

PROSODIE DU CONTE POPULAIRE

Tous les peuples ont une histoire. Tous les peuples ont *des* histoires, que personne, jeune ou vieux, ne se lasse d'entendre raconter. Le plaisir du conte semble aussi inépuisable que les possibilités combinatoires de ses motifs. Comme elles, cependant, il n'est ni gratuit, ni aléatoire. Il est – voulu, structuré, déterminé – le résultat programmé d'une attente implicite et de la volonté de la satisfaire.

Le conte populaire – malgré ses liens relativement récents avec la littérature écrite – est défini en premier lieu par son caractère oral. Par le biais de cette caractéristique lui sont attribuées, comme conséquences nécessaires, d'autres particularités, dont certaines, échappant totalement au récit une fois qu'il est mis par écrit, confèrent aux versions orales une spécificité irréductible. L'analyse formelle des versions, autant orales qu'écrites, gagnerait dès lors en précision si l'on y adaptait la notion linguistique de *prosodie*. Ce sont les modalités de cette adaptation que je tenterai de définir dans les pages qui suivent¹.

I Définitions

On associe généralement la prosodie à la poésie, plus précisément aux techniques de versification. La prosodie se définit en effet comme l'ensemble des «règles concernant [les] caractères quantitatifs (durée) et mélodiques des sons en tant qu'ils interviennent dans la poésie» (*Robert*); la prosodie recouvre donc, avant tout, l'ensemble des caractéristiques rythmiques et mélodiques de la poésie.

Au sens spécialisé où l'entend la linguistique, cette fois, la prosodie regroupe ceux des «faits de parole» qui ne peuvent, par leur nature même, être analysés hors de l'énoncé qui les actualise. Selon A. Martinet, «on classe dans la prosodie tous

les faits de parole qui n'entrent pas dans le cadre phonématique, c'est-à-dire ceux qui échappent, d'une façon ou d'une autre, à la deuxième articulation»². La première articulation englobant les plus petites unités de sens (les mots), et la deuxième articulation dont il est ici question les plus petites unités vocales articulées qu'il soit possible d'analyser (les phonèmes), restent alors comme «faits de parole» l'énergie articulatoire, l'intonation et la durée. Ces éléments étant nécessairement constitutifs de tout acte verbal, on ne saurait les définir utilement par leur présence ou leur absence; leur attribut remarquable est plutôt leur sujétion, tout au long d'un énoncé, à des variations ou *modalités* qui influent sur le sens du message³. Pour les besoins de notre rapprochement, nous retiendrons dès lors que *les modalités d'un énoncé sont les causes ultimes de l'effet que l'énonciation peut produire sur le sens du message, et par conséquent sur l'interprétation qu'en fera le récepteur.*

Dans le conte populaire, la prosodie interviendra à deux niveaux, soit ceux de l'histoire et de sa narration. Dans un premier temps, sans trop s'éloigner de son sens linguistique, elle rendra compte de l'action (*modalités* de la voix et des gestes) du conteur. Dans un second temps, glissant par le biais d'un transfert métaphorique vers le domaine de l'analyse proprement littéraire, elle déterminera la structure même de l'histoire racontée. Ces deux éléments de définition montreront finalement le rôle primordial de la prosodie totale, unificatrice, *harmonieuse* du conte dans le rapport entre le conteur et ses auditeurs, et son pouvoir explicatif en ce qui a trait au «plaisir du conte» oral.

II Prosodie narrative: l'action du conteur

La (relative) simplicité de la structure des contes populaires européens est bien connue: en réduisant à ses éléments essentiels le schéma du conte merveilleux, du conte «proprement dit»⁴, on trouve qu'il s'agit presque toujours du récit d'une série d'événements que vit, à la suite d'un manque initial, le héros ou l'héroïne, et qui le transforme, le rendant ainsi «apte» à se marier, c'est-à-dire, symboliquement, à être admis dans le

monde adulte (d'où l'interprétation générale du conte comme récit d'un parcours initiatique)⁵.

Lorsqu'un conteur prend la parole devant un auditoire, c'est cette convention tacite qui définit à l'avance les termes de leur échange. Le conteur s'engage à entretenir l'attention de son auditoire en choisissant tout au plus les épisodes intermédiaires de la transformation. Par exemple, une version de *Cendrillon* présentera toujours les épisodes suivants: persécution de l'héroïne, aide magique, rencontre avec le prince, preuve (de l'identité du héros) et mariage⁶; une version de *La Belle et la Bête* : un enchaînement de motifs introductifs, présentation de l'époux surnaturel, mariage, violation des interdits, recherche de l'époux, réunion⁷; etc.

Mais comme ces épisodes, de même que leurs différentes possibilités combinatoires, sont aussi connus de l'auditoire, le conteur s'engage de plus à étoffer son récit, à en manier la substance – augmentant ou réduisant son ampleur, par l'addition ou la suppression de motifs, voire d'épisodes, ou encore par la répétition des épreuves – de façon à gérer au mieux «l'investissement commun du temps» que représente, pour conteur et auditeurs, l'activité de narration⁸. Ce que l'on demande en somme au conteur, ce n'est pas d'*inventer* une histoire (surtout pas!), mais d'en *interpréter* une: il doit utiliser des motifs connus pour les organiser et les présenter à sa façon, en restant toutefois assez près du paradigme pour qu'il soit toujours reconnaissable. Or, dire que le conteur présente les motifs «à sa façon», c'est établir déjà un premier parallèle entre la prosodie au sens strict et l'action du conteur: ce dernier, au cours de l'acte de narration, donne à sa voix les inflexions qu'il juge appropriées pour mettre en relief tel ou tel élément de l'histoire, de façon à provoquer tel ou tel effet chez ses auditeurs. Il cherche à déterminer précisément le sens de son énoncé par les modalités de son énonciation, par sa *prosodie narrative*.

Prenons par exemple la réplique classique du loup dans *Le Petit Chaperon rouge* et ses variantes. Prononcer la fameuse réplique «C'est pour mieux te manger, mon enfant!» sur un ton plat, ou égal à celui des répliques précédentes («C'est pour

mieux t'entendre... te sentir... te voir...»), ne saurait être aussi efficace qu'accentuer «C'est pour mieux te *manger*...!» – la moindre tentative le confirmera. Dans ce dernier cas, en marquant l'espace narratif d'un signe (vocal et/ou gestuel) non équivoque, le conteur fait contraster la signification cruciale de cette action (ou de cette intention) avec la neutralité des précédentes, lui conférant, du coup, une valeur spéciale dans l'économie du récit.

Il va de soi que le choix des éléments accentués n'est pas entièrement aléatoire, mais s'inscrit dans une stratégie narrative presque aussi rigoureuse que le schéma général du conte. Malgré cela, c'est dans ce premier «espace prosodique» que le conteur peut inscrire sa marque personnelle: l'usage qu'il fera de sa voix, sa créativité verbale distingueront dans une large mesure sa performance de sa parole ordinaire, de même que de toute autre interprétation du même conte.

Grâce à sa voix, donc, par l'énergie, les intonations, la durée, par le rythme en somme de son élocution, le conteur s'approprie le récit en lui imposant une *mélodie* unique: à ce point, la prosodie narrative n'est qu'une application spécialisée de la prosodie au sens linguistique. Mais on ne saurait sous-estimer le passage à ce second degré de la prosodie, qui est vital pour le conte puisque la présence de la prosodie au sens linguistique suppose assurément l'actualisation du moyen de transmission qu'est la voix, et que cette actualisation est nécessaire dans la mesure où elle fait du conte un objet réel, *concret*.. Cet objet qui, ayant été mis, à l'état de puissance, à la disposition de l'auditoire par le conteur avec le seul but de faire passer le temps agréablement, est devenu réel à la seule condition d'avoir été assez désiré. On note en effet que le conteur, avant de s'exécuter, sonde son public pour connaître le degré de son désir d'entendre un conte. Pour ce faire, il a à sa disposition des formules introductives rituelles, qui demandent la participation de l'auditoire: afin de connaître la motivation de ses auditeurs, il lance par exemple un «Cric!» sonore; le «Crac!» de la réponse est d'autant plus fort et unanime que les auditeurs ont envie d'entendre le conteur...⁹ Si la réponse n'est pas satisfaisante, c'est que l'auditoire n'est pas disposé à investir

son attention dans l'action narrative: le (bon) conteur s'abstient *et le conte reste à l'état de virtualité*¹⁰. D'où la nécessité de cette condition – l'actualisation de la voix – pour l'existence même du récit. Mais cette condition nécessaire n'est pas suffisante. Les formules introductives ne sont pas toutes aussi codifiées, ritualisées, assimilées, que celle de l'exemple; quelque chose d'autre doit permettre de distinguer la parole du conteur de celle de la personne ordinaire, du conteur en civil, si je puis dire. C'est là qu'intervient la prosodie *narrative*, qui apparaît comme le signe manifeste de l'actualisation du conte et comme le sceau de son identité.

Deux aspects de la prosodie entrent donc en jeu dans notre analyse, jusqu'à présent: au sens étroit, elle est nécessaire à tout récit oral, et témoigne simplement de l'actualisation de la parole. Au sens large, elle signifie que le récit-objet-de-désir, c'est-à-dire le conte en tant que tel, a lieu, existe concrètement; elle correspond à l'action personnelle du conteur: action de la voix d'abord et surtout, mais à laquelle on doit ajouter les gestes du conteur, ses regards, les expressions qu'il donne à son visage, car ces actions, en accord avec sa voix, rythment son récit, le ponctuent, devenant ainsi le véhicule complémentaire du sens en le précisant. C'est cette prosodie au sens large qui est la vraie *manière de dire* du conte oral, et sa particularité.

III Prosodie de l'histoire: les choix du conteur

Le type de prosodie dont il sera maintenant question est le résultat d'un transfert métaphorique du concept, du domaine linguistique au domaine littéraire. Il s'agit de l'appliquer à l'étude de l'organisation interne du conte, que la narration en soit, cette fois, orale ou écrite.

La structure des contes obéit à un découpage rythmique qui, particulier à chacun, est fonction des éléments structurants de la narration que sont les personnages et leurs actions (les *fonctions* du conte, telles que les ont définies Propp, puis Brémond¹¹). Mais bien que la combinaison de ces éléments en motifs, puis la répartition de ces motifs en séquences rythmées, soient suggérées par la tradition, l'habitude et l'attente des récepteurs

(lecteurs/auditeurs), il reste encore au conteur assez de latitude pour insérer à ce niveau aussi sa touche personnelle, puisqu'il reste libre en définitive des *modalités de composition* (par opposition aux modalités vocales) qu'il impose à «son» conte¹². Ces modalités de composition, dans leur application à la structure du récit, reflètent les modalités de l'action du conteur, ou ce que nous avons appelé la *prosodie narrative*. Elles se manifestent par quatre caractéristiques rythmiques qui, combinées le plus souvent, ordonnent la narration du conte populaire: le triplement, la progression vers le superlatif, l'accentuation finale et l'emploi de formulettes.

Il est tout à fait commun d'observer dans le conte merveilleux la répétition d'un ou de plusieurs éléments du récit. Actions, décors, personnages se multiplient, mais en restant quasi les mêmes, puisque les variations notées entre les éléments répétés, d'une fois à l'autre, sont en apparence (en apparence seulement) accessoires. Ainsi, dans le conte-type 301A du catalogue Delarue-Ténèze, *Les Princesses délivrées du monde souterrain*¹³, le héros, désigné parmi trois frères ayant subi la même épreuve, doit délivrer trois princesses de trois châteaux; dans une version du conte-type 511 (*Un-œil, double-œil, triple-œil – La Petite Annette*)¹⁴, la marâtre tend trois fois le même piège à l'héroïne, qui se défend trois fois de la même façon; et ainsi de suite. Notons au passage que la répétition structurale de l'action est souvent renforcée au niveau stylistique par l'emploi répété de tournures identiques (mais qui ne sont pas des formulettes au sens où nous l'entendons plus loin); dans le conte des *Les Deux Frères* (cf. *infra*, p. 8) pour ne citer qu'un exemple: «...mais X aussi était fatigué, il appela donc Y et lui dit...».

Comme on peut le remarquer à partir des exemples précédents, la particularité des répétitions est d'être presque toujours au nombre de trois dans les contes européens, pour des raisons culturelles: l'omniprésence du modèle de la Trinité divine, par exemple, ou le concept de pluralité selon lequel *trois* est le premier «vrai» pluriel, *un* exprimant la singularité et *deux* n'exprimant que la dualité, la polarité, c'est-à-dire le rapport fermé de l'un face à l'un¹⁵. Quant à la fonction du triplement,

elle est largement déterminée par l'opposition statisme/dynamisme caractéristique du conte: pour qu'il y ait récit, l'équilibre de la dualité, statique et rassurant, doit être rompu par un troisième élément, forcément perturbateur, afin que le mouvement dynamique s'instaure et que l'action progresse, tendant toujours vers l'établissement d'un nouvel état statique et rassurant¹⁶.

Le triplement emprunte trois formes: égalité lors des tentatives (ou des comparaisons), deux échecs suivis d'une réussite, ou une amélioration progressive avec succès à la dernière tentative¹⁷. Les autres possibilités, quand elles sont exploitées, ne sont jamais définitives: si l'héroïne réussit deux épreuves et échoue à la troisième, cela ne peut qu'ouvrir une nouvelle série de motifs et d'épisodes, jusqu'à ce qu'elle triomphe indubitablement. Ainsi, dans *La Petite Annette*, les deux premières tentatives des demi-sœurs échouent et la troisième réussit: le récit enchaîne avec le motif de l'arbre merveilleux, une autre épreuve a lieu dont Annette sort vainqueur; alors seulement le récit peut-il prendre fin, ayant satisfait aux exigences de la morale naïve (cf. *infra*).

Dans *Les Princesses délivrées...*, le triplement par accroissement progressif caractérise l'apparition des trois princesses, que le héros rencontre par ordre de beauté, laquelle est associée à la valeur croissante de trois métaux:

Le jeune homme arrive à un château aux murs d'acier. [...] Il entre et voit une belle demoiselle qui lui dit être la fille du roi d'Espagne, et avoir deux autres sœurs plus belles encore retenues enchantées, elles aussi, par l'aigle qui est un grand magicien, l'une dans un château d'argent, l'autre dans un château d'or. S'il peut tuer l'aigle, elles seront délivrées et il pourra épouser celle qu'il voudra.

La princesse le conduit au château d'argent d'où l'aigle s'envole comme du premier. Il délivre la deuxième princesse, les deux sœurs le conduisent au château d'or [...]. Les deux sœurs reviennent et le jeune homme entre seul. La troisième princesse lui donne l'épée enchantée ...¹⁸

Sur le plan de l'espace, le triplement fonde aussi le décor de cette histoire et le nombre d'épreuves correspondantes:

premier espace : le monde habituel, où le héros doit réussir une première épreuve relativement facile (rester éveillé);

deuxième espace : le monde souterrain, où il doit réussir une épreuve plus difficile (s'orienter dans un lieu non familier);

troisième espace : le château d'or, où il doit cette fois accomplir un véritable exploit (vaincre un adversaire surnaturel).

Mais le triplement est plus qu'une simple répétition, ces exemples le montrent: quelque chose de précis se dégage de la structure à trois temps. C'est ce qu'il est convenu d'appeler *la progression vers le superlatif*.

Cette progression révèle la distinction hiérarchique qui s'établit fréquemment entre les éléments répétitifs d'un conte: associés aux degrés de l'adjectif (positif, comparatif, superlatif, le dernier palier correspondant au superlatif absolu), ils sont dotés d'une valeur qui confère à chacun son sens propre et sa place dans l'histoire. Dans l'exemple précédent, la première princesse est belle, mais ses sœurs sont «plus belles encore». La première princesse habite un château d'acier, la deuxième un château d'argent, la troisième un château d'or; le héros va rencontrer la princesse d'acier avant la princesse d'argent, et celle-ci avant la princesse d'or, parce que les métaux qui identifient les trois belles possèdent des valeurs nettement différenciées que la logique élémentaire du conte reconnaît et hiérarchise selon une progression positive, du moins vers le plus.

La progression vers le superlatif peut refléter exactement le triplement: l'énumération compte alors trois termes, qui correspondent aux trois degrés de l'adjectif. Elle peut aussi, bien sûr, être «diluée», étendue dans une énumération à plus de trois termes. C'est le cas, par exemple, dans le conte des Grimm intitulé *Les Deux Frères* :

Cela fait, il [le chasseur] était tellement abattu et fatigué par le feu et la bataille qu'il dit à la jeune fille: «Nous sommes

tous deux si abattus et fatigués, nous devrions dormir un peu.» Elle dit oui, et ils se couchèrent par terre et le chasseur dit au lion: «Tu monteras la garde, afin que personne ne nous attaque pendant notre sommeil», et ils s'endormirent tous les deux. Le lion se coucha à leur côté pour monter la garde, mais lui aussi était fatigué par le combat, de sorte qu'il appela l'ours et lui dit: «Couche-toi à côté de moi, il faut que je dorme un peu, s'il y a quelque chose réveille-moi.» Alors l'ours se coucha à côté de lui, mais lui aussi était fatigué, il appela donc le loup et lui dit: «Couche-toi à côté de moi, il faut que je dorme un peu, s'il se passe quelque chose réveille-moi.» Alors le loup se coucha à côté de lui, mais lui aussi était fatigué, il appela donc le renard et lui dit: «Couche-toi à côté de moi, il faut que je dorme un peu, s'il se passe quelque chose réveille-moi.» Alors le renard se coucha à côté de lui, mais lui aussi était fatigué, il appela le lièvre et lui dit: «Couche-toi à côté de moi, il faut que je dorme un peu, s'il se passe quelque chose réveille-moi.» Alors le lièvre se coucha à côté de lui, le pauvre lièvre aussi était fatigué, mais il n'avait personne pour le remplacer, et il s'endormit.¹⁹

La progression vers le superlatif permet d'affiner la fonction de la répétition: il ne s'agit pas de répéter bêtement, ni d'énumérer sans critère, mais de classer, d'ordonner, de hiérarchiser, et donc en dernière instance de discriminer. Dans l'exemple précédent, c'est parce qu'il est au terme de la progression, parce qu'il est *le plus petit*, parce qu'il ne peut déléguer sa mission à personne que le lièvre est responsable du malheur de tous; c'est aussi pour cela qu'il doit réparer l'erreur commune, et donc qu'il se détache comme héros temporaire chargé d'une mission dont l'importance est cruciale pour la suite de l'histoire, lui *le plus petit* et *le plus faible*.

Le triplement et la progression vers le superlatif sont ponctués le plus souvent par un accent «tonique» final, qui marque dans ce dernier cas le superlatif absolu. Cet accent, signalant un aboutissement, un accomplissement, la fin de la quête (ou du moins la fin d'une étape importante de la quête), sert à mettre en relief un élément particulièrement significatif du récit. De la même façon que la progression vers le superlatif précise l'utilisation du triplement, l'accentuation finale vient renforcer le superlatif en le chargeant d'un sens primordial tant

pour l'histoire que pour l'organisation narrative. On l'a vu avec l'exemple du lièvre; on le constate à nouveau dans *Les Princesses délivrées...*: la dernière princesse est la plus belle, c'est elle qui fournira l'objet magique; le dernier château est un château d'or (le plus précieux des métaux), c'est là où le héros affrontera son adversaire surnaturel; le dernier des frères, le plus jeune, est aussi le plus brave, c'est lui qui se détache comme héros; etc.

Enfin, un dernier type d'élément rythmique se rencontre fréquemment dans la tradition du conte: il s'agit des formulettes. En marquant la transition entre les différents épisodes²⁰, elles servent de repères mnémotechniques au conteur et contribuent au rythme narratif. Dans l'exemple cité auparavant, *La Petite Annette*, l'héroïne doit déjouer ses demi-sœurs qui l'accompagnent pour garder les moutons afin de connaître le secret de son embonpoint (sa marâtre, qui la sous-alimente, s'inquiète en effet de la voir bien dodue et pleine de santé). Elle parvient à endormir les deux aînées en chantant à chacune: «Endors-toi d'un œil, endors-toi de deux yeux; endors-toi d'un œil, endors-toi de deux.» Mais la benjamine, munie par les bons soins de sa mère d'un œil supplémentaire, est en quelque sorte immunisée contre la chansonnette et surprend le secret de sa demi-sœur. Dans ce cas, la formule souligne d'abord la répétition de l'action; mais parce qu'elle contient en elle-même la cause de l'échec (ou de la réussite, selon le point de vue où l'on se place) de la troisième tentative, elle devient le pivot du conte, structurant à la fois l'histoire et le récit: l'histoire, parce qu'elle y est thématisée, et parce qu'elle déclenchera une autre série d'épisodes inter-médiaires, retardant ainsi le dénouement; et le récit, puisque sa thématisation même fournit au conteur une suite de repères narratifs qui en déterminent l'articulation.

Comme on l'a vu, la disposition des éléments narratifs organise le texte selon un rythme, ou ce que l'on peut appeler à juste titre la *prosodie* de l'histoire: les répétitions, le triplement en particulier, en font varier la durée; la progression vers le superlatif réparti en quelque sorte «l'énergie», le souffle du

récit; et l'accentuation finale en marque le ton, en détache les éléments primordiaux.

Le fonctionnement de cette prosodie rapproche de façon inattendue le conte populaire des formes poétiques. La prosodie du conte, comme les règles de la versification traditionnelle, détermine le récit et, en même temps, l'attente du récepteur. En écoutant un premier vers, celui-ci sait, *grosso modo*, quelle forme aura le vers suivant: sa longueur, le lieu de la césure, la rime; le jeu du poète consiste alors à manipuler cette attente, à y répondre plus ou moins promptement pour bercer, surprendre ou faire languir. C'est dire alors que le conteur (qu'il parle ou qu'il écrive), comme le poète – plus encore, peut-être, dans la mesure où la fonction même du conte, par le biais de la morale naïve, engage plus étroitement sa responsabilité – n'est pas entièrement libre de ses mots; il y a toujours un minimum de contraintes à observer, une certaine attente à satisfaire, un engagement à respecter.

Pourtant, malgré ce que l'on serait tenté de croire à prime abord, ces restrictions ne sont pas perçues négativement dans le conte, ni par le conteur, ni par son auditoire. Au contraire, tout ce que nous pourrions appeler globalement les «contraintes prosodiques» est voulu, désiré, et de l'un et de l'autre côtés: ne pas s'y tenir romprait l'équilibre sécurisant qu'elles assurent, trahirait en quelque sorte l'union des deux parties fondée sur l'acte (le *pacte*) de parole, dévaluerait «l'investissement commun du temps». C'est que le conte, en étant comme nous l'avons mentionné déjà une parole cérémonielle, hors de l'ordinaire, est en même temps une *durée* à part, exceptionnelle. Le temps du conte est un temps familier, contrôlé, maîtrisé, où le doute n'existe pas: là, pour satisfaire aux exigences de notre *morale naïve*, qui s'indigne devant l'injustice du monde réel et cherche réparation dans un monde imaginaire, les méchants sont toujours punis et les bons toujours récompensés²¹. Pas de doute, pas d'incertitude, puisque la réduction de l'écart entre l'injustice perçue et la réparation souhaitée est certaine, consentie à l'avance par les règles de l'histoire, que reflètent les règles de composition, la prosodie. Cela explique en grande partie le plaisir du conte, qui vient de la sécurité qu'il procure, tant aux

adultes qu'aux enfants: sécurité de savoir ce que l'on veut, sécurité de savoir qu'on va l'obtenir, que l'attente n'aura pas été vaine. En somme, tout se passe comme si le récepteur avait absorbé la prosodie du conte merveilleux et se faisait l'écho, à l'avance, des paroles du conteur: celui-ci, en enclenchant l'engrenage prosodique, éveille chez son auditoire une attente qu'il se doit de satisfaire, de la même façon que l'on honore un contrat que l'on a signé²².

Pour les tout-petits, le plaisir du conte est encore augmenté par l'apprentissage ou la confirmation du fonctionnement de la logique élémentaire, binaire, caractéristique de la pensée naturelle: distinguer une hiérarchie de valeurs jamais compromise (des métaux, par exemple, comme dans *Les Princesses...*), comprendre le fonctionnement de concepts comme la progression croissante ou décroissante, assure une première emprise sur le monde réel: c'est une façon d'y mettre de l'ordre, de comprendre quelque chose à la masse confuse d'informations qu'il contient. La prosodie du conte est le signe de la possibilité d'un ordre et le moyen de son appréhension, même si cet ordre n'est que temporaire, destiné à être bouleversé à plus ou moins longue échéance, tout comme la tranquille «objectivité» de la pensée naturelle.

IV Harmonie du conte oral

La prosodie narrative, définie par rapport à la structure interne du conte, s'applique autant à ses versions littéraires qu'aux versions orales populaires. Ce qui distingue maintenant le conte oral, c'est que sa prosodie (prosodie tout court) résulte de la combinaison harmonieuse de deux composantes: la prosodie commune aux histoires orales et écrites, d'une part, qui est prosodie des événements, de la *matière*; et la prosodie «vocale», narrative, du récit oral en tant que tel, prosodie de la voix du conteur avec son débit, ses intonations, ses inflexions, prosodie de la *manière*, d'autre part. La prosodie du conte oral est donc plus que la forme de l'enchaînement que tout conteur donne aux motifs de son récit: elle en est l'actualisation, elle est

cette forme dans la mesure où elle est prise en charge par l'instrument modulateur – la voix – qui unit son rythme propre à celui des éléments modulés de la narration. En cela, elle rend les versions orales plus complètes que les versions seulement écrites, garantissant par l'actualisation de la voix narrative l'existence pleine et parfaite du conte.

- 1 Les notions utilisées ici ont été abordées par deux auteurs principalement: Max Lüthi, *The Fairytale as Art Form and Portrait of Man*, Bloomington, Indiana University Press, 1984; et François Flahault, *L'Interprétation des contes*, Paris, Denoël, 1988. L'idée d'appliquer le concept de prosodie à l'analyse formelle des contes populaires est de M. Jean-Claude Morisot, professeur à l'Université McGill, que je tiens à remercier de son aide et de ses conseils.
- 2 A. Martinet, *Éléments de linguistique générale*, Paris, Librairie Armand Colin, 1970, p. 83.
- 3 *Ibid.*
- 4 D'après les distinctions établies par Paul Delarue, dans *Le Conte populaire français, catalogue raisonné des versions de France...*, Paris, Éd. G. P. Maisonneuve et Larose, tomes I-III, 1976.
- 5 Cf. la préface de Marthe Robert aux *Contes* des frères Grimm, Paris, Gallimard («Folio»), 1976, pp. 7-25.
- 6 Paul Delarue, *op. cit.*, tome II, conte-type 510A: *La Cendrrouse*, pp. 245-250.
- 7 *Ibid.*, pp. 81-92.
- 8 Cf. Fr. Flahault, *op. cit.*, p. 33.
- 9 *Ibid.*, pp. 23-24.
- 10 *Ibid.*, p. 34.
- 11 Cf. Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil («Poétique»), 1970 [1969, 1928]; et Claude Brémont, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973.
- 12 Cf. M. Lüthi, *op. cit.*, pp. 69-70.
- 13 P. Delarue, *op. cit.*, tome I, pp. 108 et suivantes.
- 14 *Ibid.*, pp. 268-272.
- 15 Cf. M. Lüthi, *op. cit.*, pp. 44-45. À preuve, les langues où l'on retrouve, entre le singulier et le pluriel, le concept de «duel»; ou encore, l'ambiguïté du *pluriel interne*, qui permet de saisir le nombre dans la continuité de son extension (par opposition à l'extension discontinue du *pluriel de généralisation*, habituel en français), qui désigne ce qui n'est ni tout à fait «un», ni tout à fait «plusieurs»: on dit

par exemple «des ciseaux» en se référant à un seul objet, qui porte en lui cette ambiguïté (même chose avec «des pantalons»); on contourne l'obstacle en utilisant le concept «paire», qui nous ramène à cette espèce d'«unicité dédoublée», ni singulière, ni plurielle, mais «duelle», intermédiaire.

16 *Ibid.*, pp. 68-75.

17 Cf. V. Propp, *op. cit.*, p. 90.

18 P. Delarue, *op. cit.*, p. 10. Je souligne.

19 Grimm, *Contes*, *op. cit.*, p. 181.

20 Cf. M. Lüthi, *op. cit.*, pp. 44-53.

21 André Jolles, *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972 (1930), p. 190.

22 Cf. Fr. Flahault, *op. cit.*, pp. 32 et suivantes.