparaître aussi dans l'espace policé tant il est vrai que, si le chaos est opposé à l'ordre, ce n'est qu'une sorte de projection purificatrice : le chaos et le monstrueux ne sont pas à l'extérieur du corps et de l'espace ordonné mais bien en leur sein. L'enfermement se présente comme le contraire de l'hospitalité : quelqu'un a été contraint d'entrer et ne peut plus sortir ; il est prisonnier. Dans la logique de ces récits (qui s'éclairera p. 363 sq.) ce sont des femmes souvent filles de roi qui sont ainsi retenues au sein de l'espace chaotique ; l'enfermement, dans l'espace policé, est le fait d'hommes retenus dans la prison royale. Chaque fois, cet enfermement est présenté comme intolérable parce qu'il est le fait d'une violence arbitraire injustifiée. Ainsi de la jeune fille dérobée à ses parents par l'Ours tandis qu'elle ramassait du bois mort ; ainsi de la princesse enlevée par le géant et cloîtrée dans un vieux château perdu au sein de la forêt ; ainsi du valet du roi jalouxé par son maître à cause de la tendresse que lui manifeste sa femme et enfermé dans la prison du château ; ainsi enfin, dans notre corpus, de Jean puni de prison parce qu'il s'est fait voler le talisman qui lui assurait richesse et protection. Dans tous les cas, ces corps minés, de femmes et d'hommes, désespèrent d'être délivrés.

Et pourtant, cet espace, si clos soit-il, ne peut être qu'entrouvert. Déjà le verbe occitan « demorar », appliqué aux prisonniers, en est l'indice puisqu'il signifie à la fois rester, demeurer, être là et, d'autre part, attendre et espérer. Dans le vieux château transformé en geôle, le balcon est aussi une faille dans la clôture : c'est grâce à lui que la princesse pourra lier conversation avec son futur sauveur. D'un côté, sa présence sur le balcon invite le soldat démobilisé du

conte 4, à la distance : la manifestation d'une présence dans une habitation désigne un espace approprié où l'on ne peut entrer sans y être invité. D'un autre côté, grâce au balcon, la prisonnière peut encourager une fréquentation assidue, réduire la distance et avouer ce qui fait obstacle à l'accueil total, à l'hospitalité : la présence d'un personnage tiers qui la tient enfermée.

Mais fondamentalement l'éclatement de la clôture est seulement possible par la ruse d'un « déplacement ». Ce déplacement consiste à trouver le biais par lequel une aide puisse être apportée, une force puisse être produite pour contrebalancer ou détruire la force adverse. Ce qui constitue la charnière de ce déplacement, c'est la sexualité. Quel que soit le biais dont on se sert, il faudra en venir à cette rencontre où les corps sont tout entiers impliqués. Qu'il soit reproducteur ou pas, l'exercice de la sexualité mettra en jeu de nouvelles forces dont le monstrueux géolier ne sera plus maître. Dans l'un des récits (conte 3), les multiples soins apportés à la jeune prisonnière ont servi à sa croissance et à sa maturation, de sorte que l'ours voleur la prend pour femme : de leur union naît un rejeton qui est éduqué par sa mère et dont il reçoit le nom. Donner la vie c'est aussi donner une identité : l'évidence du nom rejoindra l'évidence du corps sexué et les deux sembleront « aller de soi », « collant » parfaitement l'un à l'autre, naturels pour tous. Ainsi la mère s'assure un allié très précieux qui a hérité de la force phénoménale de son père : l'éducation qu'elle lui donne est inculcation de la délivrance, de la libre circulation de la reconnaissance des liens du sang (aller voir ses grands-parents), de l'échange, bref de tout ce qui peut faire ressentir la contrainte comme insupportable. La force que l'ours possédait en propre se déplace vers son fils : il pourra enlever le rocher qui barre la sortie.

C'est d'une autre manière que procède la princesse prisonnière (conte 4) : parce qu'elle est princesse, le récit s'abstient de lui octroyer un enfant. Il lui revient de déployer une stratégie telle que se réduise la distance entre elle et son géolier de façon à lui faire avouer son secret, celui qui permettra de débloquent la porte. Cette réduction de la distance n'est pas seulement métaphorique : elle se traduit spatialement par le rapprochement des corps : « *le carecaras* » : tu le caresseras. Alors le lit où vient s'étendre le géant fatigué n'est plus son lieu de repos : transformé un moment en lieu d'intimité, il devient le lieu de sa

mort. *Le rapprochement des corps, dans ce contexte d'oppression et de contrainte, finit par être coupé-gorge pour celui qui est à son origine. A vrai dire, ce n'est pas tant le corps à corps sexuel qui est dangereux et mortel que l'intervention d'un tiers absent, oublié à ce moment-là : si le géant finit par être impuissant devant la mort qui vient et s'impose, c'est dans la mesure où elle lui advient d'un lieu autre, inaccessible — celui là même où prend naissance l'adjuvant magique (l'œuf imprenable parce qu'emboîté dans une multitude de corps), communiqué à la prisonnière par le soldat. Dans la logique du conte, il est impossible que la mort naisse dans l'intimité comme dans le corps : l'ordre qu'elle impose est toujours issu d'un ailleurs.*

Tableau 2. Processus de structuration de l'espace imaginaire.

Espace policé	
Espace désordonné	Espace ordonné
<p><i>Corps impuissant</i> où le manque est inscrit sous diverses formes = infirmité = anomalie monstrueuse = enfermement contraignant etc.</p>	<p>qui réorganise la vie sociale par : — l'hospitalité retrouvée, la formation des alliances — un espace ouvert et hospitalier</p>
<p>à cause d'une force extérieure : <i>le monstrueux</i></p> <p>imposant :</p> <p>— la solitude, l'isolement, la mort — un espace réduit et clos</p>	<p>intervention d'une autre force extérieure : <i>l'adjuvant magique</i></p> <p>redonnant : <i>un corps « tout-puissant »</i> — guérison de l'infirmité — transformation de l'inhumain — délivrance du prisonnier — etc.</p>
Espace de désordre intégral	Espace désordonné d'où l'aide peut surgir

L'espace imaginaire se présente alors comme le parcours accompli par le corps réduit à l'impuissance par une force qui lui fait violence sans qu'il en puisse mais, et qui le contraint à l'isolement et à un espace ratatiné et clos — mais acquérant la toute-puissance qui efface toutes les traces du manque antérieur grâce à l'intervention d'une autre force extérieure équiva-

lente à la précédente et favorable, ce qui lui permet d'échapper à la solitude en forgeant des alliances et en rétablissant un espace ouvert et hospitalier. Ce parcours porte la trace indélébile de l'imaginaire en ce que toute trace de la blessure du manque disparaît ainsi que la hantise de l'isolement et de la mort.

Le pouvoir et l'espace
« Nomos » et « Cosmos »

Dans le champ des acteurs, la structure de leurs positions respectives a été déjà repérée. Ces positions restent à nuancer par la situation sociale différente des acteurs. Le monstrueux n'est tel non pas parce qu'il fait violence à l'ensemble des corps qui produisent la vie sociale, mais parce qu'il porte atteinte à ce qui la garantit et la légitime, au pouvoir qui la réglemente par sa loi. Sans ce pouvoir qui fait la loi, il n'y a plus d'espace policé : l'espace chaotique devient tumultueux et tend à envahir l'espace de la vie sociale ordonnée qu'il dérègle en rompant les circuits des échanges sociaux et des alliances. Encore faut-il remarquer que cette force contestataire et destructrice de l'ordre séculaire est un véritable contre-pouvoir qui se cache en ces espaces inaccessibles qui sont le dessous de la terre et l'au-delà de la mer : il surgit sans qu'on s'y attende et, dès qu'il s'est manifesté, il est difficile de le localiser rapidement. Ce contre-pouvoir représente l'anti-ordre et l'anti-société, redouté et sans doute désiré tout à la fois, parce qu'il n'est jamais parfaitement maîtrisable et qu'il est très difficile de s'en libérer absolument : c'est pourquoi on le repousse si loin. Redouté et repoussé à la mesure même de la force du désir qui l'appelle, il est aussi humain que monstrueux comme en témoignent les lieux où il se terre (château à la manière des rois, grotte ou cabane à la manière des charbonniers, maison comme celle des paysans) ou bien les fonctions qu'il a exercées antérieurement à sa révolution (la sorcière du conte 10 était la bonne fée, marraine de la jeune princesse et sa conseillère).

Pour dérégler la vie sociale, ce contre-pouvoir ne s'attaque pas à toutes les formes de liens sociaux et à toutes les alliances, mais à ce qui est l'une des finalités de tout pouvoir : la possibilité de se reproduire. Pour rendre stérile le pouvoir, il le mettra dans l'impossibilité de conclure des alliances matrimoniales. Car le pouvoir qui domine l'organisation sociale est le pouvoir royal : en s'emparant de ses filles, soit pour les retenir prisonnières, soit pour les dévorer,

soit les rendant malades à mourir, etc. en transformant leurs fils jusqu'à les rendre horribles et monstrueux, le contre-pouvoir renverse la clé de voûte du corps social. Sa violence remet en cause la continuité de la dynastie royale et anéantit le pouvoir politique. S'il n'y a pas de violence sexuelle directe faite aux corps, n'est-ce pas une forme de violence sexuelle que de mettre une femme hors du circuit des échanges matrimoniaux ? Puisqu'un terme important de l'échange matrimonial est ainsi soustrait, il y aura quelque part un manque qui pourra déboucher sur des querelles d'appropriation.

Le pouvoir légitime n'a aucun moyen de lutte efficace pour vaincre cette force qui le sape. Ce sera le héros, héritier d'une force comparable à celle du contre-pouvoir, qui viendra à bout de ce qui était redoutable et innommable : par la toute-puissance de son corps, il découvrira et situera le monstre pour le vaincre. Et cette force qui l'a rendu victorieux lui confère aussi la dignité de ceux qui sont aptes à gouverner : il pourra s'emparer du pouvoir légitime en s'alliant à son représentant par les épousailles avec sa fille. Si le scénario n'est pas toujours exactement celui-là (dans notre corpus, les contes 1, 5, 6, 7, 9, 10, 11 ne respectent pas exactement cette trame), peu importe : *le récit vise à laisser entendre à quelles conditions on peut prétendre à la légitimité du pouvoir.* Pouvoir et contre-pouvoir sortent du commun, de l'ordinaire : tous deux ont quelque aspect de l'asocialité en ce qu'ils sont « hors social », pour le dominer ; mais l'un est valorisé tandis que l'autre est dévalorisé. De la même manière celui qui prétend être de nature comparable à celui qui exerce le pouvoir devra en donner la preuve : de cette proposition, le conte 7 fait la démonstration exemplaire. Ce petit pâtre, que son métier rend déjà marginal, est dévalorisé par sa marâtre au sein de sa famille et dévalorisé aussi par le village tout entier comme le suggère le fait que personne ne s'occupe de lui et qu'il est pris en considération seulement à long terme, lors du recensement royal. Pourtant c'est lui qui prétend au trône : il a mise enceinte la fille du roi. Celui-ci ne le reconnaît pas, il le perçoit comme usurpateur et le condamne à l'exil. La reconnaissance de la légitimité de l'alliance aura lieu à partir du moment où le pâtre aura fait la démonstration de sa force et de son pouvoir, c'est-à-dire aura valorisé sa relative exclusion, d'une part en reproduisant un signe du pouvoir royal (le château), et d'autre part en réouvrant le chemin vers son beau-père qui le lui avait barré.

Si les caractéristiques que nous venons d'énoncer sont la condition pour que l'alliance ne soit pas mésalliance, elles sont telles pour le prétendant masculin. Si le pouvoir politique est toujours masculin dans ces récits, il insinue la discrimination des sexes : pour qu'une femme puisse prétendre servir à la reproduction du pouvoir, les exigences ne sont pas aussi draconiennes ou plutôt elles sont d'un autre ordre.

A ces caractéristiques concrètes de la production et de la reproduction du pouvoir s'ajoute un autre trait plus formel : le jeu pour la conquête du pouvoir se fait entre trois forces en présence et en trois temps. D'abord la force du pouvoir légitime est combattue par une force autre : dans ce face à face, la première est perdante à long terme (on a vu que lui était enlevée la possibilité de se reproduire). Alors intervient un tiers dont on a vu le passage de la faiblesse à la toute-puissance par l'alchimie de substitutions magiques au sein de l'espace chaotique : c'est lui qui triomphe du contre-pouvoir. Le troisième moment est celui de l'alliance : il restaure le pouvoir légitime à son profit. Le merveilleux de l'illusion qui concerne le tiers et le moment de son intervention sont en fait une duperie au second degré, qui nous est révélée par la lutte singulière des trois animaux du conte 4. L'enjeu de leur rencontre est le partage d'une dépouille. Face à face, le lion et le gros aigle : l'évaluation de leur force respective les oblige à ne pas se battre ; le combat serait sans issue. A côté de ces deux énormes animaux, la fourmi est le tiers animal dont la petitesse et la faiblesse n'en ont pas moins leurs exigences : de la neutralisation des deux forces équivalentes elle en acquiert une. La force du tiers qui intervient dans ces récits pour y apparaître héros n'est-elle pas le produit de ce jeu de structure ? Sa force vient de ce que sa faiblesse a tout de même plus de poids que la résultante quasiment nulle des deux forces qui se combattent. Mais ce jeu de structure est merveilleusement enveloppé dans la brume de l'adjuvant magique... Il faut le détour de cette petite fable animalière pour saisir ce qui est peut-être le clin d'œil des producteurs de ces contes à leurs auditoires.

Enfin le pouvoir légitime fait la loi : il promulgue ce qui doit être, le *nomos*. *Et si le nomos, l'ensemble des règles et lois qui régissent la vie sociale, a la force de la contrainte, qu'importe puisque le pouvoir qui l'institue est bon. Au héros qui se présente chez elle, l'hôtesse, toute attristée, dira : « Nous avons un « bon roi », mais il va se laisser mourir de chagrin à la disparition de sa fille. »*

Cette insistance sur la bonté du pouvoir, comme s'il fallait y croire à tout prix, engage même l'énonciation : dans le conte 6, alors que le mariage est célébré et que la salle des noces est ouverte, la conteuse passe par hasard au château : malgré la bassesse de son rang, elle est invitée à déjeuner parmi les grands personnages, « quand même ». Dans la plupart des récits, on peut noter ces effets d'énonciation : celui ou celle qui récite s'implique dans son discours et y produit un commentaire, le plus souvent sous forme de jugement moral : « *Es plan polit* » : c'est très beau, où le bien s'identifie au beau.

Ce passage du bien au beau s'opère par l'espace : l'ordonnement spatial, le *cosmos*, est ressenti comme beau, il est bien ; le bien est donc beau. Ainsi « *nomos* » et « *cosmos* » sont coextensifs : *ce qui doit être trouve son fondement dans ce qui est. Le nomos prend le caractère d'inhérence à la nature des choses parce que les significations sont fondues avec celles du cosmos lui-même ; il acquiert ainsi un statut d'évidence naturelle : la bonté du pouvoir et de la loi, « cela va de soi ».*

L'ensemble de ces *ethos*, du *nomos* est propre au héros mais, de ce qu'il accède au rang royal, il guide l'action du pouvoir, au moins théoriquement. Les animaux, eux aussi, sont porteurs de normes, même s'ils ne les appliquent pas toujours. Qu'importe, la transgression manifeste encore la règle par rapport à laquelle elle est en porte à faux. Ces animaux « acculturés » restent nature dans la nature. L'ordre imaginé et construit est projeté dans la nature : la nature se culturalise en restant nature et l'homme se naturalise en demeurant dans la culture. Les normes humaines sont intégrées dans la nature de sorte qu'elles fusionnent avec le *cosmos*¹². C'est le processus de cosmisation, décrit par Mircea Eliade. D'autre part, les transgressions mises en scène dans les récits ont un autre rôle important : en se glissant dans l'interdit, elles autorisent la jouissance imaginaire ; s'il n'y avait que du non-dit et du refoulé à tous les niveaux, les tensions finiraient par devenir insoutenables¹³.

L'espace imaginaire dans la culture d'une collectivité paysanne : perspectives

La structure de l'espace imaginaire du conte ainsi dégagée paraît bien éloignée de la réalité de l'espace social rural décrit et analysé par les géographes, par exemple. Et la métaphore de l'espace social comme

reflet d'une société ne semble pas particulièrement pertinente, à moins de l'habiller de façon ample. Cependant, on a montré à plusieurs reprises qu'il s'agissait d'un double monstrueux qui se projetait dans un espace morcelé. Cet espace imaginaire est l'éclatement de l'espace social unifié par le pouvoir légitime qui l'ordonne en l'inscrivant dans l'évidence et l'alibi du naturel : le héros est celui qui opère le renversement de cette abominable inversion, le rassemblement et l'assemblage des morceaux ainsi éclatés; il restaure l'espace social en réunifiant ses différences sous la mainmise d'un pouvoir politique unificateur.

L'espace imaginaire du conte fonctionne finalement comme le miroir de cette culture qui le produit. Dans la genèse humaine, le miroir est un facteur d'identité : l'espace imaginaire du conte, en ce qu'il propose un processus d'unification, est peut-être l'image de cette culture qui se mire pour mieux s'apercevoir, exister, se consolider. Les anthropologues ont abondamment démontré que la culture est un ciment : elle lie les hommes. En même temps elle produit ses propres miroirs par lesquels elle se sent vivre. Prendre le risque de les briser, c'est aussi risquer de remettre en cause toute la culture, tous les liens, c'est risquer l'anéantissement à moins d'arriver à produire un nouvel ordre et un autre miroir.

L'assurance de la conclusion ne doit pas faire oublier les problèmes en suspens. Cet archétype de l'espace imaginaire est-il spécifique au conte merveilleux

ou bien faut-il l'étendre à l'ensemble des récits oraux valorisés? Notre corpus est constitué de récits occitans : en dehors des faits de langue, y a-t-il d'autres particularités qui enracineraient cette structure, pour tout dire y a-t-il un imaginaire occitan? En plus de ces questions préliminaires, il importerait de poursuivre diverses analyses : quels sont les liens entre l'espace imaginaire du conte et l'espace rituel (illusoire et imaginaire aussi à sa manière) de la fête, en particulier des cycles carnavalesques? N'y aurait-il pas entre ces deux niveaux des homologues de structures? Peut-être même, de manière plus générale, faudrait-il tenter de saisir ces homologues dans l'ensemble symbolique particulier de la religion populaire : que nous disent de l'espace imaginaire les discours sur les sorciers, la magie, les saints, les fontaines sacrées, les plantes guérisseuses, etc.? Un autre type de travail pourrait tenter de cerner le retentissement de l'espace imaginaire sur la représentation de l'espace géographique, d'analyser les liens entre l'organisation de l'espace rural et son univers symbolique plus général : qu'en est-il des liens entre l'espace imaginaire et la toponymie, par exemple? Inciter le lecteur à prendre sa charrue pour tracer un nouveau sillon, c'est peut-être aussi, à la manière des processus de structuration analysés tout au long de ce travail, le conjurer dans l'hors-texte pour lui éviter de reconnaître la finitude de ce texte.

M. D., Toulouse

► NOTES

1. Préface de Raymond LEDRUT à Alain MEDAN, *Conscience de la ville*, Anthropos, Paris, 1976.

2. Préface de Claude LEVI-STRAUSS à Marcel MAUSS, *Sociologie et anthropologie*, PUF, Paris, 1968.

3. Jean DUBOIS, *Le vocabulaire politique et social en France, de 1869 à 1872*, Paris, Larousse, 1968.

4. Gilles-Gaston GRANGER, « Objets, structures et significations », *Revue internationale de philosophie*, 1965.

5. Le texte de ces récits n'est pas reproduit ici. On pourra le lire dans son intégralité en occitan et en français dans les ouvrages de Daniel FABRE et Jacques LACROIX, *La tradi-*

tion orale du conte occitan, 2 tomes, Paris, PUF, 1973 et 1974.

6. De ce point de vue, les résultats de cette étude convergent avec une partie des travaux de Michel FOUCAULT : la marge et la marginalité ne sont pas à concevoir « au pourtour » de la société, mais en son sein; elles constituent les interstices par lesquels une organisation sociale peut fonctionner sans se « gripper ».

7. Raymond LEDRUT, *De la personnalité culturelle et de ses relations avec le type culturel et le système social*, VIII^e colloque de l'AISLF, Tunis, octobre 1971.

8. Selon les hiérarchisations populaires, l'asocial intégral est représenté dans le Languedoc par l'ethnotype du charbonnier italien à qui l'on prête un très mauvais accent occitan et même un discours de véritable non-sens. A ce sujet, se reporter à Daniel FABRE et Jacques LACROIX, « Le français dans le texte oral occitan », *Anna-*

les de l'Université de Toulouse-Le Mirail, Grammatica I, tome 8, 1972.

9. A ce sujet, nous renvoyons à la bibliographie donnée par Daniel FABRE, *Jean de l'Ours, analyse formelle et thématique d'un conte populaire*, Travaux du laboratoire d'ethnographie et de civilisation occitanes, IEM de l'Université de Toulouse-le Mirail, n° 2, été 1969. On consultera aussi les travaux de Paul DELARUE et Marie-Louise TENETZ, *Le conte populaire français*, 3 tomes, Paris, 1964 à 1976.

10. Henri LEFEBVRE, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974, p. 280.

11. René-Claude LACHAL, « Infirmités et infirmités dans les proverbes italiens », *Ethnologie française*, tome 2, n° 1-2.

12. Serge MOSCOVICI, *La société contre nature*, Paris, UGE, 10/18, n° 678, 1972.

13. Georges BATAILLE, *L'érotisme*, Paris, UGE, 10/18, n° 221, 1957.