
M É M O I R E S

DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE ET D'ARCHÉOLOGIE DE

BRETAGNE

TOME CI • 2023

CARHAIX ET LE POHER
LANGUES DE BRETAGNE



ACTES DU CONGRÈS DE CARHAIX 8-10 SEPTEMBRE 2022

COMPTES RENDUS BIBLIOGRAPHIQUES
CHRONIQUE DES SOCIÉTÉS HISTORIQUES

L'art de conter en breton.

Contribution par l'étude de cinq contes merveilleux recueillis par Luzel

Le conte en langue bretonne n'est pas à rattacher exclusivement à François-Marie Luzel et Luzel ne s'est pas adonné à la seule collecte de contes en breton. Pourquoi donc choisir d'étudier le conte à partir de cinq pièces collectées par cet homme ?

François-Marie Luzel¹ est né à Plouaret en 1821 dans une famille de paysans aisés, situation offrant la possibilité d'une instruction avancée, mais nécessitant aussi l'exercice régulier d'un métier rémunérateur. Luzel mène une carrière professionnelle plus alimentaire que passionnée, et d'ailleurs fort chaotique, mais c'est la collecte de littérature orale en langue bretonne qui constitue le fil rouge qui guide sa vie. Dès 1844, il compile dans un cahier ses premières notes de chants populaires. Puis, financé par des missions du ministère de l'Instruction publique ou bénévolement, il ne cesse de collecter. Mais toute sa vie, son travail de collecte a été grandement conditionné par les travaux de son compatriote La Villemarqué. De deux manières opposées, cependant : jusqu'aux années 1860, cela provoque chez Luzel à la fois enthousiasme et intimidation, liés à l'admiration pour l'homme qui a publié le *Barzaz-Breiz* en 1839. Mais au milieu des années 1860, Luzel – avec quelques autres compatriotes érudits – change complètement d'attitude, refuse de se « laisser croquer par l'ogre » (lettre de Luzel à Le Scour, 29 décembre 1865²) et s'ouvre à la nouvelle école critique en matière de tradition orale, rompant ainsi radicalement avec la méthode de La Villemarqué. En plus de contribuer au déclenchement de la querelle du *Barzaz-Breiz*, il se lance alors dans de nouvelles missions de collecte et dans leur valorisation par des publications, sans d'ailleurs remporter jamais de succès de librairie.

1. Nous ne retenons ici de la biographie de Luzel que ce qui nous paraît utile pour cette étude. Pour de plus amples détails biographiques, voir BATANY, Pierre, *Luzel, poète et folkloriste breton (1821-1895)*, Rennes, M. Simon, 1941 ; et POSTIC, Fañch, « Le difficile apprentissage de l'authenticité. Biographie de François-Marie Luzel », sur *Bérose (Encyclopédie internationale des histoires de l'anthropologie)* (<https://www.berose.fr/article24.html>, consulté le 22 novembre 2022).

2. Fonds Taldir-Jaffrennou, Archives départementales du Finistère, 44J119 et 44J120.

François-Marie Luzel et les collectes de contes

La collecte de Luzel se fait en trois vagues successives : les chants à partir de 1844, puis les tragédies dans les années 1860, enfin les contes à partir de 1868. La publication par Luzel de cette matière collectée n'a surtout lieu, quant à elle, qu'entre 1868 et 1890. Trois motivations guident sa manière de travailler et caractérisent ces matériaux.

Premièrement, Luzel s'intéresse précisément aux règles de collecte proposées par la nouvelle école critique, dont les principes sont publiés par Gaston Paris en 1866 dans la *Revue critique* et sont fondés sur une méthode rigoureuse de fidélité à la parole des informateurs. L'insistance de Luzel à rappeler « d'où il collecte » et son adoption sans faille de ces règles sont à replacer dans le contexte breton de tension très forte sur ce sujet entre deux écoles divergentes, celle de La Villemarqué et celle de Luzel³. C'est ainsi à une ultra-fidélité que tente de se livrer Luzel.

Deuxièmement, les publications des collectes de Luzel sont caractérisées par la livraison de matériaux bruts sans aucun commentaire. On y voit, ici encore, une manière de déviance maximale par rapport à la pratique de La Villemarqué, mais il faut également mettre en valeur l'influence des hommes auprès desquels il prend des conseils bibliographiques et méthodologiques, comme Ernest Renan, Henri Gaidoz et René-François Le Men⁴. Luzel ne tente aucune comparaison, ni aucune analyse. Il n'endosse jamais le rôle de commentateur et s'arrête ainsi à la frontière entre le collecteur et le chercheur.

Quant à la troisième caractéristique, elle concerne la langue de publication. Tous les matériaux de Luzel sont collectés en breton, mais tous ne sont pas publiés dans cette langue. Luzel consacre un temps important à la traduction de certaines pièces qu'il destine à l'édition. S'il publie ses recueils de chants en deux langues – breton et traduction française en regard –, il publie presque tous ses contes dans leur traduction française⁵. Mis à part quelques rares exceptions, les versions originales des 150 contes collectés par Luzel n'existent que sous forme de manuscrits qu'il a déposés pour la plus grande partie aux Archives municipales de Quimper et se trouvent aujourd'hui conservées à la Médiathèque municipale de cette même ville. L'état de la recherche sur ces matériaux est pourtant à peu près au point zéro aujourd'hui, et l'opportunité de travailler sur une telle matière nous paraît exceptionnelle.

3. Sur la relation entre les deux hommes, voir leur correspondance et l'analyse de POSTIC, Fañch, « Luzel et La Villemarqué. Trente années de relations tumultueuses. L'apport de leur correspondance (1861-1894) », sur HAL (<https://hal.univ-brest.fr/hal-02008008/document>, consulté le 22 novembre 2022).

4. La correspondance Luzel-Le Men est consultable à la bibliothèque du Centre de recherche bretonne et celtique (Brest, fonds Yves Le Berre).

5. L'ensemble des contes dans leur version française a été réédité par Françoise Morvan (Rennes, Presses universitaires de Rennes/Terre de Brume) entre 1994 et 2002.

Depuis les grandes collectes du XIX^e siècle, qui ont permis de comparer des contes de pays très divers, le conte comme genre suscite la curiosité des chercheurs pour au moins deux raisons :

- *son universalité*. Comment expliquer qu'on retrouve du Vietnam à la Patagonie, du Groenland à la péninsule des Tchouktches (en passant, bien sûr, par la Bretagne) un thème comme celui de la princesse prisonnière de forces mystérieuses, à laquelle un brave jeune homme rendra la liberté en sacrifiant des morceaux entiers de son anatomie ?

- *son contenu merveilleux*. D'où viennent ces animaux qui parlent, ces personnages qui se métamorphosent, ces géants très forts, mais méchants et bêtes, ces mondes entiers qui semblent exister au fond des puits, de l'autre côté de la mer ou sous la coupole céleste ?

Les travaux de ces chercheurs⁶, dont le seul résumé pourrait emplir plusieurs gros volumes, se sont orientés dans deux grandes directions :

- *les origines des peuples*. Nés en des temps très reculés où la pensée rationnelle n'existait pas, les contes seraient ce qui reste des premières explications des cycles de la nature : alternances de croissance et de décroissance de la végétation, relations entre l'homme et l'animal, mystères de la reproduction du vivant et de son devenir après la mort ; et, par conséquent, de la naissance des premières religions : animisme, totémisme, chamanisme, cultes lunaire, solaire, etc. Pour les formalistes soviétiques des années 1920, il existe un lien direct entre culture matérielle et culture intellectuelle ou spirituelle et chaque conte est représentatif d'un stade de développement technique et social de l'humanité.

- *les expressions de l'inconscient, individuel ou collectif*. Pour Freud, Jung, Bettelheim, le conte exprime, sous une forme aimable, les traumatismes de la vie, que nous refoulons tout au fond de nous pour ne pas avoir à les affronter directement : inceste (*Peau d'âne*), puberté (*Cendrillon*), mésestime de soi (*Le petit Poucet*), etc. Le conte serait une sorte de thérapie sociale élémentaire, permettant de dire l'indicible et de nous en libérer.

Des trésors d'intelligence ont été dépensés au profit de telle ou telle de ces multiples tentatives d'interprétation globale de l'universalité et de l'irrationalité apparente du conte merveilleux. Nous avons, nous aussi, tenté de « décrypter » des contes, de leur arracher l'histoire qu'ils dissimulent derrière celle qu'ils racontent... et nous nous sommes retrouvés au fond d'une impasse. Il y a bien, en effet, dans nos contes des traces de tout ce qui a été évoqué plus haut, mais sans cohérence, un peu comme dans une muraille urbaine du V^e siècle on rencontre des morceaux de

6. Voir les détails dans SIMONSEN, Michèle, *Le conte populaire français*, Paris, Presses universitaires de France, 1984.

temples, de thermes, de palais de l'époque gallo-romaine. Dans tel conte, le héros voyage sur le dos d'un aigle, comme un chamane sibérien ; dans tel autre, un renard parlant aux dons extraordinaires vient à son secours, comme dans le totémisme ; dans un troisième, le héros va directement interroger le Soleil dans son palais céleste. Mais il n'y a pas de conte globalement totémique, animiste ou chamanique, dont on pourrait dire avec certitude qu'il remonte à telle époque précise de la Préhistoire.

C'est pourquoi nous avons résolu de relire nos contes d'abord comme des histoires destinées à captiver un public en utilisant tous les moyens nécessaires, fussent-ils hétéroclites et contradictoires, le seul souci du conteur étant de ne pas perdre peu à peu l'adhésion de son auditoire au long de sa performance. Il lui faut pour cela une méthode sûre, éprouvée par une pratique ancestrale. C'est elle que nous commençons à découvrir.

Pour réaliser ce travail, nous avons choisi cinq contes recueillis par Luzel⁷, un peu au hasard. Un seul n'aurait pas suffi : nous aurions pu tomber sur un conte marginal, peu représentatif de l'ensemble de la collecte ; dix auraient été trop pour permettre une analyse approfondie ; il nous a paru que cinq était le bon nombre, qui autorisait à la fois un travail détaillé sur chacun tout en permettant la comparaison avec les autres.

La plupart des collecteurs du passé ont publié leurs contes à des fins morales (Charles Perrault), critiques (la comtesse d'Aulnoy), patriotiques (les frères Grimm) ou mythologiques (Afanassiev). Mais entre la collecte et la publication, le matériau oral d'origine a subi bien des transformations : résumé, amplifié, reconstitué à l'aide de plusieurs versions jugées incomplètes ou fautives, réécrit avec élégance. Ce qui oblige les chercheurs à ne travailler que sur un canevas narratif, comme : « histoire du pauvre idiot qui accomplit ce que tous les riches, les puissants et les intelligents n'ont pu faire, qui épouse la fille du roi et devient roi lui-même ». Les procédés techniques d'enregistrement de la parole n'ayant pas été aisément transportables avant la fin des années 1950, il subsiste quelques chansons en breton captées sur des rouleaux de cire au début du ^{xx}e siècle, mais aucun conte enregistré par une personne n'ayant connu ni l'école ni les médias modernes.

Aussi ne disposons-nous pas d'une parole vive, mais d'un texte écrit qui la reproduit aussi bien que possible. Tout cela nous conduit à distinguer trois états⁸ de ce que désigne le mot « conte » :

- *l'histoire* : c'est la succession des événements rapportés. La même histoire peut être racontée par différents conteurs en diverses occasions, dans des lieux éloignés les uns des autres, à des moments historiques séparés par de longs intervalles de temps. Malgré les différences existant entre les « variantes », on reconnaît bien qu'il s'agit de la même histoire.

7. Voir le résumé de ces cinq contes en annexe de cet article. Les titres bretons sont ceux que Luzel a inscrits sur son manuscrit.

8. Voir les travaux de TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.

- *le récit* : c'est la forme que prend l'histoire dans un contexte particulier. Des variations peuvent intervenir parce que la soirée va être très courte (on travaille le lendemain, il faut supprimer un ou deux épisodes) ou, au contraire, très longue (demain c'est dimanche : on peut en rajouter).

- *la narration* : le conteur est un interprète, un artiste qui détient un savoir qu'il révèle à son auditoire. Cette position l'autorise à se comporter comme un maître, à modeler la forme de la transmission selon son gré en l'accélérant ou en la ralentissant, en ranimant l'attention, en donnant parfois son point de vue personnel sur tel personnage, tel événement ou telle situation.

Nous travaillons sur la trace écrite de cette unique narration qui la restitue plus ou moins fidèlement et complètement. C'est pourquoi nous avons privilégié le manuscrit original de Luzel, le plus proche de la narration orale dont il a été le témoin attentif.

Notre conviction que Luzel a été un collecteur très fidèle s'appuie sur trois raisons :
- il a vertement reproché à La Villemarqué sa méthode de travail. Craignant sans doute d'être l'arroseur arrosé, il est extrêmement scrupuleux quant à l'exactitude de sa restitution écrite, au point qu'il ne corrige même pas d'évidents lapsus du conteur ou de la conteuse.

- si Luzel avait tout réécrit, nous aurions dans tous les contes le même style d'écriture, le sien. Or ce n'est pas le cas, et nous remarquons que certaines expressions, fréquentes dans tel conte, sont absentes de tel autre. Mais définir ainsi le style d'un conteur particulier exige un niveau d'analyse auquel nous ne sommes pas encore parvenus.

- nous ressentons dans sa rédaction le rythme élocutoire, que nous connaissons par ailleurs pour avoir assisté à des performances orales de conteurs formés, avant l'apparition des médias audiovisuels, par des conteurs plus âgés qui n'avaient pas connu l'école.

Les constantes du conte merveilleux

Nous entrons maintenant dans le conte et la manière dont il est fabriqué, en observant successivement les figures, l'espace-temps et l'agencement des informations.

Les figures

La distribution des rôles dans le conte merveilleux possède plusieurs traits communs avec celle d'un échiquier. Comme le couple roi-reine, les tours, les fous et les cavaliers aux échecs, quatre figures sont présentes dans tous les contes :

- *un personnage central masculin*, qui n'est jamais à proprement parler un héros, souffrant toujours d'un défaut initial (il est orphelin, pauvre, handicapé physique ou mental). Son destin est le thème principal du conte ;

- *un souverain* représentant le pouvoir (un roi), mais toujours faible : sans personnalité, malade, infantile, capricieux ;

- *un guide* représentant le savoir et/ou la magie, exceptionnellement la ruse, qui aidera le personnage central à accomplir son destin ;
- *une figure féminine* (une princesse) attirante, allégorie du désir, qui s'unira au personnage central.

Désir, pouvoir, savoir, agir, tels sont les moteurs de tous les contes merveilleux. Et c'est toujours un désir qui fournit l'énergie nécessaire au démarrage et au déroulement du récit.

Ces quatre figures peuvent se combiner, se superposer, se dédoubler, voire se détrippler, mais elles sont toujours présentes dans le jeu, sous une forme ou sous une autre. Très mobiles dans l'espace, douées de capacités diverses et interagissant avec beaucoup d'autres figures, elles s'opposent à la foule bigarrée des « pions », c'est-à-dire de figures secondaires bien plus nombreuses, qui passent fugitivement dans le récit, se déplacent peu, n'ont presque pas de relations entre elles et ne remplissent qu'une seule fonction.

Toutes ces figures se présentent à nous sous des espèces très diverses : elles peuvent être des humains ordinaires (le personnage central l'est toujours) ; des humains souffrant d'un handicap (contrefait, boiteux, bossu) ; des humains d'un autre monde (les princesses le sont souvent) ; des animaux doués de parole (lions, aigles, poissons) ; voire des objets (des boules intelligentes qui vous guident en roulant devant vous jusqu'à votre destination). C'est pourquoi on ne peut pas parler de « personnages ».

Comme aux échecs encore, les figures humaines du conte appartiennent à l'univers de la société féodale : roi, prince, princesse, seigneur, serviteurs. La transmission du pouvoir ne relève pas d'une seule tradition particulière : c'est parfois le fils du roi qui devient roi à son tour ; c'est plus souvent celui qui épouse la fille du roi, voire celui qui accède au trône après l'assassinat de son prédécesseur. Ce qui peut suggérer que nos contes bretons ne sont pas tous autochtones, mais qu'ils sont saisis à une étape de leur pérégrination sur un territoire beaucoup plus vaste que la seule Basse-Bretagne.

L'absence de références à une religion instituée encadrée par un clergé est par ailleurs remarquable et difficile à interpréter. On rencontre bien des « ermites », mais leur caractère religieux n'est même pas évoqué. Au tout début ou à la toute fin d'un conte peuvent fugitivement apparaître des figures du christianisme : Dieu, la Vierge, des saints ; mais leur fonction narrative est très secondaire et semble plutôt relever d'une convention sociale.

Le voyage : l'espace-temps

Nous abandonnons le qualificatif de « héros » de Propp⁹, lui préférant le plus neutre « personnage central » car il s'agit à chaque fois de faire accepter à ce personnage un

9. PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, traduit du russe par Marguerite DERRIDA, Tzvetan TODOROV et Claude KAHN, Paris, Seuil, 1970.

travail pour lequel il ne possède aucune motivation personnelle, aucune qualification et auquel il n'est pas du tout préparé. Et pourtant, la série des désirs des autres le pousse à se mettre à l'action et à quitter le monde connu jusque-là pour s'aventurer dans l'inconnu. Le travail confié à l'exécutant ne s'effectue en effet jamais à l'endroit où on le lui a signifié, mais dans un lieu très éloigné, difficile à atteindre et dont aucun d'entre eux ne sait même quelle direction il faut prendre pour s'y rendre. Ce sont des guides qui conduisent le personnage central vers le but de son voyage.

La spatialisation se fait par :

- un moyen de transport banal ou magique : à pied, à dos de cheval ou de mule, mais aussi à dos d'aigle, au dos d'une jument qui vole et parcourt 1 000 lieues par jour, accroché à la queue d'un renard. Le tout éventuellement accompagné de provisions (or et argent, viande).
- de « bonnes actions » qui seront récompensées de manière spectaculaire (magique). Il ne s'agit jamais de générosité spontanée, mais d'une manière d'amorcer une relation d'alliance avec un autre monde (mondes sauvages, intermédiaire) : tuer les chevaux pour obtenir des secrets, déboutonner son gilet pour tuer ses ennemis, sauver un poisson pour obtenir une clé au fond de la mer...
- la traversée d'un monde intermédiaire, décrit comme vaste, sauvage (souvent couvert de forêts), solitaire (peu d'êtres y vivent, parfois des ermites), étranges (animaux qui parlent, êtres aux pouvoirs surnaturels, etc.), et dont la frontière avec le monde inconnu est l'eau (rivière, mer) ou une montagne, que les guides ne peuvent souvent pas passer ;
- l'arrivée dans le monde inconnu (apex) : en traversant l'eau ou gravissant la très haute montagne, en volant entre ciel et mer, par des moyens ordinaires (bateau) ou extraordinaire (création magique d'un pont, ouverture magique d'un chemin...). Il s'y trouve un château contenant ce qu'il faut rapporter dans le monde connu, à savoir des réponses à des énigmes, des objets, une princesse...
- le retour dans le monde connu : il est décrit en symétrie inversée du voyage aller, parfois moins détaillé, parfois au contraire très déployé, de manière contingente.

Les lignes

Le conte merveilleux donne à l'auditeur le sentiment d'une progression du fait que régulièrement « quelque chose se passe » ou « quelque chose est ainsi », « quelque part », « à un moment donné ». Et ce « quelque chose » est attribué à au moins un sujet ou à un objet (qui accomplit ou subit l'action, qui a telle qualité ou se trouve dans telle situation). Cette triade d'informations « prédicat-espace-temps » et ses divers attributs forment l'unité informative élémentaire du récit : nous la nommons « ligne. »

Exemple : I2V¹⁰. Ann dewarlerc’h ar beure A TISTROAS *d’ar feunteun* (Le lendemain il retourna à la fontaine).

Noyau = prédicat (majuscules) + information topologique (italiques) + information chronologique (gras)

Un premier niveau de complexité est mis en œuvre lors d’une performance contée, car l’organisation formelle de la narration obéit à des règles très générales qui permettent à la fois au conteur d’apporter à chaque instant de nouvelles informations (faire *avancer l’histoire*) et à l’auditeur de les ordonner, de les mémoriser et ainsi de *suivre le récit* sans s’égarer, mais obéit aussi à des pratiques qui permettent de personnaliser la *narration* en tant que performance d’un jour en un lieu donné. Le conteur utilise ainsi des lignes aux fonctions variées :

- des lignes extradiégétiques, extérieures à l’histoire, parfois même au récit, mais servant la narration :

*interventions « *off* » au style direct : adresse personnelle à l’auditeur ;

Exemple : RaP. *Ankouet am boa lâret* (J’avais oublié de vous dire...).

*interventions « *off* » au style indirect : commentaire personnel ;

Exemple : RaP. *Heuzuz* a oa *da welet* ! (C’était un affreux spectacle).

*didascalies : dire qui parle à qui et dans quelles circonstances.

Exemple : RaP. a laras *d’ehan ar mestr* (lui dit le chef).

- des lignes diégétiques, intérieures à l’histoire et formant un flux d’énergie « continu vs interrompu » permettant la transition des figures d’un état à un autre. Le conteur doit faire savoir comment se joue l’alternance irrégulière « transition vs stabilité » entre ces unités minimales, autrement dit, de faire savoir si le récit avance ou n’avance pas.

Ces lignes sont de deux grandes sortes :

*action (consommatrice d’énergie) : quelque chose se passe ;

Exemple : aPS. Pa gavas a oa deut ann amzer vad, a pignas Bihanik war ur wezenn-derv vraz a oa euz pignon ar c’hastell (Quand il pensa que le moment était venu, Bihanik grimpa dans un chêne qui était au pignon du château).

*état ou situation (non-consommatrice d’énergie) : quelque chose est ainsi ;

Exemple : PaH. *Met* setu aman *ur voul* (Mais voici une boule).

Exemple : RaP. *Penoz* ober brema (Comment faire désormais)’. (stase)

10. Voir la signification des abréviations dans l’annexe, auprès des titres des résumés de nos cinq contes.

- des lignes paradiégétiques : intérieures à l'histoire mais sans effet direct sur le réel (pas de décharge d'énergie), car relevant de liens avec le futur, le potentiel, l'imaginé, le souhaité, le prédit, le commandé, etc., c'est-à-dire sans certitude quant à leur exécution réelle :

*petits vouldoirs : « Quelque chose pourrait/devrait être » par rapport au présent dans sa réalité banale ;

Exemple : TaB. – *Ma [larfemp] d'ar Roue* (Si nous disions au Roi que...)

*Grands savoirs et pouvoirs : « Quelque chose sera/devra être » : projection plus lointaine témoignant d'une maîtrise de l'espace-temps par certaines figures.

Exemple : PaH. *Da hunan [hec'h i d'ar c'hastel] [na c'hoarvezo] drouk a-bed ganid* (Tu te rendras seul au château, il ne t'arrivera aucun mal),

L'abondance de cette dernière sorte de lignes paradiégétiques est l'une des caractéristiques du conte merveilleux : le poids relatif attribué à la maîtrise de ces lignes par les différentes figures (mediums) leur confère des fonctions spécifiques (pouvoirs surnaturels, signes de savoir et de pouvoir) que n'ont pas les personnages du monde ordinaire (qui utilisent davantage des « petits vouldoirs »). Cela amplifie également le phénomène d'alternance entre stabilité et décharge d'énergie, en créant des réserves d'énergie qui pourront être libérées ultérieurement. Par exemple, lorsque Tregont a Baris sauve le poisson qui agonisait sur le sable, celui-ci le remercie (c'est un poisson qui parle) en lui proposant de l'aide en cas de besoin :

Exemple : TaB. *Me [EO] Roue ar pesked, / [ha mar] [AS PE EZOMM bikenn] ac'hanon pe euz ma re, / [GOULENN] / [hag] [A KAVI] zikour* (C'est moi qui suis le Roi des poissons, et si jamais tu avais besoin de moi ou des miens, demande, et tu seras secouru).

Par sa bonne action, il a accumulé une énergie potentielle, une *δύναμις* (force en puissance) qui se transformera en *ἐνέργεια* (force en action) qu'il dépensera/fera dépenser le moment venu.

Exemple : [DONT ARA] iwe, / [hag ann alc'houez] [gant-hi en he geno], / *Ar Roue [ARO] anehan da Dregont-a-Baris, / [hag heman] [A ZISTRO kerkent d'ar gèr]* ([La Vieille] arrive, elle aussi, tenant la clé dans sa bouche. Le roi la donne à Tregont-à-Baris, et celui-ci retourne chez lui sur-le-champ).

Les séquences

Depuis l'invention de la clepsydre on se représente le temps comme un fluide qui s'écoule régulièrement. Et, dans notre vie quotidienne, l'espace est ce qui défile de chaque côté de l'autoroute, tandis que le compteur kilométrique enregistre les unités qui se succèdent sous nos roues.

Le conte, comme tout autre récit, a un espace-temps très différent. Comme il n'est pas possible de rapporter ce que fait chaque personnage à chaque instant, où

qu'il se trouve, le récit est formé de segments disjoints prélevés dans le flux continu de l'espace-temps :

Exemple : TaB

Ma c'hoantaas mont da vale-bro.

(Il voulut voyager.)

Kaer a defoa ann hini goz ober,

(La vieille eut beau faire,)

red a oe hen lezel da vont.

(elle dut le laisser partir.)

Rei a reaz d'ehan un tammig arc'hant,

(Elle lui donna un peu d'argent,)

hag ec'h eaz e-trezeg Paris.

(et il partit du côté de Paris.)

Ellipse

Pa digwezas en Paris, ec'h eaz doc'htu da c'houlenn labour da bales ar Roue.

(En arrivant à Paris, il alla tout droit demander du travail au palais du Roi.)

Le conteur a l'obligation de marquer d'une façon ou d'une autre les sauts qu'il effectue d'un segment temporel à un autre ou d'un lieu à un autre. La cicatrice laissée par l'ellipse est toujours une indication chronologique et/ou topologique liminaire (soulignée ci-dessus). Ce que nous appelons « séquence » est une suite de *lignes* séparée de ses voisines par une ellipse.

Le récit est par conséquent formé de moments « pleins », où le temps se dilate ; dans cet exemple l'action du personnage dure moins longtemps que les paroles qui la décrivent :

Exemple : I2V

Ellipse

Pa digwezas etal ar feunteun, hec'h azeas, evel ann de araok, war ur men etal ar voazig dour,
(Quand il arriva près de la fontaine, il s'assit comme la veille, sur une pierre, devant le filet d'eau,)

hag a teuas naoun braz d'ehan arre,

(et il eut à nouveau très faim,)

hag a tebras ar favenn a gavas en godell he chupenn,

(et il mangea la fève qu'il trouva dans la poche de son gilet),

hag e vanas arre kousket.

(et il s'endormit, cette fois encore).

Ellipse

... et de moments « vides », où le temps se contracte ; dans cet autre exemple l'action dure beaucoup plus longtemps que son compte rendu :

Exemple : I2V

Mont a ra bepred a-raok dirazhan, pell, pelloc'h c'hoaz,...

(Il va toujours droit devant lui, de plus en plus loin...)

La séquence n'a pas de dimension standard, même approximative. Une séquence peut être réduite à une seule ligne. Elle peut aussi en contenir plusieurs dizaines. Dans ce cas, le conteur ménage des pauses qui permettent aux auditeurs d'assimiler les informations précédentes ou il fait en sorte d'avoir à répéter une séquence longue et riche en informations ; l'action est annoncée sous la forme d'une exigence ou d'une prophétie, puis elle est exécutée. Son contenu est ainsi efficacement mémorisé.

Les épisodes

L'épisode semble être l'échelon le plus évident du récit, celui dont l'auditeur a spontanément conscience. D'abord, parce que sa clé de voûte est le personnage central : il y produit, recueille, dépense une certaine quantité d'énergie narrative. Aussi, parce qu'il contient des travaux successifs (qui peuvent se conclure par un succès ou par un échec) qu'on peut facilement nommer : interroger le Soleil, rapporter les médicaments, etc., donnant l'impression d'une petite histoire dans l'histoire. Enfin, parce qu'il est le niveau où se spatialise le temps linéaire de la performance : le récit des contes merveilleux repose, nous l'avons vu, sur un grand déplacement dans l'espace jusqu'à un lieu lointain et distinct de notre monde (*apex*) et parfois un retour au lieu de départ.

À l'origine d'un épisode se produit, non pas un manque, mais un désir. Nous laissons de côté le qualificatif de Vladimir Propp de « manque » car les personnages centraux vivent certes parfois dans une situation de manque – pauvreté, ignorance, etc. –, mais cette situation aurait pu se prolonger si aucun désir de changement ne les avait motivés. Un épisode se déploie de la sorte entre un désir (charge d'énergie) et son accomplissement (décharge d'énergie), ce qui ne coïncide d'ailleurs pas avec le découpage plus technique en séquences. Ces désirs sont de deux sortes :

- un désir primaire qui permet l'amorce du conte : voir le vaste monde ; être « quelqu'un » ayant de l'argent, des amis et un bel habit ; gagner de l'argent pour combler sa mère ; guérir le roi-père mal aimant ; trouver un être aussi beau que soi. Le désir primaire est un événement de nature psychologique qui modifie le statut narratif du personnage concerné, puisqu'il devient irréversiblement le personnage central, autrement dit le prédicat du conte. Il va y dépenser l'énergie narrative que son désir lui a fournie.
- des désirs secondaires, qui permettent ensuite le démarrage de chacun des épisodes suivants. L'une des caractéristiques des cinq contes est que ces désirs-là sont le plus souvent exprimés par d'autres figures ayant une autorité sur le personnage central, qui n'est finalement que l'objet des désirs des autres personnages. L'expression de ces désirs secondaires s'accompagne, en regardant dans le détail, d'une succession d'étapes intermédiaires que l'on retrouve dans tous les contes, dans le même ordre : focalisation, mise en tension, activation, désamorçage, et à la fin du conte, assouvissement du désir initial, souvent soudain, en forme de coup de théâtre ou apothéose

La langue

Pourquoi reconnaît-on la langue des contes merveilleux ? Avant tout, rappelons que nous travaillons à partir d'une trace écrite de contes, or, il ne faut pas donner une importance trop grande à la forme de cette trace : premièrement, nous pouvons écarter la question de la graphie des contes car Luzel n'a pas vraiment de règle et l'apport graphique n'est que superficiel ; deuxièmement, lors d'une performance orale, la présence requise pour le conteur passe non seulement par la langue, mais aussi par la voix, le ton, le débit, qui sont adaptés à chaque nouvelle circonstance et nous n'avons pas accès à ces éléments culturels.

Pour autant, la trace écrite de ces cinq contes nous permet de saisir certaines caractéristiques linguistiques qui en font une forme culturelle, par rapport à une forme d'usage quotidien.

À l'intérieur de l'architecture narrative très complexe qui fait s'enchevêtrer des modules informatifs minimums de différentes natures (*lignes*), des séquences spatio-temporelles (*séquences*) et des *épisodes* se déployant entre l'amorce d'un désir et son assouvissement, le conteur opère des choix qui ne modifient pas le récit mais confèrent à l'information une valeur sémiologique différente et renvoient du conteur lui-même l'image d'une prestance oratoire. Son art consiste à moduler sa parole en offrant à chaque élément une masse sonore différente lors de sa performance, et ainsi un poids spécifique. Ces choix répondent à la fois à des motivations pragmatiques et à des motivations esthétiques.

Par exemple, le conteur peut moduler la forme des lignes : chaque ligne succède à une autre, modifiant ou précisant le récit tout en restant en cohérence avec ce qui l'a précédé et avec ce qui va lui succéder. Tous les éléments de la ligne peuvent ainsi faire l'objet d'élisions si aucune information nouvelle ne vient rendre indispensable l'emploi d'un nouvel *item* (sorte de degré zéro de la modulation), ou ils peuvent faire l'objet d'un renfort informatif par l'introduction de lignes à plusieurs verbes, notamment par des subordonnées (sorte de degré superlatif de la modulation).

Exemple : I2V. Hag a tiskouezas e zaou wennek (Et il lui fit voir ses deux sous).

Exemple : I2V. Pa digwezas ann abardaë, hec'h eas war ar meaz da glask he goan hag he lojeiz (Au crépuscule il partit chercher de quoi manger et se loger à la campagne).

Parfois au point de créer de nouvelles lignes, comme dans l'exemple ci-dessous qui crée un effet de suspens :

Exemple : I2V. Bez'a zo ur pennad amzer, e kolliz un alc'houeig aour ar c'hoanta (Il y a quelque temps je perdis une très jolie petite clé d'or)

a oa war ma zenzaour (qui ouvrait mon coffret à bijoux)

hag e lakaiz neuze ober unan newez (et j'en fis alors confectionner une nouvelle)

pehini a oa koant a-walc'h iwe (qui était elle aussi très jolie).

Ce jeu des modulations peut être mené à différents niveaux, de la simple information topologique ou chronologique, à la ligne, à la séquence et à l'épisode.

Nous avons noté – sans avoir pu pour le moment approfondir davantage l'examen précis de ce phénomène – que les caractéristiques linguistiques des cinq contes ne sont pas complètement uniformes. Mais au-delà de ces variations, qui relèvent des préférences de chaque conteur, certains traits leur sont communs. En voici quelques-uns :

- parmi ceux qui permettent un séquençage dynamique du récit :

*emploi fréquent de termes-lanceurs (*ha, pa, ma, setu*) : « *Ma lâras he vab hena* » ([littéralement] Que dit son fils aîné) ;

*emploi fréquent de phrases averbales : « *hag hi da vallozi* » (et elle de maudire).

- parmi ceux qui instaurent un effet d'emphase :

*préférence des répétitions (*prim prim* [vite vite]), symétries, doublets, suites..., dont certaines formules sont archaïques : « *Holl ho defoa gret kaer pe gaeroc'h* » (Tous avaient fait beau ou plus beau) ;

*et l'extrême rareté des figures de style rhétoriques classiques (métaphore, comparaison... : « *ur brinses kaer evel ann Heaul* » (Une princesse belle comme le soleil).

- parmi ceux qui instaurent le surnaturel :

*lexique qui permet un décor merveilleux : *galzelge* (sortilège), *geant* (géant), peut-être aussi l'exotisme de *perroked*, *dremedar*, *esterloup* (perroquet, dromadaire, escarboucle) ;

*sémantique différenciée pour distinguer deux mondes : par exemple *pales* vs *kastell* (« palais » du monde connu vs « château » de l'autre monde).

- parmi ceux qui manifestent une langue haute, en termes de valeur sociolinguistique :

*systématisation des préférences lexicales « hautes » : *holl* (et jamais *toud* [tous, toutes]), *eget* (et jamais *evid* [que] comparatif), *mar* (et jamais *ma* dans l'expression du [si] de la condition)

*gallicismes lexicaux ou syntaxiques : « *hag ar brinsez a retorno d'ar c'hastell* » (et la princesse retournera au château), « *da rena buhe fall* » (pour mener une mauvaise vie), « *petra a gaer a t'euze-te gret ?* » (Qu'as-tu fait de beau, toi ?), « *Ar re-ma na c'houlennent ket well* » (Ceux-ci ne demandaient pas mieux), « *Sell, ma mignon, evel m'as karann* » (Vois, mon ami, comme je t'aime)

*des archaïsmes linguistiques bretons : *Ar Roue Portugal* vs *Roue ar Portugal*, *unan ar muled* vs *unan eus ar muled*, *na int netra* vs *n'int netra*, *ur pont kaer war ar rivier* vs *ur pont braw war ar rivier*...

Ce modèle ainsi pulpsé au-dessus des formes linguistiques et des conventions ordinaires est, pour les auditeurs, à la fois captivant et suffisamment familier pour s'exposer volontairement, le temps de la performance, à ces règles de fonctionnement différentes de celles de la rationalité ordinaire.

Le merveilleux

Nous parlons de contes merveilleux, et non pas de contes de fées. La raison en est simple : il n'y a pas de fées dans notre corpus et dans aucun conte breton on ne trouve de phrases comme : « Sa marraine, qui était fée... » (Perrault). Mais il y a bien d'autres façons de conter des merveilles. Le merveilleux des contes de Luzel semble découler pour l'essentiel de deux sources très différentes :

- l'existence d'autres mondes qui n'obéissent pas aux mêmes règles que le nôtre.

La croyance en l'existence d'autres mondes peuplés par les ancêtres, par des dieux, par des créatures fantastiques se retrouve chez tous les peuples, à toutes les époques. Le merveilleux chrétien lui-même, qui fait de fugitives apparitions dans notre corpus, divise l'univers entre ici-bas, ciel et enfer. Ces autres mondes peuvent se trouver :

*au-dessus du nôtre : sur une montagne, dans le ciel ;

*au-dessous du nôtre : sous les points d'eau (puits, sources, fontaines) ;

*autour du nôtre : dans une immense forêt, dans l'océan circumterrestre.

Certains des êtres qui habitent l'autre monde ont des pouvoirs très supérieurs à ceux des humains : force physique, vitesse de déplacement, omniscience.

On peut communiquer avec eux parce qu'ils parlent la langue des hommes, même quand ils sont des animaux. Certains objets (les boules, dans I2V) comprennent même ce qu'on leur dit, comme les portes de la caverne des quarante voleurs, dans *Ali-Baba*. Les animaux peuvent, en outre, se métamorphoser en humains dans certaines circonstances : un crapaud en princesse, une jument en Vierge Marie ; et inversement un homme mort devient renard et acquiert de ce fait des pouvoirs extraordinaires.

Les contacts peuvent se produire à l'initiative des habitants de l'autre monde ; certains sont très hostiles à l'homme, d'autres l'aident à accomplir ses travaux grâce à leurs pouvoirs particuliers. Ils peuvent aussi lui demander son aide pour résoudre un problème. D'autres fois, le contact se réalise à l'initiative d'un humain qui possède un savoir lui permettant de le faire ou qui simplement se révèle plus malin qu'eux. Souvent encore la relation entre habitants des deux mondes est fondée sur un échange de services : je donne à manger à des lions mourant d'inanition et eux, en contrepartie, transportent le château de la princesse sur mon bateau.

Forts de leur supériorité physique et cognitive, les habitants de l'autre monde imposent parfois aux humains des obligations et des interdictions assorties de dures punitions, en cas de non-respect. Certaines d'entre elles peuvent choquer notre morale : saigner son propre fils comme un petit cochon ; laisser un homme se noyer sans le secourir. Outre ces obligations et interdictions dont la motivation nous échappe souvent, de nombreuses actions paraissent relever d'un savoir ésotérique lié aux rapports avec l'autre monde : sacrifices d'animaux, dissipation d'or et d'argent auxquels les conteurs n'apportent pas d'explication.

Cela relève d'une représentation de la forme et du fonctionnement de l'univers qui était encore bien vivante à l'époque où les premiers collecteurs ont parcouru les campagnes européennes pour y recueillir les « traditions populaires ». Un anthropologue comme Philippe Descola nous la montre aujourd'hui, à peu de chose près identique, en Amazonie, en Sibérie, en Indonésie, en Australie ; un historien comme Carlo Ginzburg, dans l'Italie moderne. Chez nous, c'est évidemment l'école laïque, gratuite et obligatoire, entraînant dans son sillage l'école confessionnelle, qui a ensuite dévalorisé ce savoir au profit d'autres représentations issues des sciences de la nature.

- un nuage de débris culturels flottants.

Si nos contes « bretons » reposaient réellement sur une tradition locale nourrie de représentations du monde et de croyances très anciennes transmises (moyennant quelques ajustements) pendant des dizaines de générations d'hommes, on devrait pouvoir en tirer les matériaux, fossilisés dans le conte, qui permettraient de reconstituer l'univers matériel et mental dans lequel vivaient nos ancêtres du néolithique et, pourquoi pas, ceux du paléolithique. Et comme ces temps-là sont très antérieurs à la naissance de la pensée rationnelle, on comprendrait sans peine que les conteurs aient eu recours à ce que nous appelons « le merveilleux » pour délivrer leurs explications.

Mais nos contes ne révèlent en réalité aucune volonté d'explication cohérente du fonctionnement du monde, seulement un saupoudrage d'ingrédients narratifs non naturels :

*le personnage central peut se déplacer à pied pendant des jours, comme n'importe quel randonneur, ou emprunter le dos d'une jument ailée qui parcourt 1 000 lieues dans la journée, sans que cela ne change en rien le cours de l'histoire ;

*la limite physique qui marque l'entrée dans l'apex peut être interdite à certains guides, tandis que d'autres la franchissent sans difficulté ; il n'existe pas de règle générale d'accès à l'apex ;

*Certaines formules qui « font merveilleux » semblent n'avoir aucune autre raison d'être que de procurer ce sentiment à l'auditeur : telle princesse reviendra « dans un an et un jour » pour épouser le personnage central, mais la raison de ce long délai ne nous est pas donnée ; telle autre envoie le personnage central au fond de la forêt primordiale pour en ramener « l'eau de vie et l'eau de mort », mais elle ne se servira pas de la première ; le perroquet sorcier est, certes, omniscient, mais seulement après coup : il explique ce qui s'est passé quand il est trop tard pour l'éviter.

En outre, comment imaginer qu'une mendiante de Plouaret comme Marie Jaffré ait eu en 1870 une connaissance complète et approfondie de croyances nées plusieurs millénaires avant sa propre naissance ?

La seule conclusion que nous puissions tirer de tout cela (et de bien d'autres éléments d'analyse), c'est qu'une grande partie du merveilleux fait davantage partie de l'ornementation que de la structure narrative du conte. Le conteur dispose d'une

réserve importante (mais pas infinie) de modules incluant du surnaturel : l'animal parlant serviable ; le géant anthropophage ; les boules qui guident le voyageur, etc. Ces modules peuvent être greffés librement sur tel ou tel récit. Lors d'une performance particulière, en fonction du temps dont il dispose, selon le degré d'attention de son public, le conteur les utilisera plus ou moins abondamment pour maintenir le groupe sous l'emprise de sa parole pendant toute la durée du récit.

Cela nous fait douter de la véracité des théories selon lesquelles les contes merveilleux seraient les formes plus ou moins actualisées de récits remontant à telle ou telle époque de la Préhistoire. Nous pensons plutôt au remploi d'éléments pouvant effectivement être très anciens, mais ne correspondant plus depuis longtemps à des systèmes de croyances cohérents et vivants.

C'est précisément parce qu'on a déjà abandonné les anciennes croyances et parce qu'il n'arrive jamais qu'un pauvre hère devienne roi que le conte est merveilleux. L'invraisemblance est la règle fondamentale du conte, correspondant à ce que le public attend du conteur : se libérer de la tyrannie du réel, se laisser enchanter le temps d'une narration. Seul un bon conteur sait faire cela : vous lier à sa parole et vous entraîner à sa suite en vous étonnant sans cesse, jusqu'à la fin du conte.

Hypothèses sur l'histoire et la sociologie de ces contes merveilleux

Les conteurs et conteuses rencontrés par Luzel à la fin du XIX^e siècle n'ont pas créé ou inventé les contes que nous étudions. Ils sont estimés et respectés pour leur maîtrise de l'art de la transmission, de la reproduction et de l'interprétation de ces pièces. C'est en partie ce qu'a montré notre exposé en s'intéressant au conte comme un état du conte merveilleux recueilli à la fin du XIX^e siècle dans le Trégor et comme des œuvres de littérature orale destinées à faire plaisir à la veillée, à l'apogée de la société rurale. Toutefois, ces pièces émanent d'une transmission et invitent en cela à soulever la question de leur origine historique et sociale. Notre étude permet aussi de tenter la formulation de quelques hypothèses à ce sujet.

Les recherches sur le genre du conte merveilleux, notamment celles de Vladimir Propp, mais en fait de Max Müller à Greimas¹¹, tendent à donner une très grande profondeur historique à ces pièces en les faisant remonter à la Préhistoire. Or, deux caractéristiques mises à jour par notre étude poussent à écarter l'idée d'une expression

11. MÜLLER, Max, *Mythologie comparée*, édition établie, présentée et annotée par Pierre BRUNEL, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2002 ; GREIMAS, Algirdas Julien, *Du sens, essais sémiotiques* (« Le jeu des contraintes sémiotiques » ; « La mythologie comparée » ; « La peur de la peur » ; « La structure des actants »), Paris, Seuil, 1970.

contée d'un mythe cohérent transmis au fil du temps, autrement dit, à écarter l'idée d'une transmission directe de ces pièces depuis le Néolithique :

- le caractère *hétéroclite* des matériaux utilisés dans ces contes – jusque dans le merveilleux qui semble n'être qu'un levier stylistique parmi d'autres ;
- le caractère *savant* de leur assemblage : architecture informative complexe, modulation formelle, rythmes et césures, rôles des figures, distinction sociolinguistique et stylistique, etc.

Quelles hypothèses est-il dès lors possible de proposer sur d'autres états intermédiaires d'assemblage de ces éléments sous forme de création littéraire et culturelle dans l'histoire ?

L'analyse du contenu révèle un tableau contrasté lié à la question de la féodalité, alliant systématiquement la présence d'une thématique royale (roi, prince, princesse, jardinier, palefrenier, succession du pouvoir, association pouvoir-savoir-désir-agir...), à l'absence du monde agricole et de tout travail manuel, et l'absence de référence chrétienne (si ce n'est de manière très superficielle et rare). D'où vient cette bulle sociale et profane du château et pourquoi se maintient-elle, même dans la transmission paysanne ?

Certaines caractéristiques linguistiques pourraient alimenter cette interrogation :
 - archaïsmes stylistiques ou poétiques (pré-rhétoriques, notamment l'emphase par répétition et accumulation, et l'absence de figures de style classiques) et archaïsmes linguistiques bretons ;

- calques ou emprunts au français, témoignant à la fois d'une connaissance du breton et d'une connaissance directe ou indirecte du français ou de francophones dont il s'agit d'imiter la distinction supposée.

En outre, la ressemblance de plusieurs histoires d'un bout à l'autre du monde reste un mystère et il est pour le moment difficile de savoir quelle est la part autochtone et étrangère de ces productions. Mais la présence dans les contes bretons d'un vocabulaire exotique (*dremadar* [dromadaire], *perroked* [perroquet], *orañjes* [oranges], *figes* [figues]...) fait penser au minimum à une circulation de mots, voire de formes et de traits stylistiques, et ainsi à une circulation des hommes ou à celle des modèles d'œuvres.

Ces pièces faites d'un assemblage savant et hétéroclite à la fois pourraient-elles être des créations d'un groupe social non influencé par la rhétorique classique transmise par l'écrit et dans des lieux d'alphabétisation, autrement dit plutôt analphabètes, se distinguant du reste de la population par des contacts avec des francophones et peut-être une circulation géographique importante ? Pour quelles raisons ce groupe social aurait-il ensuite abandonné cette forme de culture qui aurait continué à se pratiquer et à se transmettre au sein de la paysannerie encore longtemps analphabète ? Aurait-il continué à pratiquer cette même forme culturelle orale, mais en français ? ou aurait-il eu peu à peu accès à l'écrit et à d'autres formes culturelles ?

Le conte merveilleux, qui conte dans une Bretagne agricole et catholique un univers archaïque sans paysan, sans clergé et sans État, surprend et interroge.

Nous émettons l'hypothèse d'un état cristallisé du conte merveilleux dans le haut Moyen Âge, et celle d'une origine sociale dominée par des seigneurs locaux ; et celle de la force intrinsèque du merveilleux qui, par son seul charme, en permet la survie. Si cela se vérifiait, l'origine des contes merveilleux bretons connaîtrait alors un parallèle avec celle des contes des *Mille et Une Nuits*, qui sont à l'origine des « miroirs des princes », devenus des « miroirs des marchands », avant de connaître une popularité internationale, au point d'être considérés aujourd'hui comme des « contes populaires¹² ».

Nelly BLANCHARD, Professeur de celtique, UBO/CRBC
Yves LE BERRE, Professeur émérite de celtique, UBO/CRBC

RÉSUMÉ

Avec les complaintes (*gwerzioù*) et autres chansons (*sonioù*), avec les tragédies des siècles modernes, le troisième grand pôle des collectes de François-Marie Luzel consiste en contes populaires, surtout merveilleux. Soigneusement transcrits par lui, ces contes (plus de 150) sont pour la plupart déposés aux archives départementales du Finistère, dont il fut le conservateur à partir de 1881.

À quelques exceptions près, ils n'ont jusqu'à présent été publiés sous leur forme originale qu'en traduction française et ils n'ont donné lieu à aucune étude scientifique concernant leur forme, leur contenu et la langue dans laquelle ils ont été recueillis. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle la pensée allemande exerçait une très forte influence sur la science française. Selon les théories du Saxon Max Müller, devenu professeur à Oxford, les contes merveilleux étaient les formes dégradées de récits mythologiques indo-européens très anciens, dans lesquels les personnages sont les allégories de phénomènes naturels. Luzel adhérant parfaitement à cette explication, tout semblait être dit et ses contes paraîtraient désormais dans de jolies éditions populaires sans ambition scientifique.

Mais nos conteuses, nos conteurs et leurs auditeurs n'étaient en 1870 ni des animistes ni des mythologues.

L'interrogation qui sous-tend ce texte est donc toute différente : partant du principe qu'un genre littéraire, fût-il oral, ne continue à vivre que s'il procure du plaisir à ceux qui le partagent (auteurs, interprètes, récepteurs), il s'agit de comprendre en quoi a consisté, jusqu'à nous, l'art de conter en breton. C'est-à-dire l'art de construire des récits qui captivent (je veux connaître la fin), qui étonnent (comment une princesse peut-elle être enfermée dans le corps d'un crapaud ?), qui assoupissent la raison, le bon sens et la vraisemblance, le temps d'une délicieuse parenthèse. Et cela, rien d'autre que le texte lui-même, à condition qu'il soit fidèle, ne peut nous l'expliquer.

12. CHRAÏBI, Aboubakr, « *Les Mille et une nuits* » : *histoire du texte et classification des contes*, Paris, L'Harmattan, 2008, ou en résumé *Id.*, « La leçon des Mille et Une Nuits », dans *Europe, Les Mille et Une Nuits*, n° 1089-1090, 2020, p. 9-23.

Annexe

Résumés en français des cinq contes bretons étudiés¹³

Ar perroked sorser (Le perroquet sorcier) (aPS)

Trois frères très pauvres partent à l'aventure pour faire fortune. Ils arrivent au fond d'une forêt et sont reçus dans un château habité par des géants anthropophages. Le maître se prend d'amitié pour le benjamin, Bihanik (Tout-Petit), et veut en faire son valet. Il lui montre ses trois objets magiques : un perroquet omniscient, un dromadaire ultra-rapide et une escarboucle aussi brillante que le soleil. Les trois frères s'évadent dans la nuit après avoir égorgé les trois filles du géant. Ils vont à Paris travailler dans les jardins du roi. Le roi se prend d'amitié pour Tout-Petit, qui lui raconte son aventure chez les géants. La fille du roi veut les objets magiques ; Tout-Petit les lui procurera un par un, courant à chaque fois de grands dangers. Après avoir exterminé les géants, il épousera la princesse.

Iann e zaou vennek (Jean-Deux-Sous) (I2V)

Un pauvre simplet dont tous se moquent rencontre dans une fontaine une princesse prisonnière du corps d'un crapaud. Elle lui demande de l'embrasser et lui propose de l'or et de l'argent. Malgré son dégoût, il l'embrasse trois fois et elle retrouve sa forme humaine. Elle veut l'épouser, mais lui impose d'abord des épreuves, auxquelles il échoue. Elle part pour toujours dans son palais céleste. Iann se met à sa recherche et se fait enfin transporter par un aigle jusqu'au château céleste, où la princesse est sur le point d'en épouser un autre. Elle le reconnaît, explique aux invités que Iann est celui qui l'a délivrée et auquel elle était antérieurement promise ; elle quitte avec lui la salle du banquet de noces et part chez son vieux père, qui mourra bientôt. Iann devient roi après lui.

Prinses ar Hongri (La princesse de Hongrie) (PaH)

Un roi a trois fils : deux beaux et forts, le dernier tout contrefait et méprisé de tous. Le roi, gravement malade, envoie successivement ses deux aînés chercher en Hongrie le seul remède qui pourra le guérir. Mais ils dilapident leur fortune en faisant la fête le long de la route. Le plus jeune part à son tour, contre l'avis de son père, et paie en chemin l'enterrement d'un pauvre que le curé du lieu ne veut pas célébrer gratuitement. Revenu sous la forme d'un renard qui parle et file comme une fusée, le mort reconnaissant emmènera le prince bossu jusqu'en Hongrie, où il finira par arriver chez la reine qui lui donnera le médicament. En s'en retournant à Paris, il délivre ses deux frères qui vont être pendus pour dettes. Ceux-ci le jettent lâchement dans un puits et vont se vanter auprès de leur père d'avoir obtenu eux-mêmes la potion salvatrice. Le renard intervient à nouveau pour tirer le Bossu de son puits. Rentré à Paris, il retrouve son statut misérable. Heureusement, la reine de Hongrie arrive, le métamorphose en prince charmant et l'épouse. C'est finalement le fils méprisé qui succédera à son père sur le trône.

13. Il est à noter que les contes ne portent pas de titre. Les titres indiqués dans les manuscrits et recueils de Luzel sont des moyens mnémotechniques du collecteur qui utilise tantôt le nom du personnage principal, tantôt celui d'une autre figure du conte.

Roue ar Portugal (Le Roi de Portugal) (RaP)

Un roi veut savoir s'il existe un homme plus beau que lui. Il part à sa recherche et rencontre un bossu qui le trouve laid, mais propose de lui obtenir la princesse Ronkar. Ils se mettent en chemin et s'arrêtent pour la nuit dans un bois. À minuit des brigands arrivent près d'eux et l'un d'entre eux, un boiteux, explique au bossu ce qu'il faudra faire pour délivrer la princesse du château où des géants la tiennent prisonnière. Le bossu exécute toutes les directives du boiteux, délivre la princesse et ils rentrent avec elle chez le roi, qui l'épouse. Ils ont un petit garçon. Le roi, qui n'avait rien entendu des paroles du boiteux, veut connaître le secret du bossu, qui finit par le lui dévoiler, malgré le tabou, mais est métamorphosé à moitié en bloc de marbre, à moitié en torche vivante. Le roi retourne au bois et le boiteux lui dit qu'il doit égorger son fils et verser son sang sur le bossu pour le guérir. Le roi s'exécute : le bossu est sauvé, et le petit prince revient à la vie.

Tregont a Baris (Trente-de-Paris) (T0aB)

Un enfant trouvé par Dieu dans un fossé grandit chez une mère adoptive. Devenu grand, Trente-de-Paris part à Paris et travaille aux écuries du Roi. En butte à la jalousie de ses camarades, il se voit ordonner sous peine de mort d'aller demander au Soleil pourquoi il est si rouge en se levant. C'est parce qu'il se reflète sur le château de la princesse au château d'or. Le Roi veut voir la princesse : il va la chercher ; le Roi veut épouser la princesse, mais elle veut d'abord son château : il va le chercher. Elle a laissé tomber la clé du château au fond de l'océan : il va la chercher. Elle veut rajeunir son futur époux : il va chercher l'eau-de-vie et l'eau-de-mort à l'autre bout du monde. Mais c'est l'eau de mort qu'elle verse sur le Roi, qui meurt. La princesse épouse Trente-de-Paris, qui devient roi. Tous ces travaux se réalisent grâce à l'aide d'animaux parlants bienveillants : une jument blanche, des lions et des poissons.

Le congrès de Carhaix

Geneviève PLESSIX-LE LOUARN - *In memoriam* Christiane Plessix-Buisset (1943-2022), historienne du droit

Histoire de Carhaix et du Pôher

Jean-Yves ÉVEILLARD - Carhaix antique

Joseph LE GALL - Les enceintes du premier Moyen Âge, des confins du Massif armoricain aux portes de Carhaix

Julien BACHELIER - Carhaix s'est-elle effacée au Moyen Âge ? Du chef-lieu de cité romain à la petite ville médiévale

Patrick KERNÉVEZ - Le paysage castral du Pôher et de ses marges au Moyen Âge : demeurer, défendre et paraître

Georges PROVOST - Carhaix, cité religieuse aux XVII^e et XVIII^e siècles ?

Didier JUGAN - Les panneaux du retable de Carhaix. Une iconographie du Saint-Sacrement et de la transsubstantiation

Vincent DAUMAS - Les mines de plomb argentifère de Huelgoat-Poullaouen : une porte d'entrée à la technique industrielle (XVIII^e-XIX^e siècles)

Léandre MANDARD - Contester le remembrement rural en Bretagne dans les années 1970. Le cas de Trébrivan (Côtes-du-Nord)

Thierry GOYET - Le patrimoine du lycée Paul-Sérusier de Carhaix : architecture et sculptures

Patrimoine de Carhaix et du Pôher

Gaétan LE CLOIREC - Les vestiges archéologiques du 5 rue du Docteur-Menguy à Carhaix-Plouguer (Finistère) : deux *domus* du III^e siècle
le long d'un axe majeur de *Vorgium*

Clément PERRICHOT - Vorgium, centre d'interprétation archéologique virtuel de l'antique Carhaix

Jean KERHERVÉ, Michael JONES, Shanny TURCK, Xavier de SAINT CHAMAS - Regards neufs sur le tabard et les hérauts de Carhaix (Finistère)

Garance GIRARD - La chapelle Notre-Dame-du-Crann en Spézet, un riche sanctuaire de pèlerinage dans les Montagnes noires

Yann CELTON, Xavier de SAINT CHAMAS - L'église Notre-Dame-de-l'Assomption de Cléden-Pôher, enclos et calvaire

Jean-Jacques RIOULT - Plonévez-du-Faou (Finistère), chapelle Saint-Herbot. Nouvelles observations

Langues de Bretagne

Jean-Yves PLOURIN - Le Samedy et Bel Orient, des toponymes bretons ?

Antoine CHÂTELIER - Langues, diglossie et changements linguistiques à la fin de l'Antiquité et au début du Moyen Âge au sud-est de la Bretagne

Myrzinn BOUCHER-DURAND - À propos de Guynghlaff. *Claff, claf, clam* : le sens du mot malade en moyen breton, l'éclairage des autres langues
celtiques médiévales

Thierry HAMON - Les interprètes judiciaires en langue bretonne sous l'Ancien Régime

Ronan CALVEZ - L'Orient à Pleubian. Au XVIII^e siècle, la transposition en vers bretons d'un conte des *Mille et un jours*

Éva GUILLOREL - Parler breton en Nouvelle-France

Nelly BLANCHARD, Yves LE BERRE - L'art de conter en breton. Contribution par l'étude de cinq contes merveilleux recueillis par Luzel

Fañch BROUDIC - L'emploi officiel du breton de la Révolution au milieu du XX^e siècle

Michel CHALOPIN - Le gallo dans la presse de Haute-Bretagne avant la Seconde Guerre mondiale

Vincent MOREL - Chant de tradition orale en Haute-Bretagne : français ou gallo ?

Maïna SICARD-CRAS - Les obsèques de Marc'harid Gourlaouen (1987)

Tanguy SOLLIEC - Les parlers contemporains du breton, une source pour l'histoire ancienne de la Bretagne ?

COMPTES RENDUS BIBLIOGRAPHIQUES

Jean-Luc BLAISE - La vie des sociétés historiques de Bretagne

Publications des sociétés historiques de Bretagne en 2022

Droit de réponse de Skol Vreizh et réponse de Sébastien Carney



SHAB

FÉDÉRATION DES SOCIÉTÉS HISTORIQUES DE
SOCIÉTÉ D'HISTOIRE ET D'ARCHÉOLOGIE DE BRETAGNE