



HAL
open science

Motifs préchrétiens dans le conte populaire roumain

Sorin Ovidiu Baran

► **To cite this version:**

Sorin Ovidiu Baran. Motifs préchrétiens dans le conte populaire roumain. Littératures. Université de Grenoble; Universitatea "1 Decembrie 1918" Alba Iulia (Roumanie), 2011. Français. NNT: 2011GRENL009 . tel-00681994

HAL Id: tel-00681994

<https://theses.hal.science/tel-00681994>

Submitted on 23 Mar 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE DE GRENOBLE

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE GRENOBLE

Spécialité : **LANGUES, LITTÉRATURES et SCIENCES**

HUMAINES : RECHERCHES SUR L'IMAGINAIRE

Arrêté ministériel : 7 août 2006

Présentée par

Sorin Ovidiu BARAN

Thèse dirigée par prof.univ.**Philippe WALTER** et

codirigée par prof.univ.**Mircea BRAGA**

préparée au sein du **Laboratoire CRI**

dans l'**École Doctorale Université Stendhal 3, Grenoble,**

France/Université « 1 Décembre 1918 » Alba Iulia, Roumanie

Motifs préchrétiens dans le conte populaire roumain

Thèse soutenue publiquement le **24 septembre 2011**, devant le jury
composé de :

M. Helder, GODIHNO

Professeur, Université Nouvelle de Lisbonne, Président

M. Claude, LECOUTEUX

Professeur, Sorbonne, Paris IV, Membre

M. Eugen, NEGRICI

Professeur, Université de Bucarest, Membre

M. Cornel, UNGUREANU

Professeur, Université d'Ouest de Timisoara, Rapporteur



Contenu

I.	Introduction au problème et à la méthode.....	1
I.1	Deux méthodes d'interprétation: l'herméneutique réductive et l'herméneutique amplificatrice	2
I.2	La convergence des herméneutiques: la voie de milieu de l'interprétation	7
I.3	L'Analyse comparative des contes populaires: syntagmatique et paradigmaticque 12	
I.4	Conte ou mythe ?	15
I.5	Difficultés de la démarche comparative	19
II.	Le vol des astres.....	23
II.1	Notes méthodologiques: les niveaux d'analyse (narratif, symbolique, de l'image)	23
II.2	Le motif du vol des astres: un noyau narratif commun.....	26
II.3	Un modèle mythique ambivalent	35
II.4	Les symboles d'une identité cachée.....	42
II.5	Le vol des symboles, une dialectique des mécanismes du sacré	48
II.6	Un mythe commun	50
II.7	L'ordre de la tradition et le nouvel ordre: les dieux célestes et les dieux les plus proches des gens.....	53
II.8	La raison d'être du héros.....	55
II.9	Le monstre, un gardien des cosmogonies primordiales	61
II.10	La raison d'être du zmeu	71
II.11	Les métamorphoses du zmeu.....	84
II.12	La permanence des commencements.....	97
II.13	Un schéma de représentation du dualisme religieux.....	106
III.	Les enfants à l'étoile au front	109
III.1	Le motif des enfants merveilleux.....	109
III.2	Liste des versions	110
III.3	Le noyau narratif commun : les enfants chassés	120

III.4 Deux ordres sacrés : le mystère du sacrifice et la re-sémantisation des symboles solaires	130
III.5 L'expérience de l'interdiction solaire : la souillure des astres	137
III.6 La permanence de la renaissance.....	143
IV. La conquête d'Ileana Cosânzeana	151
IV.1 Notes.....	151
IV.2 Le motif de la conquête de la fée. Le conte-type	152
IV.3 La liste des versions	159
IV.4 La complexité du motif	167
IV.5 La fée, une figure mythique vulnérable.....	172
IV.6 Qui est Ileana Cosânzeana?	174
IV.7 Les Iele.....	178
IV.8 Les fées.....	181
IV.9 Un prototype autochtone de la fée.....	185
IV.10 Assimilation et ambivalence.....	190
IV.11 Une pièce d'un puzzle mythique: Les Saintes	197
IV.12 La fée, figure mythique lunaire	201
IV.13 La permanence du renouvellement	207
V. Annexes	209
V.1 Le premier corpus récurrent : les robes merveilleuses de la fée	209
V.2 La liste des versions	212
V.3 Le deuxième corpus récurrent : Le vol des pouvoirs.	223
V.4 La liste des versions	226
VI. Conclusions	233
VII. Bibliographie générale	238

I. Introduction au problème et à la méthode

L'analyse du substrat mythique préchrétien dans les contes populaires roumains, dans la perspective des théories de l'imaginaire, ne peut être qu'une approche comparative et pluridisciplinaire. Découvrir dans les structures narratives des textes populaires un système de pensée intégré dans l'espace des formes de la pensée mythique suppose, premièrement, la réalisation d'une herméneutique capable à saisir, à interpréter non pas seulement ce qui est logique, mais surtout, à interpréter ce qui pour l'homme moderne, éduqué dans l'esprit positiviste, est *alogique*.¹

Ainsi, la recherche présente suit, en premier lieu, à *contourner certaines idées méthodologiques préconçues*, par lesquelles certaines expressions culturelles peuvent être définies comme rationnelles ou irrationnelles, car le domaine visé est considérée comme un territoire dans lequel les concepts, les visions, les systèmes, les concepts, en général, sont étroitement liés et, à un moment donné, tellement ambigus, sinon ambivalents, de sorte que ce qu'il reste pour le chercheur est soit-il un chemin critique superficiel, rigide, souvent exprimé dans les formules mathématiques du structuralisme, soit-il l'analyse de la voie empathique, basée sur *l'explication et la compréhension* au sein de l'objet.

Ce domaine, déconcertant à la première vue, est le folklore, plus précisément, l'univers du conte populaire, un domaine qui exige un principe, dès le départ, dans l'élaboration de la méthode: celui de l'incapacité de trouver la «*finitude*»² de l'acte de l'interprétation, en tenant compte du terme de Paul Ricœur. Affirmer que l'on a trouvé la réponse finale (historique, culturelle, structurelle, sociologique, anthropologique, etc.) pour les formes concrètes de la pensée mythique, c'est une utopie des efforts de l'anthropologue, de l'ethnologue, du mythographe et de toutes les efforts qui s'arrêtent sur les expressions folkloriques.

En possédant une logique propre qui ne peut pas être réduite à la logique rationnelle³ la pensée mythique oblige le chercheur à un effort remarquable, celui d'entrer dans un système

¹ Gilbert Durand, *Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, 11^e édition, Paris, Edition Dunod, 1992.

² Paul Ricœur, *Philosophie de la volonté. Tome II: Finitude et culpabilité*, Paris, Aubier, 1988.

³ Voir Philippe Walter, *L'imaginaire médiéval*, in *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, sous la direction de Joël Thomas, Paris, Edition Ellipses, 1998, p. 52.

mentale tout différent, exprimé dans les formes d'une culture différente, pour laquelle, afin de récupérer ses lois internes, on est obligé de ne pas pouvoir la déterminer dans sa totalité.⁴

D'où l'incapacité de surprendre tout le système de pensée populaire? Tout d'abord, des liens inextricables qu'elle établit avec l'imaginaire. «*Magma incompréhensible*», comme l'appelle Philippe Walter, le monde de l'imaginaire, qui «*est structuré (...) non pas logiquement mais mythologiquement selon les lois d'une mémoire bien réglée*»⁵, détermine le chercheur à conjuguer les domaines de l'analyse dans une approche «*véritablement anthropologique*»⁶, par lequel la sémiotique et le symbolique, l'herméneutique et la phénoménologie, la poétique et l'anthropologie culturelle ou l'histoire deviennent des formes complémentaires de recherche.

I.1 Deux méthodes d'interprétation: l'herméneutique réductrice et l'herméneutique amplificatrice

La complexité méthodologique qui fait l'objet de notre approche n'est pas l'effet d'une exacerbation conceptuelle, en réalité, celle-ci provient de l'équivocité et de la plasticité des instruments de cette recherche, **le mythe, l'image, le symbole**. Les relations qui s'établissent entre ceux-ci placent notre analyse entre deux types de méthode d'interprétation. L'une qui exige l'objectivité scientifique, les méthodes positivistes, concrétisées dans les instruments structuralistes d'une «*herméneutique réductrice*»⁷, et une autre qui consiste à «*l'interprétation du sens*»⁸, appliqué à une méthode réflexive qui correspond à une «*herméneutique amplificatrice*»⁹. Ainsi, on définit, d'une part, dans notre approche, une méthode qui vise la «*démythologisation*» des récits construits sur les schèmes de l'imaginaire, en essayant à identifier le «*sens littéral*»¹⁰, qui peut être objectivé d'une manière empirique par les concepts structuralistes ; de l'autre part, on définit une méthode visant à reconstituer par la réinterprétation des sens cachés d'un texte, en révélant sa «*multiplicité et la richesse sémantique*.»¹¹

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*, p. 49.

⁶ Jean Jacques Wunenburger, *La vie des images*, Presse Universitaire de Strassbourg, 1995, p. 5.

⁷ *Idem*, *Philosophie des images*, Paris, Presse Universitaire de France, 2002, p.79.

⁸ *Ibidem*, p. 55.

⁹ *Ibidem*, p.80.

¹⁰ *Ibidem*, p. 79.

¹¹ *Ibidem*, p. 80.

À l'intersection des deux types de méthode, l'approche actuelle doit, d'abord, repenser le concept de l'herméneutique. Art de l'interprétation des signes, conçue comme une sémiotique universelle, l'herméneutique actuelle se rapporte, en général, aux relations que l'homme établit avec le plan du symbolique. Jean-Jacques Wunenburger discute, à cet égard, d'une véritable «*herméneutique symbolique*»¹², par laquelle l'homme est défini en permanence à ses images. Conçue comme une «*représentation à double sens*»¹³, historique et culturelle, mais aussi en tant que «*représentation médiane, médiatrice, travaillant aussi bien avec la connaissance du réel et la dissolution en irréel*»¹⁴, l'image comme épistème, est incorporée par l'herméneutique actuelle dans une approche plurielle qui comprend les théories de la sémiologie, de l'anthropologie, de la psychanalyse, de l'histoire, de la culture, selon la façon dont elle est traitée.

On croit qu'il est superflu de reprendre les théories sur l'image que Jean Jacques Wunenburger a pleinement exposées dans *La philosophie des images*. Ce que nous retenons est le fait que, entre l'explication et la compréhension, l'image peut devenir l'instrument de tout type d'interprétation, ce qui conduit à reconsidérer la notion même d'interprétation. L'image peut être un signe intégré à une structure pour le structuralisme¹⁵, symbole dans les théories du symbolique¹⁶, système idéologique des connotations pour la sémiotique, la sémiologie et la rhétorique¹⁷, une catégorie du transcendent pour la philosophie et la phénoménologie¹⁸, catégorie de l'onirique et de l'inconscient dans la poésie et la

¹² *Ibidem*, p. 76.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*, p.12.

¹⁵ Cf. Ferdinand de Saussure, *Curs de lingvistică generală*. Ediție critică de Tullio de Mauro. Traducere de Irina Izverna, Iași, Editura Polirom, 1998.

¹⁶ René Alleau, *La science des symboles. Contribution à l'étude des principes et des méthodes de la symbolique générale*, Paris, Payot, 1976 ; Voir aussi Gilbert Durand, *L'imagination symbolique*, Paris, Edition Quedrige/PUF, 1993; Voir Ernst Cassirer, *Eseu despre om. O introducere în filosofia culturii umane*. Traducere de Constantin Cosman, București, Editura Humanitas, 1994.

¹⁷ Umberto Eco, *op.cit.* ; Voir aussi Roland Barthes, *Mitologii*. Traducere și prefață de Maria Carpov, București, Editura Institutul European, 1997; Voir aussi Roland Barthes, *Rhétorique de l'image* in „Communications”, 1964, n° 4, p. 40.

¹⁸ Cf. Immanuel Kant, *Critica rațiunii pure*. Traducere de Nicolae Bagdasar și Elena Moisuc. Ediția a III-a îngrijită de Ilie Pârvu, București, Editura IRI, 1998; Voir aussi Martin Heidegger, *Ființă și Timp*. Traducere din germană de G. Liiceanu și C. Cioabă, București, Editura Humanitas, 2003; *Idem, Originea operei de artă*. Traducere și note de Thomas Kleininger, Gabriel Liiceanu. Studiu introductiv de Constantin Noica, București, Editura Humanitas, 1995.

psychanalyse¹⁹, enfin, une activité d'une « fantastique transcendante » intégrant un trajet anthropologique pour l'anthropologie de l'imaginaire.

Toutes les méthodes d'investigation de l'image sont réduites, enfin, comme l'indique aussi Gilbert Durand dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, à l'intersection du structuralisme favorisant le formalisme et la sémantique symbolique qui inscrit les productions de l'imaginaire en historique et culturel, en constituant ainsi « une voie de milieu »²⁰ de l'interprétation, qui s'avère être le plus complexe et l'unique capable de surprendre le noyau de l'image comme un signe de la diversité culturelle, historique, sociale, linguistique etc.

Mais, en même temps, *la voie de milieu*, du point de vue de Gilbert Durand, conduit aussi à la formation d'un autre type d'herméneutique. Repenser les méthodes précédentes de l'interprétation, le chercheur français conteste et, en même temps, concilie tous les systèmes d'analyse, en favorisant une certaine « convergence d'herméneutiques »²¹ et en traçant un « corollaire du pluralisme dynamique et la constance bipolaire de l'imaginaire. »²²

Dans ce contexte de Durand, on inscrit même le concept de la culture comme un système de signes, mais surtout on redéfinit le concept de l'interprétation des signes culturels. Cette position méthodologique peut être associée à la vision postmoderne qui relativise les grandes méthodes qui légitimaient la réalité²³, sur lesquelles était fondé l'esprit rationaliste du monde moderne. Mais, en même temps, cette position exige un système anthropologique qui puisse déterminer un autre type d'herméneutique en mesure d'examiner le fond originaire des systèmes culturels.

¹⁹ Cf. Carl Gustav Jung, *Opere complete*, vol. I, *Arhetipurile și inconștientul colectiv*. Traducere de Dana Verescu și Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 2003; *Idem*, *Types psychologiques*, Geneve, Georg&Cie, 1983; Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1965. Voir aussi Gaston Bachelard, *Psihanaliza focului*. Traducere de Lucia Ruxandra Munteanu. Prefață de Romul Munteanu, București, Editura Univers, 2000; *Idem*, *Aerul și visele: eseu despre imaginația mișcării*. Traducere de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1997.

²⁰ Gilbert Durand, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, pp. 437-439.

²¹ *Idem*, *L'imagination symbolique*, chap. Les niveaux du sens et la convergence des herméneutiques, pp. 86-114.

²² Paul Ricoeur, *Le conflit des hermenéutiques, épistémologie des interprétations*, în « Cahiers Internationaux de Symbolisme », n°I, 1963, *apud* Gilbert Durand, *L'imagination symbolique*, p. 108.

²³ Jean-Francois Lyotard, *Condiția postmodernă: raport asupra cunoașterii*. Traducere și cuvânt înainte de Ciprian Mihali, Cluj-Napoca, Editura Ideea Design&Print, 2003, p.11.

Ce mode d'interprétation vise à réévaluer les représentations antérieures de l'univers et, surtout, d'éviter la rigidité conceptuelle, en soulignant, au contraire, des instruments efficaces et créatifs. À cet égard, cette recherche suit la vision «*de milieu*», adopté par le «*trajet anthropologique*»²⁴ de Gilbert Durand, par le refus de l'objectivité, par la méfiance de l'autorité des concepts totalisateurs, dans toutes ses formules, par le scepticisme devant les systèmes fermés, en affirmant en échange, la pluralité de visions, le relativisme, la complexité des concepts et du signe.

Ainsi, il semble impossible de construire une herméneutique de la détermination totale du sens, qui est basé sur l'illusion que tout peut être compris, comme a procédé le structuralisme, ce qui n'a conduit qu'à une impropriété des instruments et des perspectives représentationnelle ou aux soupçons concernant la description et l'interprétation des signes culturels. C'est pourquoi on affirme que dans l'acte d'interprétation est nécessaire une certaine liberté de la vision herméneutique, liberté qui permet l'approchement de l'espace ouvert de l'anthropologie culturelle et du comparatisme. Du point de vue actuel, l'anthropologie de l'imaginaire et le comparatisme, à savoir, la mythologie comparée, semblent être en mesure d'atteindre la compréhension d'une culture conçue comme un discours avec de multiples significations, sans imposer, sur le concept de la culture, des lois, des concepts, des formules qui puissent créer un espace clos de l'interprétation.

Par conséquent, en commençant de l'existence d'un réseau ouvert de significations exprimées dans les signes et les symboles que l'homme crée par l'action de réflexion et de transformation de la réalité en contact avec l'Histoire et l'espace de l'Imaginaire, nous allons définir la culture pour le début dans le sens sémiotique, dénotant un *pattern* de significations qui se perpétuent historiquement et qui est concrétisé dans les systèmes d'interprétation du monde, qui n'est jamais exprimé linéairement, mais seulement dans la diversité.

Les implications de cette définition de la culture seront rapportées, en premier lieu, à l'espace littéraire, conçu dans le sens des idées de Gérard Genette²⁵ et de Paul Ricoeur²⁶, selon lesquels l'écriture et le langage définissent des signes par lesquels certains modèles culturels sont transmis au substrat du discours esthétique qui ont besoin de traduction dans une approche herméneutique multidisciplinaire.

²⁴ Gilbert Durand, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, pp. 37-40.

²⁵ Gerard Genette, *Introducere în arhitext*. Traducere și prefață de Ion Pop, București, Editura Univers, 1994, p.7.

²⁶ Paul Ricoeur, *op.cit.*, pp. 109-114.

La pluralité des visions conduit à un effort herméneutique complexe dont la spécificité consiste dans l'annulation de la pensée dichotomique sur laquelle l'herméneutique positiviste a été constituée, et dans la synthèse des méthodes de l'interprétation, ce qui annihile même le conflit violent de la négation d'entre les herméneutes. Surmonter cette question, c'est reconsidérer l'expérience herméneutique dans le sens de la légitimation de nouveaux horizons noétiques qui ne déterminent pas la finitude d'un style d'interprétation d'un signe, mais qui puissent éviter même sa négation et le faire illimité, comme une «*œuvre ouverte*»²⁷.

Dans ce contexte, nous suivons l'attitude interprétative de Hans-Georg Gadamer²⁸, selon lequel l'approche interprétative ne devrait pas être une interprétation dogmatique, au contraire, celle-ci doit dénoncer l'illusion d'avoir tout expliqué et tout compris. Ainsi, notre approche reconnaît l'expérience de l'altérité des interprétations altérité pour construire un langage commun, comme un consensus de la vérité qu'exprime le signe culturel, pas comme une négation entre la tradition et l'actualité des herméneutiques.

De notre point de vue, l'herméneutique courante est contrainte de repenser le concept de la différence, par l'unification de la pensée dichotomique, par l'interprétation de la relation d'interdépendance d'entre la pensée structuraliste qui a imposée la domination conceptuelle de l'objet sur le sujet et l'analyse empathique par lesquels l'explication et la compréhension de l'intérieur de l'objet conduisent à la reconnaissance de l'objet et à la mise en valeur d'un noyau d'un signe, non pas des formes extérieures de celui-ci.

Rester au niveau de la pensée dichotomique, c'est, en effet, être d'accord avec les idées de Jacques Derrida qui attaque les systèmes d'interprétation conceptualisés et conceptualisant, en montrant que tout système interprétatif dichotomique ne peut pas s'appuyer par ce qu'il affirme, parce que les concepts qui le déterminent entrent dans le jeu de la «*dissémination*»²⁹, ceux-ci en étant annulés même par la spéculation conceptuelle qui les crée, sans appui dans la réalité de l'objet.

²⁷ Umberto Eco, *Opera deschisă: formă și indeterminare în poeticile contemporane*. Traducere și prefață de Cornel Mihai Ionescu, Pitești, Editura Paralela 45, 2006.

²⁸ Hans-Georg Gadamer, *Adevăr și metodă*. Traducere de Gabriel Cercel, Larisa Dumitru, Gabriel Kohn și Calin Petcana, București, Editura Teora, 2001.

²⁹ Jacques Derrida, *Diseminarea*. Traducere și postfață de Cornel Mihai Ionescu, București, Editura Univers Enciclopedic, 1997. En général, les idées de Derrida mettent l'accent au logocentrisme compris comme reconnaissance erronée d'une approche herméneutique développé par le signifiant qui conceptualise, en soutenant en échange le discours de la pensée non-cartésienne, basé non pas sur la négation et sur les concepts,

I.2 La convergence des herméneutiques: la voie de milieu de l'interprétation

La vision abordée par notre recherche contourne ce jeu de la dissémination, non pas par la négation, mais par la mise à jour, par la réévaluation à la fois structuraliste et anthropologique, dans le sens de la convergence des herméneutiques, celle « réductive » et celle « amplificatrice » dont Jean Jacques Wunenburger a parlé dans *La philosophie des images*. Ainsi, notre discours méthodologique retiendra les relations dichotomiques que le signe établit entre le signifiant et le signifié, mais aussi le système anthropologique de Claude Lévi-Strauss, dans le sens de la mise en évidence des structures profondes, reflétées dans un système culturel par les « mythèmes »³⁰.

En outre, notre approche abordera, à côté des ressources de la poétique bachelardienne³¹, la vision sociologique de George Dumézil³², en essayant, enfin, de soumettre les relations établies entre le mythe, le symbole et l'image aux lois imprévisibles d'une herméneutique créatrice, et, en même temps à la logique proposée par le trajet anthropologique de l'imaginaire établi par la vision de Gilbert Durand.

En ce sens, dans un effort de saisir la vérité du signe culturel, notre approche méthodologique veut être un discours scientifique qui n'évite pas la créativité et, surtout, un

mais sur un système ouvert à l'interprétation, promouvant le pluralisme culturel et la négation de la pensée positiviste.

³⁰ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1985, p. 241.

³¹ La poétique bachelardienne est basée sur une analyse de l'imaginaire à partir de deux perspectives: d'une manière négative par laquelle l'image devient une sorte d'obstacle épistémologique ; d'une manière positive, par laquelle l'image est un produit du rêve et de la poésie. Considérant que « *les axes de la poésie et de la science sont d'abord inversés* » (Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1965, p. 10), Bachelard situe l'image dans le plan des matrices de l'inconscient, mais il ne les réduit pas à de simples formes symboliques, mais les met en contact avec le symbolisme des éléments fondamentales: eau, air, terre, feu, en introduisant l'image dans l'espace des formes archétypales.

³² La vision dumézilienne est basée sur le concept de la *trifonctionnalité* dans la société indo-européenne. À la suite de la structure profonde des textes populaires de la culture indienne (*Mahabharata*), des Romains (*Enéide*) et les Scythes (l'épopée des Nartes de Caucase), en particulier des mythes, des légendes et des contes populaires de ces cultures, Dumézil découvre que derrière eux est écrit un discours historique d'une société structurée en trois grandes catégories: les rois-prêtres, les soldats et les agriculteurs, structure qui caractérise toutes les sociétés de type indo-européen. Le méthode de Dumézil est celui de la mythologie comparée. Voir George Dumézil, *Mythe et épopée (I. L'Idéologie des trois fonctions dans l'épopée des peuples indo-européens ; II. Types épiques indo-européens ; III. Histoires romaines)*. Préface de Joël H. Grishward, Paris, Gallimard, 1995, pp.9-54.

discours qui ne se propose pas à trouver la réponse finale aux questions que l'espace de l'imaginaire populaire mette en évidence. Conçu comme un système originaire de signes qui apparaît au contact historique, gnoséologique, culturel, pourquoi pas poétique, de l'homme avec l'univers, on considère que l'imaginaire, reflété dans les structures profondes du conte, révèle pour le chercheur attentif non seulement aux formes extérieures, mais, en particulier à l'essence des choses, le modèle sur lequel est construit un signe dans le monde des symboles culturels.

Ainsi, la littérature populaire dépasse l'idée de l'écriture, du texte oral ou écrit, ce qui rend la perspective de la littérature populaire comme « *architextualité* »³³, c'est-à-dire un système original de signes qui enregistre la sensibilité collective, l'âme collective et les coordonnées morales, politiques, religieuses d'une époque³⁴, ayant en effet, la valeur d'un document par lequel on peut récupérer une identité culturelle.

Rapporté à ce système de signes, l'effort herméneutique doit être ouvert, créatif, même si, pour trouver son noyau, utilise, dans une première étape, les méthodes réductifs, extérieurs à l'objet analysé. En face de ce document qui contient les signes latents et actifs des représentations culturelles, l'herméneutique ne peut être révélée que comme un discours de la traduction et qui puisse trahir ce qu'elle veut interpréter, ce qui la rend, peut-être involontairement, prisonnière aux concepts rigides, aux visions déterministes et limitées, enfin, à l'illusion de la compréhension totale de ce qui était *ab initio* traduit dans un discours du « *magma incompréhensible* »³⁵ du mythe, de l'imaginaire.

C'est cette illusion de la compréhension totale que veut contourner l'approche actuelle. En concevant le conte populaire comme un système de signes, où on a intégré des significations culturelles, historiques, religieuses, étiologiques, sociales, politiques etc., la recherche actuelle ne peut pas s'affirmer comme un effort scientifique qui va se finir avec une réponse définitive sur le monde de l'épique populaire. Ce que se propose la présente recherche c'est d'atteindre la structure profonde des formes de l'imagination populaire, qui s'exprime dans les mythes communs, dans les structures narratives invariantes, dans les images mythiques isomorphes, dans lesquelles on a eu l'intuition d'un autre fait culturel, beaucoup plus profond, et que l'on a classé ni comme sociologique, même

³³ Gerard Genette, *op.cit.*, p.7.

³⁴ R. Mortier, *Littérature et histoire: quelques réflexions*, in „Synthes”, 6, 1979, pp.8-12, *apud* Simona Nicoară, *Istorie și imaginar. Eseuri despre antropologie istorică*, Cluj-Napoca, Editura Presa Universitară Clujeană, 2000, p. 223.

³⁵ Philippe Walter, *op.cit.*, p.49.

si on a travaillé avec des outils duméziliens, ni comme structuraliste, même si on a pris en compte les idées saussuriennes, ni seulement anthropologique, même si l'effort de découvrir les myèmes cachés au substrat des récits mythiques a joué un rôle essentiel dans le démarche, enfin, comparatif, de certains mythes actifs dans la virtualité épique des variantes populaires identifiés dans le présent corpus.

Au-delà de la méthode ou de la construction de la *voie de milieu* de cette herméneutique particulière abordée par cette recherche, il est nécessaire de se demander, cependant, d'où commence en réalité, l'analyse proprement dite? Si on se résume à la méthode réductive, on peut affirmer que l'analyse commence par les idées de Platon sur la dualité qui s'établit entre le monde des idées et des formes matérielles³⁶. Notre discours s'arrêterait, ainsi, au concept kantien du transcendantalisme de l'image³⁷ et va dériver, en fin de compte, aux méthodes de la phénoménologie bachelardienne ou aux méthodes de la phénoménologie heideggerienne³⁸, et pourquoi pas, à la psychanalyse dominée par l'idée de l'archétype, en limitant le terrain de la méthode dans le sens de la finitude de effort d'interprétation.

Le point de départ viable, de notre point de vue, est l'identification des idées à propos de « *l'archétypologie culturelle* »³⁹. Cette discipline est basée sur l'existence de certains invariants dans la structure de base des signes culturels. Assimilés par la notion d'

³⁶ *Dialoguri – Platon*. Traducere de Petru Creția, București, Editura Humanitas, 1997, p. 33. Platon estime qu'il y a une idée pour chaque classe des choses et des êtres. L'idée en soi est un concept universel, est un modèle des choses sensibles, et transgresse le monde matériel. La conception platonicienne de l'idée est claire sur la définition de la beauté: « *un beau qui vit pour toujours, qui ne naît pas et qui ne meurt pas, il grandit et tombe, qui n'est pas dans le cadre du regard et de la beauté (...) toujours identique à lui-même.* »

³⁷ Selon Kant, l'image est un dérivé de « *la représentation analogique* » (apud Jean-Jacques Wunenburger, *op.cit.*, pp. 46-47), par laquelle les Idées de la raison deviennent sensibles et pour lesquelles l'homme n'a pas d'intuition empirique. En ce sens, l'image apparaît comme un phénomène défini par référence à la sensibilité, ce qui la rend un concept qui entre dans le jeu des relations sémantiques d'entre les phénomènes, la sensibilité, objet, chose en soi et de rationalité.

³⁸ Martin Heidegger, *op. cit.* Après Martin Heidegger, le problème de l'image est examiné dans le sens de l'image de Kant concernant la réception de l'objet à travers la sensibilité du phénomène et la rationalité. Ainsi, l'œuvre d'art révèle quelque chose qui autrement est invisible à nos sens (voir l'exemple du philosophe dans *L'origine de l'œuvre d'art*, sur les bottes du tableau de Van Gogh, mettanr le problème du sens de l'œuvre d'art et de son présentification par une image).

³⁹ Corin Braga, *10 studii de arhetipologie*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1999, p. 15.

« *archétype culturel* »⁴⁰, ces invariants, une fois identifiés, mènent à une interprétation exacte des structures intimes des signes culturels, cachés derrière les images de tout signifiant culturel, soit-il oral ou écrit, appartenant à la culture culte ou populaire.

Bien qu'elle ait été accusé par la critique phénoménologique et celle poststructuraliste en tant que herméneutique construite des principes de la métaphysique, la théorie de l'archétype culturel comme invariant dans le signe culturel répond aux besoins de l'herméneutique actuelle comme *une voie médiane*, comme la méthode de convergence des interprétations, puisqu'elle est définie dans un vision pluridisciplinaire, relativisant, en utilisant les instruments des deux types d'herméneutiques, réductive et amplificatrice, en assurant par la complexité de ses ressources une importante capacité de surprendre la vérité interne des phénomènes culturels.

L'interprétation archétypale n'est pas comprise, à la lumière de la présente approche, comme une démarche métaphysique, dans la ligne de Platon, au contraire, elle veut réévaluer le platonicisme, dans le sens de la réévaluation de l'histoire avec les instruments de l'anthropologie culturelle et avec les instruments structurels, dépassant, en même temps, les formulations psychologique de l'archétype, comme l'avait défini Freud⁴¹ et Jung⁴², dans le sens des virtualités réprimés ou de l'inconscient collectif. En outre, l'archétypologie vue de la

⁴⁰*Ibidem*, pp. 15-16: « *L'archétype ne désigne plus la fonction mentale responsable de générer des images, mais l'image elle-même, comme la figure récurrente d'un certain Weltanschauung* ».

⁴¹Sigmund Freud considère que l'image est toujours le produit d'un blocage de la libido ou d'une régression émotionnelle. Voir *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1926; Voir aussi *L'interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1967; Voir aussi *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1936, apud Gilbert Durand, *L'imagination Symbolique*, p. 43-49.

⁴² Carl Gustav Jung définit les archétypes comme des virtualités créatrices à l'aide desquelles se structure le psychique humain. Celui-ci se manifeste en images archétypales, étant des symboles communs pour toute l'humanité, étant la base des religions, des mythes, des contes populaires, de la littérature, en général, mais étant aussi la base des plus des attitudes humaines (Cf. Carl Gustav Jung, *Les Racines de la conscience*, p. 94, apud Marie Louise von Franz, *L'interprétation des contes de fées*, 5^{ème} édition revue et corrigée, Paris, Editions Jaquelin Renard, 1993, p. 11). Après Carl Gustav Jung ; « *l'image primordiale est un sédiment mnésique qui a son origine dans une condensation d'innombrables processus analogiques les uns aux autres. Elle est premièrement et avant tout un dépôt, donc la forme fondamentale typique d'une expérience psychique continuellement répétée. Sous cette forme de motif mythologique, l'image primordiale est en même temps une expression active, sans cesse renouvelée, évoquant l'expérience psychique en vue ou lui procurant une nouvelle formule appropriée. C'est pourquoi, l'image primordiale est le plus probable l'expression psychique d'une disposition anatomo-psychologique déterminée.* » (Carl Gustav Jung, *Types psychologiques*, Genève, Georg&Cie, 1983, p. 434).

perspective anthropologique et culturelle dépasse les idées de la morphologie culturelle, appuyées sur «*un apriorisme subjective, en subordonnant les archétypes à un fond ethnique ou à un inconscient collectif national*»⁴³ et donc en tombant dans le piège des théories des races et des visions biologisantes.

À la lumière de ces lignes directrices d'interprétation, l'anthropologie culturelle réévalue les herméneutiques réductives, en concevant le signe culturel comme une interprétation de la réalité à travers des symboles, des images qui, pris dans un réseau de significations (historiques, religieuses, sociales, psychologiques etc.), crée ce que Gilbert Durand a appelé dans les théories sur la «*mythocritique*» et la «*mythanalyse*»⁴⁴, le «*bassin sémantique*»⁴⁵. Dans ce contexte, l'archétype comme invariant culturel est isolé de l'interprétation psychanalytique, ethnique, biologiques etc., étant conçu comme une expression interne d'une manière spécifique d'interpréter et de changer symboliquement le monde.

Il est constamment lié au substrat de la vie mentale (Gilbert Durand parle, en ce sens, de la relation continue entre la Nature et la Culture, entre la diversité biologique et culturelle), mais s'inscrit dans les productions de l'imaginaire culturel, retrouvées à la confluence de deux grandes catégories existentielles: la **Nature**, représentée par le sujet fabricant d'images, c'est-à-dire l'homme, et l'**Histoire**, représentée par l'actualisation des invariants culturels en signes culturels spécifiques.

La relation «*vivante*»⁴⁶ d'entre les deux catégories oblige «*le sujet producteur d'images*»⁴⁷, en qualité de «*sujet historique*», à actualiser «*mythologèmes, ascendantes ou récessive, présentes dans la culture, mais sans être le simple*

⁴³ Corin Braga, *op.cit.*, p.14.

⁴⁴ Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Berg International Editeurs, 1979, pp. 308-316.

⁴⁵ *Idem*, *Introduction à la mythologie. Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel, 1996, pp. 81-130. "Le bassin sémantique est un modèle d'évolution spatiale et temporelle d'un mythe, basé sur l'identification de ces mythèmes qui s'articulent en fonction de certains thèmes obsessionnels, formés dans le travail de synchronicité de l'œuvre, pour définir, enfin, un mythe idéal comme une synthèse de tous les mythèmes.

⁴⁶ Cf. Paul Ricoeur, *Metafora vie*. Traducere și cuvânt înainte de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1984.

⁴⁷ Jean-Jacques Wunenburger, *op.cit.*, p. 72.: «*Le sujet producteur d'image*» désigne l'individu historique qui actualise les thèmes mythiques, les mythèmes sans imiter tout simplement les invariants des formes culturelles, en les enrichissant, en effet, dans le processus de produire des images.

*reflet d'une imitation passive des formes culturelles.»*⁴⁸ Cette actualisation n'a pas lieu, chaotiquement, puisque « *l'imaginaire impose aux images comme signes culturels une certaine logique* »⁴⁹ qui prend en compte les particularités historiques et culturelles, religieuses, sociales etc. Cette logique, à son tour, est la base de l'identification de certains complexes isomorphes, visibles dans les différents systèmes culturels, dont les significations symboliques peuvent être réduites à un nombre fini de schémas, d'images et de symboles.

Après Gilbert Durand, l'expression originale des relations d'entre ces représentations de l'imagination se reflète dans le mythe comme la virtualité de la combinaison de variantes mythiques dont le substrat commun, l'archétype, comme l'invariant culturel et comme l'expression fondamentale de la pensée mythique est mis en évidence dans l'analyse proprement-dite, en suivant « *le vecteur linguistique* »⁵⁰, du verbe au substantif, relation linguistique de laquelle apparaissent les schèmes de représentation de la pensée mythique en structures de l'imaginaire.

Ces systèmes / structures peuvent être identifiés en formules culturelles à l'aide des instruments typiques de l'anthropologie structurale, instruments revendiqués aussi par la mythocritique et par la mythanalyse. La mythocritique, en identifiant et en quantifiant les thèmes redondants, les motifs invariants, les mythèmes de Claude Lévi-Strauss, révèle le mythe directeur d'un signe culturel. La mythanalyse utilise un type de comparatisme modéré des mythes directeurs pour établir enfin une sorte d'évolution spatio-temporelle des formes imaginaires, plus précisément du « *bassin sémantique* » duquel s'actualisent des structures invariantes en variantes.

I.3 L'Analyse comparative des contes populaires: syntagmatique et paradigmaticque

Conçu comme des signes culturels qui reflètent la pensée mythique, les contes populaires peuvent être interprétés, dans leur structure profonde, à partir des instruments de la mythanalyse et de la mythocritique. En considérant le mythème comme la séquence narrative minimale, appartenant à une structure imaginaire ample, celle du mythe,

⁴⁸ *Ibidem.*

⁴⁹ *Ibidem.*

⁵⁰ Gilbert Durand, *op.cit.* Selon Gilbert Durand, la véritable matrice archétypale est le verbe.

la mythocritique a pour point de départ la redécouverte de ces motifs redondants⁵¹, même obsessifs, sur lesquels se constitue l'analyse synchronique d'un signe culturel.

L'identification des mythèmes est suivie par un examen du réseau mythique qui est établi entre les combinatoires des symboles et des images résultés, au niveau de l'analyse narrative pure, par l'examen des différentes situations dans la structure narrative des variantes. Cet examen aboutit, finalement, au repérage des structures stables, récurrents, qui construisent la manifestation active ou latente d'un mythe, soit par la répétition d'une image / symbole, ou en répétant un schème imaginaire.

Ainsi, la mythocritique se rapporte continuellement à la convergence d'entre syntagmatique et paradigmatique. La synchronicité est appliquée à l'identification de la structure invariante, tandis que la diacronicité tient de l'identification et de l'analyse des formes dans lesquelles se concrétisent les schèmes de représentation isomorphe de l'imaginaire. Après avoir déterminé les instruments de la mythocritique, l'approche mythanalytique a pour but l'identification de ce mythe idéal, constitué par la synthèse des mythèmes, sous un nom commun, synthèse réalisée par l'analyse historique, religieuse, anthropologique, culturel, sociologique mythe de ce mythe identifié dans une approche comparatiste⁵².

En fonction de ces deux instruments de travail, notre méthode d'analyse du conte populaire agira sur trois niveaux. Le premier est constitué par le niveau narratif où l'interprétation synchronique et syntagmatique est dominante, dans un effort pour identifier dans la relation ascendante du verbe vers le substantif⁵³ ce que l'on appellera *noyau narratif commun*. L'approche est comparative et suit la synthèse des structures, en tenant compte de l'affirmation de Gilbert Durand : « *dans le mythème, le dynamisme verbal domine la substantivité* »⁵⁴. A côté de l'affirmation de Gilbert Durand, on tiendra compte aussi de la vision de Claude Lévi-Strauss, pour lequel le mythème, comme « *unité constitutive* » du mythe, a la nature d'une « relation » qui n'est pas définie toute isolée de la structure narrative où elle a été identifiée⁵⁵. En outre, le mythème est

⁵¹ *Idem, Figuri ale operi*, p.310.

⁵² Cf. *Ibidem*, p. 316.

⁵³ Cf. *Ibidem*, p. 310.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Claude Lévi-Strauss, *op.cit.*, p. 241.

conçu dans le sens des «*paquets de relations*»⁵⁶ sous la forme des combinatoires de structures mythiques d'où émergent, comme un puzzle qui reconstruit une image divisée en petites unités, les significations fondamentales d'un mythe.

Ainsi, si la structure du mythe est, après Claude Lévi-Strauss, discontinue, réduite au concept du mythème, son ample virtualité n'est que continue, ce qui signifie une combinaison de motifs. Dans ce plan, la syntaxe des mythèmes retrouvée dans le noyau narratif commun des contes que l'on va interpréter sera soumise à un deuxième niveau, celui de *l'analyse les images*. Notre approche sera paradigmatique et diachronique, en privilégiant la substantivité des figures mythiques, plus précisément, leur substantialité.

Nous croyons que, interprétés sur l'axe paradigmatique, les contes peuvent révéler mieux les sens plus profonds et plus proches de la nature du mythe que les sens qui apparaissent après l'examen purement syntaxique, réalisé au niveau narratif. Évidemment, le niveau narratif est un point de départ pour l'analyse des structures narratives invariantes, mais celui-ci sera soumis, enfin, aux relations du plan paradigmatique des images, plus précisément aux figures mythiques. Les relations de ce plan sont «*d'opposition*»⁵⁷, mais sur la base de cette opposition on peut construire «un véritable sémantique du conte fantastique.»⁵⁸ Cette approche, même si elle repose sur une compréhension de l'organisation syntaxique du récit populaire, elle explique et révèle enfin, «*la densité des expressions épiques populaires.*»⁵⁹

Ce jeu entre le paradigmatique et le syntagmatiques manifeste le vrai sens poétique du conte, qui est le mythe. A côté du sens purement narratif, épique, plus précisément, son substrat révèle un réseau de schèmes, de structures mythiques, de réseaux d'images qui surprennent «*la densité sémantique de la tradition orale.*»⁶⁰

En ce sens, le corpus de contes, roumains et étrangers, que l'on a créée, n'est pas arbitraire. Il est basé, en fait, sur l'idée de récurrence de motifs, mais aussi sur le fait que les contes choisis sont liés entre eux par un noyau narratif commun et par «*articulation thématique isomorphe*»⁶¹. Ainsi, les représentations de l'imaginaire populaire par les

⁵⁶*Ibidem*, p. 242. «*Les vraies unités constitutives du mythe ne sont pas des relations isolées, mais des paquets de relations et seulement sous forme de combinaisons en paquets les unités constitutives gagne une fonction signifiante.*»

⁵⁷ Joseph Courtes, *Le conte populaire : poétique et mythologie*, Paris, PUF, 1986, p. 10.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ibidem*, pp. 57-58.

⁶¹ *Ibidem*, p. 43.

images deviennent perceptibles sur l'axe paradigmatique, pratiquement, dans notre cas, dans *le deuxième niveau d'analyse, celui des images*. Ceux-ci peuvent détenir un caractère syntagmatique, si nous les maintenons à la structure de surface du conte, mais, en ce sens, nous restons seulement au niveau de formalisme de V.I.Propp, à l'égard des « *fonctions actantielles* »⁶². Le niveau profond de l'image se définira, cependant, en révélant sa nature paradigmatique⁶³. Dans ce plan paradigmatique, les images deviennent « *indépendants dans le déroulement narratif* »⁶⁴, elles se décentent de la structure narrative de surface, même de ce que nous appelons *noyau narratif commun*, enfin, les *codes* correspondants de Claude Lévi-Strauss. Ceux-ci sont en dehors du champ de la littérature et deviennent des représentations de l'imaginaire au contact avec le plan historique, plus précisément, des signes culturels dans le conte comme document pour des explorations trans-textuelles, culturelles, historique, religieuses etc.

Les images ne révèlent pas seulement les structures de l'imaginaire, mais plutôt « *l'usage* »⁶⁵ des structures imaginaires, comme Joseph Courtes appelle le « *contexte socio-culturel* » qui, dans une période de temps ou dans une région donnée, a soumis à une image originale ce qui échappe à l'analyse purement structurelle, c'est-à-dire **le symbole**.

Définie comme la virtualité de significations et de représentations concrètes dans un signe culturel, le symbole construit, dans la perspective actuelle, le niveau le plus profond de l'analyse du conte, c'est-à-dire le plan symbolique. Il prend en compte l'organisation syntaxique du récit populaire au niveau narratif et mais aussi son organisation paradigmatique au niveau de l'image, mais s'arrête à définir plus précisément le substrat mythique du conte populaire, en intégrant les figures mythiques, décentées par le deuxième niveau d'interprétation, dans une véritable constellation de significations.

I.4 Conte ou mythe ?

Partant de l'idée que le mythe est un système d'images, et l'image est un réseau de symboles, nous pensons que le symbole n'est jamais univoque en contact avec le plan de la culture et de l'histoire. Ainsi, de notre point de vue, le conte garde

⁶² Vladimir Jakvlevic Propp, *Morfologia basmului*. Traducere de Radu Nicolau. Studiu introductiv și note de Radu Niculescu, Bucuresti, Editura Univers, 1970, pp. 25-26.

⁶³ Joseph Courtes, *op.cit.*, p. 243.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 245.

significations originaires du symbole dans sa structure profonde. Une fois révélés ces signes culturels, le conte se révèle dans toute son ontologie, celle de communiquer directement avec le mythe.

Nous croyons, avec George Dumézil, Claude Lévi-Strauss, Gilbert Durand, Mircea Eliade, qu'il est impossible de tracer une ligne entre les contes populaires et les mythes. Du point de vue narratif, nous pouvons les intégrer en deux genres distincts, mais, comme Claude Lévi-Strauss affirme, il n'est pas de délimiter entre le conte et le mythe, mais de comprendre que ce sont deux pôles d'un seul domaine qui comprend toutes les formes intermédiaires et que l'analyse morphologique doit les considérer dans le même sens, même si cela signifie pour contourner certains éléments appartenant au même domaine que l'autre et le même genre de transformations.⁶⁶

Le domaine dans lequel le conte et le mythe sont intégrés est, à notre avis, «*l'imagination symbolique* »⁶⁷, la caractéristique profonde de la nature humaine, par laquelle l'homme devient un sujet fabricant de codes, c'est-à-dire les symboles, à l'aide desquels il interprète la nature et l'histoire dans des systèmes plus complexes, les images. Celles-ci ont une fonction narrative, par l'effort de l'homme archaïque à comprendre et à expliquer le monde, se représentant selon les schémas de la pensée mythique dans des constellations d'images.

À ce stade, notre vision s'éloigne de la méthode célèbre de l'Ecole finlandaise, illustrée par Antti Aarne et Stith Thompson dans le catalogue international *The types of the Folktale*.⁶⁸ Toutefois, en gardant *la voie de milieu* de l'herméneutique discutée précédemment, nous avons utilisé le catalogue d'Antti Aarne et de Stith Thompson, dans lequel nous avons identifié les contes-type sans lesquels notre approche comparative aurait subi l'identification incorrecte et incomplète de combinaison de motifs, de segments narratifs récurrents dans différentes traditions folkloriques que notre travail exposera.

Toutefois, on a critiqué à l'inventaire international Aarne-Thompson, avec Claude Lévi-Strauss, la méthode de classement des contes populaires par thème ou par contes-types,

⁶⁶ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale deux*, Paris, Plon, 1996, pp. 156-157.

⁶⁷ Gilbert Durand, *L'imagination symbolique*, p.116.

⁶⁸ *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography. Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*, by Hans-Jorg Uther, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia Academia Scientiarum Fennica, 2004.

le découpage de ceux-ci étant le plus souvent arbitraire.⁶⁹ Bien que le catalogue fournit un inventaire de motifs récurrents qui pour un comparatiste est un grand service, la classification d'Aarne-Thompson demeure «*empirique*»⁷⁰, les données disponibles devenant, dans la plupart des contextes, une approximation, réclamant toujours leur réorganisation.

Nous pensons que ce caractère approximatif de la classification Aarne-Thompson a comme explication la méthode de la *finitude*, par laquelle un chercheur se propose de trouver la réponse définitive à l'univers des contes populaires, qui sont concrétisés dans une multitude de variantes et qui ont une structure commune. Les deux chercheurs ont renoncé à limiter les origines des contes de fées à une zone unique ou à un temps bien défini, dans la manière de W. Schmidt, Theodor Benfey, Alfred Jensen, H. Winkler, E. Stucken, Cosquin Emanuel, Cosquin, Carl von Sydow.⁷¹ Plutôt, les représentants de l'Ecole Finlandaise ont eu les intuitions des frères Grimm qui affirmaient que les contes se comportent comme un cristal brisé, dont les fragments dispersés dans l'herbe peuvent être encore réunis⁷²; l'erreur qui s'est glissée, cependant, dans le catalogue de Aarne-Thompson a été de croire que l'on peut reconstituer le «*cristal*», dans lequel de nombreux chercheurs ont vu, en effet, les virtualités ou le «*Urform*» du conte de fées.⁷³

Cette fascination pour le conte qui a dérivé du mythe a dominé et domine encore la recherche sur la tradition populaire. En fait, qu'est-ce que c'est le conte populaire? Le conte populaire est l'enfant du mythe? Ou le petit frère du mythe? Pour cette question, nous croyons que la réponse se trouve dans *Anthropologie structurale deux* de Claude Lévi-Strauss. Celui-ci estime que la relation entre le mythe et le conte de fées n'est pas celle de l'antériorité à la postérité, du primitif au dérivé. Il s'agit plutôt d'une relation de complémentarité. Les contes sont des «*mythes en miniature*»⁷⁴ où les mêmes oppositions sont transférées à petite échelle, ce qui les rend très difficiles à étudier.

En outre, les recherches ethnographiques, anthropologiques ou d'histoire des religions de James Frazer, Claude Lévi-Strauss, Mircea Eliade, Bronislaw Malinowski ont montré que la naissance du conte du mythe est une question secondaire dans l'analyse,

⁶⁹ Voir Claude Lévi-Strauss, *op.cit.*, p. 141.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ Marie-Louise von Franz, *op.cit.*, pp.14-23. Voir aussi Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*. In românește de Paul G. Dinopol. Prefață de Vasile Nicolescu, București, Editura Univers, 1978, pp.181-187.

⁷² Marie Louise von Franz, *op.cit.*, p.17.

⁷³ Mircea Eliade, *op.cit.*, p. 238.

⁷⁴ Claude Lévi-Strauss, *op.cit.*, p. 156.

puisque la distance séparant les deux genres n'est pas clair⁷⁵, en notant que des récits qui ont caractère de contes de fées dans une société sont des mythes pour un autre et vice-versa.

Dans ce contexte, nous disons que l'on peut en discuter plutôt une «*coexistence*»⁷⁶ ou une simultanéité du mythe et du conte de fées dans les sociétés traditionnelles dont la culture est généralement basée sur les formes de la pensée mythique. Ainsi, ce qui intéresse dans la relation entre le conte de fées et le mythe n'est pas la reconstruction d'une forme originaire ou la taxonomie des genres, mais, surtout, l'identification du comportement de symboliser dans la société traditionnelle, rapporté au monde imaginaire dans lequel l'homme archaïque intègre son comportement sacré, historique et naturel.

La définition de ce comportement peut conduire à certaines différences axiologiques entre les contes de fées et les mythes, puisque dans les contes de fées il est défini par des oppositions plus faibles que l'on retrouve dans les mythes: pas cosmologiques, métaphysiques ou naturelles, mais «*le plus souvent locales, sociales ou morales*»⁷⁷. En outre, la structure narrative de conte de fées permet des «*permutations*»⁷⁸ de situations narratives qui lui donnent un certain caractère «*arbitraire*»⁷⁹, tandis que le mythe dépasse l'arbitraire narratif, celui-ci en existant au-delà du langage, dans une certaine attitude de l'homme envers l'espace sacré.

À cet égard, Claude Lévi-Strauss considère que le langage, tel qu'il est utilisé dans le mythe, manifeste des propriétés spécifiques et ces propriétés ne peuvent être trouvées qu'au-dessus du niveau normal de l'expression linguistique.⁸⁰ Toutefois, la différence entre conte de fées et le mythe n'est pas nécessairement la langue, mais les connotations que le langage gagne, rapporté aux deux genres. Comme l'a illustré Mircea Eliade, dans *Les Aspects du mythe*, le langage et les situations, les personnages des contes dégradent le sacré qui le mythe maintient tout vivant au-delà du domaine du linguistique, dans les catégories mytho-poétiques de l'archétype, de l'image mythique, du symbole, de la structure, du schème mythique etc.

Par conséquent, ce que se permet l'approche actuelle est de concevoir l'espace du conte comme un genre attaché à l'espace profane, dans lequel les

⁷⁵ Mircea Eliade, *op.cit.*, p. 244.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 245.

⁷⁷ Claude Lévi-Strauss, *op.cit.*, p. 154.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Idem*, *Antropologie structurală*, p. 240-241.

catégories mythiques sont esthétisées, ce qui conduit à une certaine vulgarisation⁸¹ des catégories sur lesquelles se fonde l'ontologie du mythe brisé en variantes esthétiques⁸². Notre thèse ne peut pas se permettre de discuter d'une théorie de l'évolution du mythe envers les contes de fées, comme a procédé Eléazar Meletinski, par les processus de déritualisation, de désacralisation, diminution du comportement sacré, le développement de l'invention consciente, la disparition de certains éléments ethnographiques, la substitution des héros mythiques avec le héros du quotidien, l'atténuation du sens étiologique, le passage de la catégorie de la destinée collective à la destinée de l'individu ou du cosmique au social.⁸³ Ce que l'on peut considérer dans notre approche c'est l'idée de «*démythologisation*»⁸⁴ des formes de la pensée mythique dans le conte au substrat duquel les structures originales se cachent, mais en activant ses structures narratives, et en les limitant aux schèmes invariants de l'imaginaire populaire. Le conte devient ainsi un «*dépositaire d'un héritage spirituel*»⁸⁵ où sont métamorphosées des croyances anciennes et des mythes d'initiation, cosmogoniques, d'origine chamanique⁸⁶ etc.

I.5 Difficultés de la démarche comparative

Une fois établie la relation entre le mythe et le conte populaire, mais aussi les plans de l'analyse, narratif, celui des images, le plan symbolique, on peut mettre le problème de la méthode comparative, étant donné que l'objectif majeur de notre thèse n'est pas simplement de mettre en évidence des mythes communs existants en épiques variantes épiques répandus dans toutes les cultures, mais plutôt que de trouver une synthèse de ces mythes dans des symboles communs. Le problème est que, comme Philippe Walter Philippe l'exprime aussi: «*comparer les mythes, même les mythologies, est une démarche difficile. Tant la matière s'accumule, tant la synthèse des données est plus délicate.*»⁸⁷

Le chercheur français impose, dans ce contexte, la nécessité d'aborder les instruments du structuralisme, considérant qu'un récit mythique implique deux types de structure: «*une*

⁸¹ Mircea Eliade, *op.cit.*, p. 244-246.

⁸² Cf. *Questions de mythocritique. Dictionnaire*. Sous la direction de Danièle Chauvain, André Siganon et Philippe Walter, Paris, Editions Imago, 2005, p. 61.

⁸³ Eleazar Meletinski, *The poetics of Myths*, Routledge, New York and London, 1998, p. 237.

⁸⁴ Cf. Philippe Walter, *Questions de mythocritique*, p.62.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 62.

⁸⁶ Voir Mircea Eliade, *op.cit.*.

⁸⁷ *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, p. 262.

structure de surface»⁸⁸ qui supporte des variations et des métamorphoses, et une « *structure de base* »⁸⁹ qui reste invariante. Abordant à la fois les ressources d'un « *comparatisme interne* » et les ressources d'un « *comparatisme externe* »⁹⁰, notre démarche prend en compte les virtualités du mythe, en faisant dialoguer pas seulement les variantes de la culture épique roumaine ; en plus, on met en dialogue les variantes des traditions d'autres cultures. De cette façon, on pense que l'on peut faire surgir « *les formes multiples de l'imaginaire et les richesses de la créativité mythique* »⁹¹. Dans ce contexte, la thèse découle de ce que Georges Dumézil a appelé dans la *Préface du Traité d' l'histoire des religions* de Mircea Eliade « *la tendance actuelle (...) à sentir, à enregistrer dans leur originalité et dans leur complexité les systèmes religieux.* »⁹²

Les méthodologies de ces tendances seront abordées aussi par nous, tout d'abord par le fond qui détermine leur « *unité et le caractère organique.* »⁹³ Évidemment, nous reconnaissons que cette approche est difficile, en suivant plusieurs domaines de l'analyse et, par conséquent, la convergence des méthodes d'interprétation. La difficulté de l'analyse comparative vient, aussi, du caractère incomplet des documents avec lesquels nous travaillons, puisque la découverte de la structure de certaines mythologies /mythes communs retrouvés en différentes cultures, en partant de la structure superficielle des contes de fées répandus en Europe, Asie, Afrique, Amérique etc., nécessite l'existence d'une littérature ou des sources qui, malheureusement, n'ont qu'un caractère fragmenté.

Dans ce plan, notre effort pourrait être tenu aux seules fins de reconfiguration et de réinterprétation des structures communes comme un jeu de puzzle qui peut reconstituer une image fidèle de l'image originale que nous cherchons dans la complexité des systèmes mythiques, culturels, cachés derrière les structures narratives des conte de fées.

Dans *ce jeu de du puzzle mythique*, nous devons placer notre analyse de la manière de George Dumézil, « dans toutes les observatoires d'analyse », en comparant « *typologiquement – dans les structures et les évolutions les plus diverses, ce qui paraît comparable* », dans l'effort de « *déterminer les constantes et les variables.* »⁹⁴ Toutefois, nous

⁸⁸ *Ibidem*, p. 268.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² Georges Dumézil, *Prefață* la vol. lui Mircea Eliade, *Tratat de istorie a religiilor*. Cuvânt înainte al autorului. Traducere din franceză de Mariana Noica, ediția a IV-a, București, Editura Humanitas, 2008, p. 8.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ *Ibidem*, pp.11-12.

reconnaissons que le répertoire reconstruit n'identifiera un problème clair et, au mieux, ne fournira qu'une solution «*provisoire, incomplète comme tout dictionnaire*»⁹⁵, mais, de notre point de vue, il peut ouvrir la voie à d'autres études de mythologie comparée.

Nous croyons qu'imposer premièrement ce principe de l'incapacité de trouver la finitude de notre recherche n'est pas un manque d'efficacité des méthodes, des outils et des matériaux que la présente thèse a abordés. Cette attitude vient plus de la réévaluation des affirmations de ceux qui ont essayé d'identifier la profondeur des systèmes où se reflète le sacré. En ce sens, nous avons essayé d'éviter la gravité d'herméneutiques réductives, éludant ainsi la vision dogmatique de «*la perspective qui crée le phénomène.*»⁹⁶

En discutant la métaphore d'Henri Poincaré, celle de l'étude d'un éléphant, réalisée par un naturaliste, à travers d'un microscope, ayant la découverte, à tort, que l'éléphant est juste un organisme multicellulaire, alors que l'échelle visuel humain le conçoit comme un phénomène zoologique⁹⁷, nous essayons de nous éloigner des perspectives limitées de l'interprétation, en abordant ce que nous appelons *la voie de milieu de l'interprétation*. De cette façon, on évitera de concevoir les formes de la pensée mythique dans le sens de l'image de l'«*éléphant multicellulaire*»⁹⁸, des formules rigides, presque mathématiques du structuralisme ou de l'équivocité de la méthode sémiotique ou purement psychanalytique.

*"Un phénomène religieux ne se révélera tel quel que considéré dans sa modalité, c'est-à-dire étudié dans l'échelle originare. Vouloir définir ce phénomène par la physiologie, la psychologie, sociologie, économie, linguistique, art etc. c'est le trahir, c'est laisser échapper ce qui est unique et irréductible en lui, à savoir son caractère sacré."*⁹⁹
Ce principe requis par Mircea Eliade dans son *Traité d'histoire des religions* sera abordé aussi par notre recherche, étant conscients du fait qu'«*aucune formule n'est pas applicable à la complexité labyrinthique du phénomène du sacré.*»¹⁰⁰

L'univers labyrinthique du mythe où se reflète l'ontologie du sacré nous oblige enfin à la prise de conscience des difficultés méthodologiques découlant de l'hétérogénéité des documents, de leur origine de différentes cultures et, surtout, de ce que nous avons appelé le

⁹⁵ *Ibidem.*

⁹⁶ Mircea Eliade, *op.cit.*, p. 15.

⁹⁷ *Ibidem.*

⁹⁸ *Ibidem.*

⁹⁹ *Ibidem.*

¹⁰⁰ Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950, p. 17.

caractère fragmentaire des sources mythologiques qui soutiennent
comparative des mythes.

l'approche

Une autre difficulté de l'actuelle approche méthodologique est que « *le mythe exprime plastiquement et dramatiquement ce que la métaphysique et la théologie définissent dialectiquement* »¹⁰¹, laissant lieu dans son univers pour les formulations ambivalentes, pour les coïncidences, pour les dégradations, pour la variabilité, et pourtant, conservant toujours sa logique. Cette logique, en contact avec l'Histoire, devient difficilement perceptible, si on essaye de trouver sa structure profonde, l'emprisonnant dans une sorte de *lit de Procuste*, ayant donc la seule solution de détruire même ce que l'on voulait ramener à la vie - le mythe.

Etant un « *domaine qui échappe paradoxalement au discours rationnel* »¹⁰², en imposant sa « *synthèse impérialiste* »¹⁰³, il semble vain d'expliquer le mythe par la conversion de celui-ci en langage purement sémiologique. Même si persiste l'impression d'une « *rationalité épique ou la logique* », le monde du mythe n'est jamais « *seulement logique* », puisque, le mythe, comme la représentation de l'univers de l'imaginaire, devient, à son tour, la « *transformation euphémique du monde* »¹⁰⁴. Ainsi, l'effort d'expliquer par la diachronicité d'un discours ce qui est finalement « *le monde de l'intemporalité des symboles* »¹⁰⁵, c'est limiter ce qui ne peut jamais être limitée, ce qui est en permanente expansion, c'est-à-dire l'image de l'homme par rapport à l'Histoire et à la Nature dans un trajet anthropologique, par lequel se définissent des schèmes de pensée, des archétypes, des symboles, des régimes de l'imagination, tous articulés en structures et en constellations d'images.

Dans ce contexte, « *le sens polyforme du mythe* »¹⁰⁶ ne peut pas être expliquée et compris que par la convergence des interprétations, y compris à la fois l'approche sémiotique et l'approche syntaxique, l'approche diachronique et celui paradigmatique. Ce n'est que de cette manière la voie de milieu peut surprendre ce magma incompréhensible de l'imaginaire populaire et du mythe.

¹⁰¹ Mircea Eliade, *op.cit.*, p. 423.

¹⁰² Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, p. 431.

¹⁰³ *Ibidem.*

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 499.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 431.

¹⁰⁶ Philippe Walter, *op.cit.*, pp. 264.267.

II. Le vol des astres

II.1 Notes méthodologiques: les niveaux d'analyse (narratif, symbolique, de l'image)

Cette recherche vise à analyser, avec les instruments de l'imaginaire (y compris la mythocritique, la mythanalyse, le comparatisme etc.), certaines variantes mythiques communes, généralement, dans les cultures indo-européennes, variantes qui construisent un système mythique complexe, identifié dans le cadre du motif mythique préchrétien: *le vol des astres*. Le motif est défini dans l'analyse comparative de plusieurs variantes populaires que nous avons identifiées dans le folklore européen, africain, asiatique, américaine, ayant comme point de départ un système mythique apparu après la lecture de plusieurs contes populaires roumains, dont les éléments mythiques (les mythèmes) se sont révélées similaires à celles des autres contes appartenant à d'autres cultures.

Pour voir ces invariants mythiques des contes, et plus tard être en mesure de procéder à une analyse de ces éléments et de définir un système mythique spéculé dans toutes ces variantes, nous avons jugé nécessaire, d'abord, la classification et la systématisation des contes conformément à la méthode d'Anti Aarne et de Stith Thompson¹ et aux catalogues internationales, consultés et qui sont présents dans tout la démarche, comme un support de référence, et dans la bibliographie.

Premièrement, nous avons considéré qu'il était nécessaire d'identifier, pour les textes populaires concernés, les contes-type, conformément à la classification d'Aarne-Thompson, puis un résumé du conte-type roumain par lequel on peut identifier le motif du vol des astres. Cette étape est suivie par la déstructuration du conte-type roumain par éléments narratifs, systématisation nécessaire à l'analyse comparative et qui sera poursuivie par une liste des versions roumaines et étrangères de contes de fées où on a identifié ce motif. Nous croyons que c'est seulement par l'élaboration du système d'éléments communs et après l'analyse structuraliste que nous proposons ci-dessous, on peut réaliser une analyse du mythe proprement-dit, qui ne sera pas intégré dans une typologie précise, parce la diversité

¹ *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography. Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*, by Hans-Jorg Uther, Helsinki, Suomalainen Tiedekatemia Academia Scientiarum Fennica, 2004.

des variantes empêche sa limitation à une seule formule mythique, qui en fait ne détruit pas le mythe, mais le conserve vivant.

Après Claude Lévi-Strauss, pour discuter un comportement mythique ce n'est pas du tout identifier un système mythique composé d'éléments linéaires, dans notre cas, trouver le même conte dans toutes les cultures sous la même formule épique, c'est justement à l'inverse, car le comportement mythique émerge de l'analyse minutieuse des invariants existant dans la diversité épique des variantes mythiques². Un mythe ne s'exprime jamais sous une seule forme, il n'est jamais linéaire, il survit à l'histoire et au développement culturel par la diversité de ses formules épiques. Une fois trouvée la voie d'accès dans le monde du mythe concerné, il s'ouvre pour le chercheur attentif à identifier la méthode appropriée, mais, en même temps, attentif à l'évolution / aux dissimulations que le mythe peut prendre.

À cet égard, visant à décrire les formes que le motif du vol des astres peut prendre, il a été nécessaire, d'abord, à regarder les instruments de l'imaginaire comme méthode de recherche totale, car elle ne s'arrête pas à identifier une structure imaginaire qui s'exprime dans une forme de culture. L'imaginaire considère tout: l'histoire, la religion, les arts, les mentalités etc., tout ce que l'esprit humain, comme être créatif, capable d'observer, de critiquer, de transformer, de symboliser, d'imaginer, peut exprimer dans le monde sensible autrement que par les instruments de la pensée rationnelle.³

Ainsi, conçu comme une formule esthétique du monde imaginaire qui traduit un mythe, un événement déformé par l'ontologie du monde archaïque, qui ne peut pas penser que dans les catégories mythique et jamais dans les catégories historiques pures⁴, le conte populaire offre une histoire différente de l'histoire du monde, représenté en images mythiques, cachées derrière un *récit*, mais exprimant, de la même manière que l'histoire de la pensée rationnelle, le même monde phénoménal, les mêmes conflits internes et externes que l'homme a vécus en contact avec l'histoire⁵.

La différence entre les deux formes qui expriment l'histoire est que, par rapport aux formes de la pensée rationnelle, exprimée linéairement par « *l'histoire des*

² Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, p. 239-241.

³ Emile Durkheim, *Les représentations collectives des peuples*, in „Bulletin de la Section d'Histoire Moderne et Contemporaine”, Paris, fasc. 4, 1962, p.10, *apud* Nicoară, *op.cit.*, p. 131.

⁴ Mircea Eliade met le problème du conte en tant que document historique, même si celui-ci estime que dans le substrat narratif, le conte ne peut pas décrire avec précision une époque historique. Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, p. 183.

⁵ Mircea Eliade, *op.cit.*, p. 8.

historiens »⁶, l'histoire exprimée par l'imaginaire collectif dans le monde du conte populaire peut être plus nuancée, le degré de vérité est ici beaucoup plus élevé, parce qu'il contient non seulement l'esprit d'un événement historique, mais surtout les sentiments d'une société archaïques, exprimés par la série d'images dans lesquelles se métamorphosent les monstres imaginaires, les luttes du héros, Bon, en fait, toutes les représentations historiques de la pensée mythique.

Que peut faire le chercheur devant la diversité des images mythiques contenues dans les textes folkloriques? Décrire simplement le monde des conte populaires est un effort vain pour une analyse moderne, imposer une grille de recherche à l'immensité des images que prennent les contes cela signifie de limiter la pensée poétique populaire et de la réduire à quelques formules typiques à la l'esthétique réaliste. Par conséquent, nous avons considéré que les instruments de l'imaginaire sont empathiques avec l'ontologie esthétique du conte populaire: abordant les systèmes structuralistes et descriptifs dans le même temps, l'imaginaire révèle ainsi un certain noyau de la pensée populaire qui a été à la base de la création d'une formule d'esthétique. L'imaginaire travaille en continu avec l'histoire, sans jamais oublier que le mythe se cache derrière l'histoire.

Simona Nicoară parle à cet égard, de deux types d'histoire: une histoire écrite par les historiens spécialisés de la mémoire historique et une histoire de la mémoire collective. La première essaie de purifier le passé historique du relativisme de l'imagination, la seconde comprend l'histoire dans le dynamisme de l'imaginaire mythique. Pour concilier les deux formes de l'histoire, Simona Nicoară analyse les affirmations de Jacques Le Goff: « *au-delà de la mémoire claire, les gens ont une mémoire confuse, une mémoire mythique* »⁷, et celle de Paul Ricoeur selon lequel la mémoire est « *à plusieurs* », puisqu'« *elle dépend de la conscience historique, inassimilable au simple topos traditionnel* »⁸, pour atteindre à l'idée que « *l'histoire et la mémoire collective sont complémentaires, l'histoire, comme part de la mémoire et la mémoire comme un objet de l'histoire.* »⁹

Cependant, même si elle essaie de résoudre le conflit entre les deux types d'histoire, Simona Nicoara considère, avec P. Chaunu, que d'abord, une société dispose d'une mémoire mythique, c'est pourquoi « *le mythe, même le mythe-histoire, est une moyen de*

⁶ Cf. Simona Nicoară, *op.cit.*, pp. 16-43.

⁷ Jacques le Goff, *Histoire et memoire*, *apud* Simona Nicoară, *op.cit.*, p. 28.

⁸ Paul Ricoeur, *apud* Simona Nicoară, *op.cit.*, p. 29.

⁹ *Ibidem.*

sauver le plus lointain passé. »¹⁰ Dans cette perspective, le conte devient une sorte de document de l'histoire provoquée par la mémoire collective, un document qui peut être analysé pour construire un historique précis de la société archaïque.

Dans ce contexte, notre approche sera structuraliste d'abord, pour rester fidèle à la structure interne des contes de fées et pour exposer ses éléments narratifs constitutifs, puis comparatiste, pour vérifier les invariants communs des contes populaires roumains et étrangers, enfin, descriptif et interdisciplinaire, pour entreprendre une analyse complète des symboles et des motifs identifiés, compte tenu des informations fournies par l'histoire, l'art, la religion etc.

En d'autres termes, l'approche présente prendra en compte à tout moment les trois niveaux d'analyse. Premièrement, il s'agit du *niveau narratif* qui décrit, identifie et classe les invariants des contes, puis *le niveau de l'image* qui met en évidence quelques éclaircissements de la constitution du conte original, car à ce stade ce qui intéresse est représenté par les images communes trouvées des contes différents, enfin, *le niveau des symboles*, où les images sont réduites à des éléments communs et qui permettent une analyse comparative, fidèle aux contes considérés. Il ya donc trois niveaux de la recherche dans cette recherche ; les sens de chaque niveau a un équivalent dans les autres niveaux, et ce sera visible pour le chercheur conscient des relations qui sont établies en permanence dans le système imaginaire que le verbe construit, comme exposent narratif des champs imaginaires, à côté du substantif, en tant que représentant du symbole et de l'image.

II.2 Le motif du vol les astres: un noyau narratif commun

Pour comprendre les relations établies entre les niveaux d'analyse proposée par cette thèse, nous analyserons d'abord le premier motif qui, en fait, est aussi le point de départ de la recherche actuelle, **le vol des astres**, identifié dans le conte-type roumain *Greuceanu* que nous présenterons plus loin conformément aux typologies des catalogues des contes internationales.

Le conte-type correspondent dans le catalogue de Aarne-Thompson correspondent: 328A* *Three Brothers Steal Back the Sun, Moon, and Star*

¹⁰ P. Chaunu, *Histoire et imagination*, apud Simona Nicoară, *op.cit.*, p. 43.

Greuceanu¹¹

(résumé)

Les zmei volent le soleil et la lune, ce qui provoque beaucoup de tristesse dans le monde du Roi Rouge qui promet de marier sa fille avec le vaillant qui sera en mesure de sauver les étoiles. Beaucoup de tentatives vaillantes, mais aucune réussite. Greuceanu, un grand guerrier et avec la croyance en Dieu, sauve, par ses bonnes paroles, au roi, deux héros qui ont été condamnés à la mort.

Le héros demande au roi de le laisser sauver les étoiles, accompagné de son frère. Les deux arrivent au Forgeron-de-la-Terre qui est le frère d'armes et le conseiller de Greuceanu. Après le départ, le forgeron fait un visage en fer forgé qu'il chauffe dans le feu jour et nuit.

Arrivés à un carrefour, les frères se séparent, mais pas avant d'y laisser deux signes au cas où l'un d'entre eux mourrait : une broderie qui sera rompue autour des bords en cas de décès et un couteau qui sera trouvé rouillé si l'un d'eux va mourir. Les deux sont séparés, et le jeune frère revient après un moment et voit les signes propres.

Greuceanu arrive dans les maisons des zmei, loin du monde. Transformé en colombe, puis en mouche, comme il avait été appris par le Forgeron-de-la-Terre, il entendit ce que parlent les femmes des zmei, qui reconnaissent Greuceanu d'or. Le héros s'en va vers la Forêt Verte où chassaient les zmei, se cache sous un pont et attend qu'ils viennent: le petit zmeu, de-cu-seara, le deuxième zmeu, le minuit, et le grand zmeu, le matin.

Le héros se bat avec chaque zmeu ; les deux premières sont vaincus facilement, puis il jette les cadavres sous le pont. Mais quand il y a la lutte contre le grand zmeu, le héros est aidé par un corbeau qui lui apporte un peu d'eau douce à l'échange des cadavres des trois chevaux des zmei. Après avoir vaincu le zmeu aîné, celui-ci dit à l'héros où sont cachés le soleil et la lune: dans la Cula de la Forêt Verte, et la clé est son petit doigt de sa main droite. Greuceanu libère les astres, il tient dans sa main droite le soleil, et la lune dans la main gauche, puis les jette sur le ciel, apportant de la joie dans le royaume.

Les deux frères se retrouvent et se retournent vers le Roi Rouge, mais ils sont poursuivis par les deux femmes des zmei, transformées en jardin et en poirier ; les deux femmes des zmei sont tuées par l'épée de Greuceanu. Aussi, la mère des zmei vient à la recherche des deux frères qui se cachent dans la maison du Forgeron-de-la-Terre. Celui-ci fait un trou dans le mur, comme la mère des zmei a demandé pour voir Greuceanu. Il y

¹¹ Petre Ispirescu, *Legende sau basmele românilor, adunate din gura poporului*, București, Editura Litera, 2004, pp.18-28.

met le masque en fer forgé que la mère des zmei avale ; après la mort, la mère des zmei se transforme en montagne de fer, qui provoque une grande joie pour le forgeron.

Après leur au revoir avec le forgeron, les frères continuent leur chemin vers l'Empereur Rouge. A un carrefour, Greuceanu s'arrête et envoie son frère vers le roi pour annoncer sa venue. Mais un diable boiteux vole son épée, grâce à une ruse, puis se tourne dans une pierre. Le héros va trouver le roi, sans se rendre compte que l'épée lui manque. Au cour de l'empereur, un conseiller fait un pacte avec le diable qui lui promet le premier-né et sa vie en l'échange du mariage avec la fille du roi. Le frère de Greuceanu arrive au cour du roi, lui dit la vérité, mais le conseiller a ordonné qu'il soit emprisonné. Greuceanu arrive dans le palais de l'empereur, et il lui parle comment a sauvé le soleil et la lune, mais constate qu'il n'a aucune épée. Le héros demande au roi d'attendre avec le mariage de sa fille avec le conseiller, se retourne alors vers la pierre où le diable est fermé, et, après s'être transformé dans un macis, brise le diable qui lui demande le pardon ; le diable lui donne son épée, le conseiller est pardonné, de même, le de Greuceanu frère est libéré. Enfin, le héros est reconnu comme le libérateur des astres.

Les éléments du conte:

I. Le vol des astres

A. Le soleil et la lune sont volés par les zmei, A1: L'empereur Rouge promet sa fille en mariage et la moitié du royaume pour le héros qui sera capable de sauver les astres.

II. Le héros

A. Les héros qui n'arrivent pas à libérer les astres sont décapités; A1: Greuceanu qui sauve deux vaillants ; A2: demande au roi de tenter sa fortune pour sauver les astres.

III. Les aides du héros

Greuceanu est accompagné par son frère, A1: arrive dans la maison du Forgeron-de-la-Terre qui le conseille ; A2: Après le départ de Greuceanu, Le Forgeron-de-la-Terre construit un visage en fer forgé du héros, qu'il garde en feu le jour et la nuit ; A3: la séparation des frères à un carrefour ; A4: le couteau planté dans le sol comme un signe de la mort, si le couteau est rouillé ; A5: les bords rompus de la broderie comme un signe de la mort; A6 : le frère de Greuceanu trouve les signes propres.

IV. La lutte avec les zmei et la libération des astres

A. Greuceanu entre dans les maisons des zmei, transformé en colombe ; A1: les femmes des zmei reconnaissent Greuceanu d'or ; A2: Greuceanu se transforme en

mouche, A3 entend le plan des femmes.
 B. Le héros se cache sous le pont menant à la Forêt verte, où les zmei chassent ;
 B1: le retour à la maison des dragons: le petit dragon, pendant la soirée, le deuxième, à minuit, l'aîné, le matin.
 C. Greuceanu réussit à vaincre dans la bataille le petit zmeu; C1: le décapite; C2: son cadavre est jeté sous le pont, C3: le même épisode avec le deuxième zmeu ;C4: le corbeau aide Greuceanu à vaincre le grand zmeu; C5: le corbeau apporte un peau d'eau douce a l'héros en échange des trois cadavres des chevaux des zmei.
 D. Le héros défait le grand zmeu, D1: avant d'être tué, le zmeu lui dit que les astres sont cachées dans la Cula de la Forêt Verte, D2: La clé est le petit doigt de la main droite du zmeu, D3: le héros libère le soleil et la lune D4: le héros tient dans sa main droite le soleil et la lune dans sa main gauche, D5: les jette dans le ciel, D6: revient la paix dans le monde de l'Empereur Rouge.

V. *La mort des femmes des zmei*

A. Les deux frères se retrouvent et reviennent à l'Empereur Rouge, A1: Greuceanu tue les trois femmes des zmei, transformé en poirier, source claire et jardin, A2: les deux frères sont poursuivis par la Mère des zmei, A4: les frères sont cachés dans la maison du Forgeron-de-la-Terre.
 B. la mère des zmei demande de voir Greuceanu à travers un trou dans le mur ;
 B1: Le Forgeron-de-la-Terre met dans le trou la face de Greuceanu, fait du fer chaud ; B2: la mère des zmei avale le fer chaud; B3: après la mort, se transforme en une montagne de fer.

VI. *Le faux héros, le diable et la reconnaissance héros*

A. A un carrefour, Greuceanu envoie le frère d'annoncer sa venue; A1: un diable boiteux vole l'épée du héros, puis se transforme dans une pierre ; A2: Greuceanu se dirige vers le royaume sans se rendre compte que l'épée lui manque.
 B. Le conseiller fait pacte avec le diable pour obtenir en échange la fille du roi ;
 B1: sans le sabre, Greuceanu n'a aucun pouvoir, B2: l'épée est offert par le diable au conseiller ; B3 : le frère de Greuceanu est emprisonné ; B4: le roi ne sait pas quelle est la vérité et ne fait pas les noces de sa fille.
 C. Greuceanu se transforme dans le macis; C1: le diable est cassé par le héros, puis il s'excuse, C2: le conseiller est pardonné; C3: Greuceanu retrouve son épée; C4 le frère est libéré ; C5: Greuceanu est reconnu comme un héros, C6: le mariage.

I. 3. La liste des versions:

A. Les versions roumaines

1. *Le Brave Nicodème*, apud Oprisan, Ionel, *Contes de fées roumaines fantastiques*, tome I, *La fille enlevée par le soleil*, deuxième édition, révisée, Bucarest, Edition Vestala, 2005: la structure narrative est la même que dans le conte-type roumain, avec les différences suivantes: I. Le soleil, la lune et les étoiles sont volés par les zmei, A1: le roi promet le royaume à l'un des trois fils qui seront capables de sauver les astres, II. A1: Le Brave Nicodème est un vaillant qui cache ses pouvoirs, assis à la maison, après le poêle, dans les cendres, le manque de l'élément III ; IV. B: le héros se bat avec les zmei pendant le sommeil de ses frères, B1: le retour à la maison des zmei sur un pont: le grand zmeu, le pont d'argent ; le deuxième zmeu, le pont de bronze ; le petit zmeu, le pont d'or ; D1 D2 (le soleil, la lune et les étoiles sont cachées dans l'oreille gauche du cheval du petit zmeu), V. A1: Nicodème le Brave tue les trois femmes des zmei qui sont transformées en jardin, poirier et fontaine ; A4, B, B1, B2, B3 (la mère des zmei est tuée avec le propre sabre que le héros lui vole, puis transforme les palais des zmei dans trois pommes d'or).

2. *L'histoire de Fâscu*, apud Ionel Oprisan, *op.cit.*, tome III, *Cœur pourri*, Bucarest, 2005: La même structure, avec les différences suivantes: le manque de l'élément III ; dans l'élément IV, B1: il y a un zmeu unique: *Bala Zmeu* ; après l'élément V, la structure narrative est contaminée par les éléments d'autres contes-type (Fâscu devient l'esclave du père des zmei, qui lui demande d'apporter *La Fée des fées*. Celle-ci conseille le héros de transformer les palais du père des zmei dans une pomme d'or, en frappant avec un fouet en trois parties. Le père des zmei est tué par le héros qui est aidé par une petite chienne qui lui dit que le pouvoir du zmeu est caché dans 3 nœuds).

3. *Le petit oiseau aux grands pieds*, apud Ionel Oprisan, *op.cit.*, vol. VII, *Țăpian et Țăpianca*, Bucarest, Edition Vestala, 2006: Les éléments du conte sont contaminés par le conte-type roumain *Praslea le vaillant et les pommes d'or*. Le motif du vol des astres y est présent, mais les éléments du conte sont ordonnés selon une structure narrative différente du conte-type *Greuceanu* : le plus jeune fils du roi dit qu'il va garder les trois poiriers dont les fruits sont volés pendant la nuit par Le petit oiseau

avec de grands pieds et ses 12 esclaves, mais seulement après que le père lui donne les vêtements de sa jeunesse et son épée. Pendant la nuit le fils blesse l'oiseau dans la jambe, celui-ci ne vient plus pour manger les poires. Les trois garçons suivent les traces de sang laissées par le petit oiseau, ils atteignent l'autre royaume, où Le petits oiseaux a avalé le soleil et la lune, le héros tue l'oiseau, aidé par une fille, sauve les filles de roi, tue les zmei qui avaient enlevé les filles, le vaillant est quitté par ses frères jaloux sur l'autre monde ; retour au même sujet de *Prîslea* ... ; les frères sont punis par le lancement du javelot dans le ciel ; la mort des deux frères.

4. *Vasilică Prince Charmant*, apud Ionel Oprisan, *op.cit.*, vol. VII: La même structure narrative, avec les différences suivantes: IA: les zmei volent le soleil, la lune et les filles de l'empereur ; III A: le héros est accompagné par ses deux frères ; VA1: le héros est aidé à tuer les femmes des zmei par les êtres fantastiques Ochilă, Lungilă, Setilă, Flămânzilă ; B: le forgeron Stéphane; IVD3: le héros libère les astres qui ont été volés par les zmei ; le forgeron demandé à les voir. Il y a dans ce conte le récit d'un des épisodes une contamination avec d'autres contes de fées (apparition du Barbe-Coude, qui vole les astres et qui sont retournés à l'échange de la fille de l'Empereur Vert. Le héros est accompagné par ses monstres, arrive au cour du roi qui leur impose des preuves de bravoure qu'ils dépassent. La fille du le roi est offerte au Barbe-Coude, celui-ci est battu par Lungilă ; le héros regagne le soleil, la lune, les étoiles, se marié avec la fille du roi ; les astres sont remis dans le ciel).

5. *Drăgan-le-Vaillant*, apud Grigore Botezatu, *Contes populaires roumains*. Deuxième édition. Collectées et coordonné par Anatol Vidrascu et Dan Vidrascu, Bucarest-Chisinau, Edition Litera Publishing International, 2004: la même structure narrative, avec les différences suivantes: III A, B: le héros est accompagné par ses frères ; VA: le forgeron Cosma-Dimir, l'épée chaud avalé par la mère des zmei, qui est brûlé ; le héros jette ses cendres dans le vent. Le conte est contaminée par d'autres contes-type: après les palais des zmei sont transformés par le héros en trois pommes d'or, et les filles sont libérées, il est abandonné par ses frères dans l'autre monde ; le héros revient dans le monde des de l'empereur à l'aide du pomme de la vie qui apparaît au jour des Sânzienne ; le vieil zmeu Odolean veut le tuer, mais le garçon est aidé par le forgeron Cosmoa-Dimir ; le zmeu se transforme en une fleur après avoir serré dans sa main un charrue, trois gouttes de sang s'allument et le brûlent, enfin, la punition des frères jaloux : ils sont déchirés par deux chevaux sauvages.

6. *Le Prince-Charmant et le Soleil*, apud Grigore Botezatu, *Contes populaires roumains*): la même structure narrative (le soleil est volé par les zmei, Ionică-Prince-Charmant s'en va pour sauver le Soleil, à la commande de l'Empereur Noir ; arrivent dans le monde des zmei ; se lutte avec le Vaillant du Soir, avec le Vaillant du Crépuscule, avec le Vaillant du Minuit, les zmei qui avaient avalé le soleil ; tue les femmes des zmei qui s'étaient transformé en fontaine, pommier et vigne ; la mère des zmei, Păjuroaica, est tuée avec une épée chaude forgée par le forgeron). Le conte est contaminé: le père des zmei, Langue-Langueux, est tué en détruisant la puissance du zmeu, cachée dans la truie où il y a un lapin où se cache un canard ; dans le canard il y a un œuf où sont trois insectes ; le père des zmei est transformé dans un buisson. Le soleil est remis dans le ciel.

B. Versions étrangères

1. *Bokele vole le soleil*, apud Jean Cauvain, *Comprendre les contes*, Editions Saint-Paul, 1980, in *L'épopée nationale des Mongo, Nsog'â Lianja*, « Aequatoria », XII, 1949, p.11-13, texte publié en lomongo et en français: la même structure narrative, suivant la même préjudice narratif, le vol du soleil, suivi par un épisode où le héros sauve le soleil qui le remet dans le ciel. Les éléments du texte sont similaires au texte roumain: I: Le vol des astres (le soleil), II: Le héros (Bokele), III: Les aides du héros (cette fois-ci apparaissent les animaux qui puissent être intégrés dans le bestiaire africain: les guêpes, les tortues, l'aigle); III: La lutte avec les zmei et la libération des astres (les fluctuations narrative spécifiques).

Résumé

Bokele vit dans un village où il y avait plus du soleil ; il n'y avait que la lune. Il va au patriarche pour acheter le soleil, il construit un bateau énorme où se réunit avec les guêpes, la tortue et un aigle. Bokele quitte le bateau à son bon ami, Bonsange. Le patriarche ne veut pas lui donner le soleil, et il veut tuer Bokele, en le faisant bouillir dans le pot magique de Bolumbu, qui devient sa femme. Celle-ci lui dit la vérité, les deux s'enfuient ensemble. La tortue entre dans la grotte où était caché le soleil et, à l'aide de l'aigle, elle vole l'astre tranquillement. Bokele et ses aides s'enfuient, poursuivi par les gens du patriarche et Yakalaki. Les guêpes se luttent avec eux. Yakalaki prend ses chiens qui sont frappés par

Bokele. Bonsange lui apporte le bateau ; le héros revient à la maison avec le soleil qui est remis dans le ciel. Depuis lors le monde a le soleil dans le ciel.

2. Lönnrot, Elias, *Le Kalevala. Épopée Populaire finnoise*. Traduction Métrique et préface par Jean-Louis Perret, Paris, Editions Stock, 1946

Chant I, II, p. 25-45: la structure narrative est différente, mais le récit est construit sur le même préjudice narratif ; les éléments du conte-type roumain manquent ; sont présents l'élément de la disparition des astres et leur sauvetage par un héros (mythique): I: A (le chêne géant couvrant le ciel et la lumière des astres), II: A2 (le héros mythique habillé en vêtements de bronze) ; IV: D(monstre le chêne monstrueux est abattu, les astres sont libérés).

Résumé

Luonnotar est une belle jeune fille qui vivait dans l'air. Un jour, elle s'est étendue aux grandes vagues de la mer, le vent féconde son sein, la vague la laisse enceinte. La vierge reste enceinte pour sept cents ans, car elle ne peut pas naître. Un canard n'a aucun endroit où construire son nid, la vierge de l'air lève son genou de la mer, puis son épaule des grandes vagues, en offrant une place pour le canard qui construit ainsi son nid sur le genou de la vierge. L'oiseau fait six œufs d'or et l'un de fer. Un jour, la vierge de l'air sent une chaleur brûlante. En croyant qu'elle a des douleurs à son genou, celle-ci va le secouer et les œufs tombent dans les vagues. De ces œufs sont nées la terre, le ciel sublime, du jaune de l'œuf apparaît le soleil, du blanc d'œuf, la lune, et des coquilles d'œuf, apparaît une étoile dans le ciel et les nuages. La vierge sort de la mer et commence à modeler le monde, puis elle donne naissance à Vâinâmôinen, l'immortel barde. Un jour, le vieux Vâinâmôinen voit que le chêne de Dieu est sans racines. Aussi il voit cinq belles filles de la mer, qui coupent les herbes du champ. Alors Tursas sort de la mer, jette dans le feu le foin coupé par les filles, et des cendres s'élève un petit arbre dont la couronne couvre rapidement le ciel, en empêchant le soleil et la lune à briller. Puis, Luonnotar envoie un vaillant pour abattre le mauvais chêne. Le brave homme est vêtu de cuivre, il a une hache en bronze dans ses mains. Il réussit à casser les

branches du chêne monstrueux ; ses branches seront la source d'où chacun recevra la béatitude éternelle. Enfin, le soleil et la lune pouvait briller à nouveau.

3. *Le corbeau vole le soleil* (vieille histoire appartenant aux îles Queen Charlotte, l'Amérique du Nord), *apud* Clark, Ella E., *Légendes indiennes du Nord-Ouest du Pacifique*, University of California Press, 1953¹².

Résumé

Le Gris Vautour est le gardien du soleil, de la lune et des étoiles, de l'eau fraîche et du feu. Mais le vautour déteste tellement les gens qu'il cache ces choses. Les gens vivent dans l'obscurité, et le Corbeau, aidé par la fille du vautour, vole les astres, l'eau et un charbon. Le soleil est remis dans le ciel, sa lumière est si puissante qu'il peut voler sur une île au milieu de l'océan. Quand le soleil se repose, il met la lune dans le ciel avec les étoiles. Ainsi, il vole aussi pendant la nuit, apportant avec lui l'eau fraîche et le charbon qu'ils avaient volés. Arrivant au-delà de la terre, il fait tomber l'eau de laquelle naissent les rivières et les lacs du monde. Mais le charbon de son bec allume ses plumes blanches qui deviennent noires. Le corbeau laisse tomber le charbon allumé qui frappe les pierres. C'est pourquoi, lorsque deux pierres sont frappées, sortent des étincelles. C'est pourquoi le corbeau est noir.

4. *Le Soleil et la Lune fermés dans une boîte* (histoire zuni - Amérique du Nord), in *Mythes et légendes. Les plus grands textes de Gilgamesh et Shiva à Prométhée*. Préface de Jean-Claude Carrière. Une collection dirigée par Jean Daniel, Paris, CNRS Editions, 2010, p. 338-340.

Résumé

Le vautour et le Coyote sont des compagnons de chasse. A un moment donné, ils sont arrivés dans la terre des Katchinas, ceux qui détiennent enfermés dans une boîte le Soleil et la Lune. Les astres n'étaient libérés qu'en cas de besoin. Profitant d'un moment d'inattention, le Vautour vole la boîte et s'envole. Aux paroles du Coyote, l'aigle lui donne la boîte où étaient fermés les astres. Curieux, le Coyote a ouvert la boîte, et le Soleil s'éloigne à l'autre bout du monde ; la Lune s'envole vers le ciel.

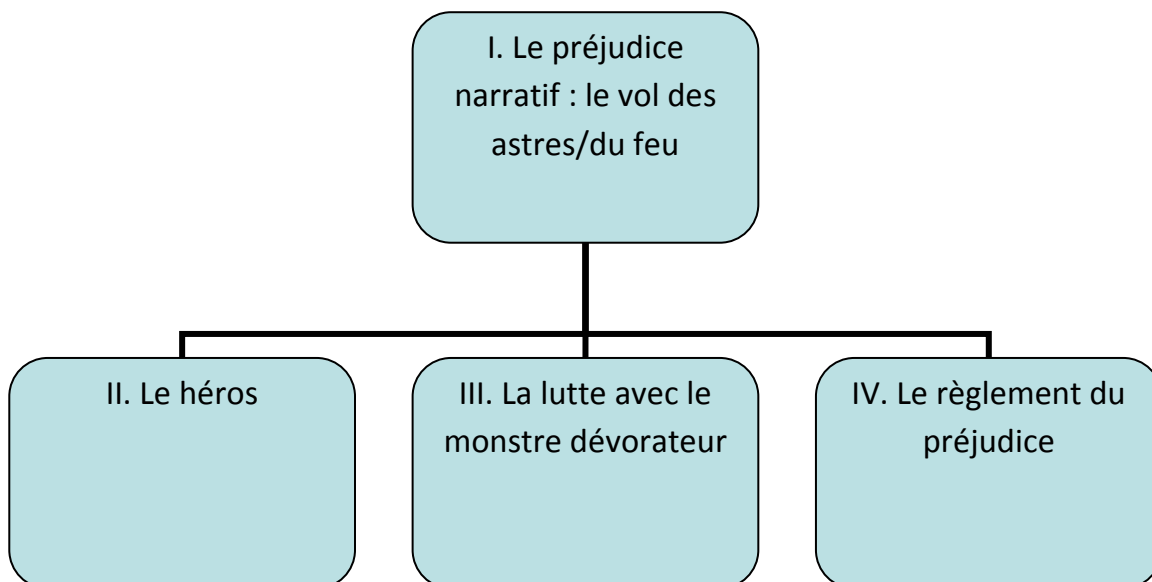
¹² http://en.wikipedia.org/wiki/Raven_in_mythology.

5. *Le Coyote vole le soleil* (histoire Miwok - Amérique du Nord), in *Mythes et légendes. Les plus grands textes de Gilgamesh et Shiva à Prométhée*. Préface de Jean-Claude Carrière. Une collection dirigée par Jean Daniel, Paris, CNRS Editions, 2010, p. 341-343.

Résumé

Le Coyote vit dans le village de l'Obscurité. Le village voisin est le village de la Lumière. Curieux, le Coyote se faufile dans le village voisin ; ici il entre dans la maison du chef tient enfermés dans deux paniers le Soleil et la Lune qui sont envoyés dans le ciel pour donner la lumière de la journée et de la nuit, puis ils sont amenées dans des paniers. Le Coyote raconte à son chef du village ce qu'il a vu. Parce que l'on ne le croyait pas, il retourne à la maison du chef du village de la Lumière et vole les deux paniers Light où se trouvaient les astres. Ceux-ci sont libérés pour donner la lumière du village de l'Obscurité. Les gens sont heureux de la lumière des astres et louent le Coyote.

Les textes que nous avons déstructurés selon le niveau narratif mettent en évidence les invariants narratifs. Bien qu'ils diffèrent dans la formule épique, puisqu'ils appartiennent à différents espaces culturels (roumain, africain, finnois, américain), ceux-ci ont *un noyau narratif commun*, qui peut être vérifié par les éléments qui restent stables dans le système narratif et que nous pouvons définir en bas par le schéma suivant :



II.3 Un modèle mythique ambivalent

En fonction de ce noyau narratif, constitué autour du motif du vol des astres, nous avons l'intention d'explorer les images récurrentes, à l'aide desquelles on peut décrire une

certaine attitude que le fond noétique archaïque développe devant la crise des valeurs sacrées traditionnelles. En ce sens, une série de symboles et de champs imaginaires construisent dans le corpus des textes présentés *un bassin sémantique du conflit sacré*, qui découle de la réévaluation des formes traditionnelles religieuses de la société archaïque, identifiée dans les contes analysés.

Cette notion de *bassin sémantique* semble, à première vue, superflue, mais elle peut être déterminée correctement, en considérant, d'abord, les relations établies entre les trois niveaux d'analyse par l'attention accordée aux éléments de ces contes qui ont des points en commun par le sujet, les symboles, les thèmes, les images etc. Ces textes ne sont pas similaires en termes de contenu narratif, mais ils construisent par le réseau de motifs isomorphes /récurrents un système mythique qui peut véhiculer essentiellement une religion.

Ainsi, le problème que nous proposons pour la discussion est l'analyse des contes populaires dans la perspective de l'imaginaire religieux, mais aussi la redécouverte du texte populaire comme un document culturel précieux, parlant, principalement, d'un substrat païen, dissimulé derrière un discours mythique original.

Cette vision tient compte des intuitions des folkloristes selon lesquels les contes populaires représentent un document historique /culturel où on peut découvrir certaines empreintes de la confluence entre les «sites païens»¹³ et ceux chrétiens, confluence qui a conduit au «*déguisement*»¹⁴ de la mythologie païenne dans le discours folklorique. En ce sens, nous avons recouru aussi à la vision anthropologique dumézilienne¹⁵, concernant l'origine indo-européenne commune des cultures européennes, mais aussi les théories de Claude Lévi-Strauss sur le mythe, conçu comme la somme de toutes ses variantes¹⁶.

A partir de ces théories, nous considérons que les mythes se comportent comme la structure profonde des langues, à l'aide de laquelle on peut détecter une source commune qui peut être révélée par une analyse comparative linguistique et mythologique. Dans le cas des contes populaires roumains, par l'intermédiaire des instruments de la mythologie comparée, de la mythocritique, des ressources de l'imaginaire et de l'anthropologie historique¹⁷, nous allons essayer d'identifier les motifs récurrents des textes différents desquels on peut

¹³ Philippe Walter, *Limba păsărilor. Mitologie, filologie și comparatism în mituri, basme și limbi ale Europei*. Traducere din limba franceză de Andreea Hopârtean și Corin Braga, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2007, p.11.

¹⁴ *Ibidem*, p.94.

¹⁵ Cf. Philippe Walter, *op.cit.*, pp.27-28.

¹⁶ Claude Lévi-Strauss, *op.cit.*

¹⁷ Simona Nicoară, *op.cit.*, p.17

extraire ces séquences narratives isolées, qui assemblées, définissent un ensemble de sens, un langage précis de la vision archaïque, préchrétienne du monde.

A côté de ces théories, nous considérons aussi les affirmations de Mircea Eliade, concernant les «*religions vivantes*»¹⁸ en Europe et le christianisme qui a fini par christianiser les divinités et les mythes païens, ce qui a fait qu'une partie de la religion populaire européenne survive toute déguisée, par le rituel, dans le culte des saints et des jours fériés du calendrier. Selon Mircea Eliade, la lutte de l'Église contre l'élément des religions païennes n'a fait, en réalité, qu'aider à survivre, jusque dans la modernité, les figures, les mythes et les rites qui appartiendraient même à la protohistoire. Par ailleurs, concevant le christianisme comme une «*liturgie cosmique*»¹⁹, la population rurale en Europe du sud-est, en générale, a adopté une attitude de «*solidarité mystique avec les rythmes cosmiques*»²⁰ par laquelle la nature est considérée comme une œuvre de Dieu, dont la gloire a été restaurée après l'incarnation du Christ. Ainsi, l'Église est pleine d'innombrables symboles et figures d'origine païenne, ce qui n'en donne pas lieu à une «*paganisation*» du christianisme, mais «*une sorte de christianisation de la religion des ancêtres*»²¹.

Nous considérons, dans ce contexte, que l'analyse comparative de l'imaginaire dans les contes populaires roumains et ceux d'autres cultures permet l'identification de ce substrat symbolique religieux, qui peut construire, par la dynamique des variantes et des motifs isomorphes, un bassin sémantique spécifique pour l'espace mythique roumain, mais qui communique en même temps avec les mythes des autres cultures d'origine indo-européenne et pas seulement. Cette dynamique des mythes locaux et étrangers a construit ce que Mircea Eliade a appelé l'empreinte du «*christianisme cosmique*»²² dans l'imaginaire religieux roumain. Entre la mythologie païenne et l'histoire de l'idéologie religieuse officielle, le christianisme roumain a subi quelques contaminations mythiques, ce qui a rendu le caractère unique de la religion non-officielle, située entre la tradition et le dogme.

Cette relation est définie dans le discours narratif populaire à travers un substrat mythique originaire²³ qui parle d'une identité religieuse ancienne et qui peut

¹⁸ Mircea Eliade, *op.cit.*, p.160.

¹⁹ *Ibidem*, p.161.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*. Voir aussi Vasile Avram, *Crestinismul cosmic— o paradigmă pierdută? Mit și ortodoxie în tradiția românească*, Sibiu, Editura Sæculum, 1999.

²³ Mircea Eliade, *op.cit.*, p.189: „, *Le conte populaire répète, sur un autre plan et avec d'autres méthodes, le scénario exemplaire d'initiation. Le conte populaire prolonge l'initiation au niveau de l'imaginaire.*

également poser la question d'une autre relation entre la mythologie païenne et celle chrétienne, rapport analysé dans ce chapitre à travers le corpus de contes populaires roumains et les textes mythologiques étrangers, tous réunis sous l'ensemble du motif *le vol des astres*²⁴. Dans les textes mentionnés, les motifs centraux divulguent un conflit spécifique qui surgit entre deux ordres de figures mythiques et des symboles. D'une part, on met en évidence l'ordre sacré d'un système dérivé d'une conception religieuse primordiale (système religieux cosmique, astral, solaire)²⁵, que nous considérons d'origine indo-européenne, et d'autre part, l'ordre sacré d'un système religieux innovateur, civilisateur et provocateur du désordre des valeurs, en essayant de substituer le système primaire religieux.

Nous commençons l'analyse de deux contes populaires roumains, simples à première vue, *Greuceanu* et *Nicodème le Brave*, dont la structure narrative est construite en fonction de l'épisode du vol des astres par les zmei, ce qui produit une polarité des régimes de l'imaginaire. Au premier plan sont regroupées *les images du sacré traditionnel*, et à l'autre plan, *les symboles religieux et culturels du nouvel ordre*. Évidemment, le conte

²⁴ Le motif analysé dévoile le christianisme populaire médiéval du point de vue de l'aspect syncrétique par lequel des substrats de croyances et de rites préchrétiens s'amalgament avec le substrat chrétien. Dans le Sud-Est de l'Europe le christianisme populaire est fondamentalement rurale, où les rites cosmiques préchrétiens sont intégrés à ceux chrétiens, cette assimilation conduisant finalement à l'assimilation, de la part de l'Eglise, des anciennes croyances, mais aussi au transfert du dogme chrétien dans la mythologie païenne. L'approche actuelle vise, d'abord, cette caractéristique du christianisme cosmique roumain, espace conçu comme une preuve de la survivance de la mythologie originaire dans la mythologie de l'idéologie officielle, et comme un moyen d'analyser la relation entre la mythologie autochtone et la mythologie indo-européenne. Par conséquent, nous affirmons, à cet égard, que les contes populaires roumains ne sont une forme de culture différente des traditions religieuses qui donnent la particularité du christianisme roumain. Il ne s'agit pas de deux traditions différentes, les contes populaires et la mythologie païenne, mais les deux sont organisés en un seul « *site religieux* » (Philippe Walter, *op.cit.*, pp. 11-19), dont l'importance anthropologique ne peut être révélée que par l'analyse complémentaire et comparative des mythologies. En d'autres termes, les mythes identifiés dans les contes populaires véhiculent une religion qui n'est pas du tout celle du christianisme officiel, mais une religion païenne dans laquelle l'élément païen et celui du dogme chrétien s'assimilent l'un l'autre.

²⁵ La perspective de cette approche, ne conçoit pas la religion cosmique, en particulier le solarisme, dans le sens donné par Max Muller et ses disciples qui ont transformé la mythologie grecque en un énorme système de phénomènes naturels, notamment ceux solaires. Les excès de l'interprétation naturaliste du solarisme de la perspective de Muller a conduit à une diminution de ses idées qui a extrapolé l'analyse de la mythologie indienne vers la mythologie grecque où il a vu les figures mythique aurorales du système indien. Voir Max Muller, *Mythologie comparée*, Edition établie, présenté et annotée par Pierre Brunel, Paris, Editions Robert Laffont, 2002.

populaire n'exprime pas ces relations directement, mais indirectement, en identifiant les champs imaginaires, créés par les motifs narratifs récurrents.

Ainsi, les héros des contes populaires luttent contre les zmei pour libérer les astres (la lune et le soleil). Après la victoire des héros par la mort de dragons, l'ordre du monde est rétabli, mais, après une analyse minutieuse de la dynamique des symboles et des images mythiques qui définissent la structure stable des textes populaires, on peut observer que le vol des astres par les zmei n'est pas du tout un vol, mais un acte visant à protéger les valeurs sacrées traditionnelles et les symboles religieux dans lequel se retrouve un fond sacré originaire.

Dans ce contexte, le vol devient une modalité narrative par laquelle se met en évidence, en fait, l'importance des symboles de la tradition qui doit être sauvé au contact avec le nouvel ordre du sacré. Ainsi, ce qui est défini comme le protagoniste devient antagoniste et vice versa, l'antagoniste devient protagoniste, selon le régime religieux dans lequel les actants des contes sont projetés.

En d'autres termes, les contes populaires roumains, regroupés en fonction du motif du vol des astres, révèlent leur fond religieux dans le régime de l'ambivalence, c'est pourquoi, ce qui est perçu comme violent dans le plan superficiel de l'épique n'est qu'une nécessité du fonctionnement efficace des mécanismes sacrificielles du sacré²⁶, en légitimant le renversement des relations classiques de l'imaginaire des contes populaires, par ce que Gilbert Durand nomme « *euphémisation* »²⁷ du mal.

Dans cette perspective, les zmei ne sont plus les héros négatifs, mais ils sont, comme nous l'observerons plus loin, l'image ambivalente des ancêtres²⁸, des divinités primordiales ou

²⁶ René Girard, *Violenta si sacrul*, Bucuresti, Nemira, 1995.

²⁷ Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, p. 499. Selon Gilbert Durand, l'imaginaire ne peut être que « *transformation euphémique du monde* », par des images qui tiennent d'une certaine rhétorique de la pensée ambivalente, « *prélogique, intermédiaire entre imagination et ration* » (*ibidem*, p. 483).

²⁸ Inclus dans la catégorie des monstres dévorateurs et des dragons, les zmei peuvent être conçus par l'imaginaire populaire comme étant négatif, mais ils sont généralement imaginés comme ambivalents: des êtres étranges, des êtres qui tuent ou défendent une place (« *genius loci*»). En ce sens, Claude Lecouteux identifie une « *double acception* » pour la signification du monstre dans l'ancienne allemande littéraire, à partir de l'adjectif « *ungahiuro* » aujourd'hui « *Ungeheuer* », qui a deux significations. Premièrement, il y a « *gahiuro* » / « *geheuer* » (serviable, gentil) qui est nié par le préfixe « *un-* », définissant, enfin, la créature malveillante, terrifiante. D'autre part, « *gahiuro* » / « *geheuer* » est lié à la racine indo-européenne « **kei* » retrouvé en grec « *keimai* » (foyer, feu), le centre de la maison, en prenant le sens d'« *appartenance à une même communauté, à la même tribu* ». En d'autres termes, Lecouteux estime que le monstre est lié par son préfixe négatif, à l'image de l'être étranger à l'espace culturel d'une communauté, tandis que le manque du préfixe négatif peut définir l'image originaire de l'être ancestral, dédié à la défense d'un lieu

des esprits locales, qui gardent les symboles originaires d'un culte céleste / solaire, exprimé par la lune et le soleil volés et cachés, pour ne pas être contaminés avec le message sacré d'une nouvelle idéologie. En relation avec ce régime du sacré, les héros proprement-dits n'apparaissent plus comme des sauveurs des astres, mais comme des héros civilisateurs, ayant l'intention de reconfigurer le fond religieux ancien sous un autre signe du sacré.

Ainsi, nous pouvons parler, dans les deux contes populaires, de la complémentarité des valeurs sacrées des deux grands régimes des images. A la séparation axiologique du plan des images diurnes, spécifiques pour le conte populaire²⁹, correspond, cette fois-ci, la conversion, l'euphémisme. Le soleil et la lune ne sont pas volés par les zmei afin de priver l'humanité de la lumière. Le vol symbolise, dans ce cas, une crise spirituelle d'une communauté, devant la contamination des symboles religieux traditionnels avec le message d'un autre système religieux et innovateur.

En fait, les deux contes mentionnent que les étoiles ne sont pas volés, mais ils sont cachés par les zmei, ils ne sont pas, en d'autres termes, anéanti, mais cachés pour être protégés dans le sens énoncé plutôt par un archétype des grands divinités uraniennes, toujours menacées, toujours marquées par le souci d'un pouvoir qui doit être renouvelée par un retour cyclique et continu aux origines. Cette idée se retrouve aussi dans la mythologie grecque, comme une forme déjà institutionnalisée par le remplacement progressif des dieux originaires, jusqu'à ce qu'il atteigne l'Olympe conduit par Zeus.

L'aspect passif des divinités célestes est identifié par Mircea Eliade dans le *Traité d'histoire des religions*, le chapitre *Le ciel: dieux uraniens, rites et symboles célestes*.³⁰ Le chercheur roumain estime que, dans l'histoire des religions, les grandes divinités célestes ont la tendance à disparaître progressivement de l'espace culturel de la communauté, étant « *poussées de plus en plus à la périphérie de la vie religieuse, jusque dans le moment où tombent dans l'oubli.* »³¹ Ainsi, « *le rôle prépondérant est occupé par d'autres forces sacrées, plus proches de l'homme, plus accessibles à son expérience quotidienne, plus utiles.* »³²

consacré, résistant à « *l'invasion de leurs territoires.* » Voir Claude Lecouteux, *Les Monstres dans la pensée médiévale européenne*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1993, p. 10-49.

²⁹ Le conte populaire se construit sur la dichotomie entre les principes du Bien et du Mal, ce qui impose au niveau de l'imaginaire une séparation antithétique des images mythiques.

³⁰ Mircea Eliade, *Tratat de istoria religiilor*, cap. *Cerul: zei uranieni, rituri și simboluri cerești*, pp. 58-126.

³¹ *Ibidem*, p. 63.

³² *Ibidem*.

Mircea Eliade affirme aussi que la place des divinités uraniennes serait remplacée par le culte des ancêtres, comme il arrive, par exemple, en Afrique³³. Cependant, même si elle est passive, la divinité uranienne est présente dans les moments de crise, résolue par des sacrifices afin de restaurer la fonction de divinité suprême dans une communauté.

En général, la passivité des êtres uraniens est remplacé par un principe actif dans l'imaginaire des sociétés archaïques, laissant lieu, ainsi, pour le totémisme, le polythéisme, l'adoration des esprits, le fétichisme, l'animisme, le chamanisme. Cette tendance de la «*confiscation*»³⁴ culturelle conduit, enfin, à la «*tendance vers l'archétype*» des «*théophanies primitives*», incapable de se maintenir actives dans l'univers culturel d'une société que par des intermédiaires plus «*concrètes*»³⁵, capables d'entrer dans une dialectique spécifique du sacré, en fonction du conflit des forces dans lequel est impliqué périodiquement.

Dans ce contexte, le motif du vol des astres ne doit pas être associé aux images négatives du mal, au monstre qui dévore, mais aux images qui correspondent à la catégorie des ancêtres gardiens, aux divinités qui entrent dans la dialectique de la permanente substitution des divinités uraniennes primordiales. En ce sens, les intentions du monstre sont équivalentes aux intentions du héros qui sauve, qui, à son tour, par ses actes, est intégré au même rythme de la substitution sacrée. Au niveau des narrations populaires proposées pour analyse, cette dialectique est traduite de la manière suivante: les zmei sauvent les symboles sacrés pour les protéger d'une possible dégradation sacrée et les héros Nicodème le Brave et Greuceanu détruisent le mal pour restaurer l'ordre des valeurs du sacré.

Voici un vrai schéma de représentation mythique des mécanismes du sacré, défini la transmigration euphémique des valeurs négatives, conduisant à l'identification des deux principes égales qui se confrontent: l'un des zmei comme un symbole de divinités primordiales qui protègent la tradition, un autre du héros sauveteur qui rétablit l'ordre, et qui, à son tour, protège le même objet sacré: les astres.

³³ *Ibidem*, p. 64.

³⁴ *Ibidem*, p. 74.

³⁵ *Ibidem*, pp. 99-100.

II.4 Les symboles d'une identité cachée

Il y a dans le substrat mythique des contes analysés une redondance sémantique du même archétype, la transcendance qui, par ses symboles uraniens instables, provoquent l'ambiguïté sacrée. Les dragons et les héros à la fois sont préoccupés par le même symbole, les deux astres, mais leurs actions se reflètent dans les contes populaires sous le régime de la polarité: le Bien et le Mal.

La polarité apparaît, cependant, au fond d'une crise des valeurs du sacré par rapport à la nécessité du renouvellement des symboles sacrés. Le Soleil et la Lune définissent dans l'imaginaire religieux le culte du ciel et du feu, symbolisent la religion uranienne, une forme religieuse originaire³⁶, cette fois-ci menacée par une force civilisatrice. Cette dernière force veut se définir comme une nouvelle religion qui pourrait contaminer le sémantisme sacré des deux éléments astraux.

À cet égard, il est essentiel de conserver les symboles par les zmei qui ne détruisent pas, mais qui défendent les signes d'une tradition religieuse. Cette hypothèse a comme récurrence dans le conte populaire *Greuceanu* un symbole complexe: c'est l'image imposée par la « *Cula de la Forêt Verte* » où les zmei cachent les astres.

Le terme « *cula* » est dérivé en roumain de la langue turque, retrouvé en bulgare et dans le mot sanscrit « *kula* » et exprime une double signification: d'une part, c'est l'image de la maison et d'autre part, c'est l'image de la cité, de la fortification ayant un rôle défensif³⁷. Ces deux significations soutiennent également l'ambiguïté sacrée dans ce conte populaire. La maison³⁸ représente le principe maternel et l'esprit, la recherche des origines ; c'est une sorte de « *regressum ad uterum* » qui veut maintenir un équilibre des valeurs ; c'est, enfin, la source de l'identification et de la légitimité des éléments ; c'est l'origine de l'identité des choses. Dans ce champ imaginaire, le vol des astres apparaît comme une nécessité de défendre une identité en tant que forme de défense de la tradition qui, au moment où se trouve en face du renouvellement, elle doit se retirer, se cacher là où elle est née, dans le but de se maintenir *vivante*.

³⁶ *Ibidem*, pp. 143-166.

³⁷ *Dicționarul explicativ al limbii române*, ediția a II-a, București, Editura Univers Enciclopedic, 1998, p. 247. Le terme est défini comme « *batiment en forme de tour, avec une base rectangulaire (qui a servi dans le passé comme un lieu de défense) (...) de tc. kula. Cf. bg., scr., kula.* »

³⁸ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, vol. I, București, Editura Artemis, 1995, pp. 256-258.

En ce sens, contribue également l'étymologie du terme «*kula*» qui renvoie vers l'origine, l'identité d'une communauté ou la défense de l'identité d'une communauté. L'idée se trouve dans la racine proto-indo-européenne «** (s)-kwel*»³⁹ avec le sens «foule, peuple, gens», sens reconstitué du hittite «*kule*»⁴⁰, de l'ancien indien «*kula*»⁴¹ (*group de gens de la même race, famille*), du grec ancien «*telos*» (*refuge, un abri de l'armée*)⁴². Le sens est reconstitué aussi du proto-germanique «** skulō*» par le vieux terme anglais «*scolu*» (groupe de personnes, foule) et le vieux saxon «*skola*»; la même idée de l'origine /de l'identité se trouve dans l'étymologie altaïque, dans le protomongole «** kulunča*» et dans le mongole «*qulunča*» dont le sens est celui de «*l'ancêtre*»⁴³.

Par conséquent, les actions du zmeu ne sont pas du tout des représentations du mal. Au contraire, les zmei sont des divinités qui défendent. Leur vol est un acte de protection d'un fond sacré qui a été initialement investi avec le symbolisme du soleil, de la lune et des étoiles. Autrement, il est impossible d'expliquer pourquoi le vol n'est pas *consumé*, par la destruction des symboles célestes. *Cachés, pas anéantis, les astres conservent, à travers les actions des zmei, leurs valeurs primordiales.*

La reconstruction du puzzle mythique à l'aide de l'étymologie du terme «*cula*» conduit au même invariant culturel: la notion d'identité, de communauté, de famille, de la race, de l'identité, de refuge où l'identité d'une communauté ne peut pas être modifiée. En outre, l'étymologie du terme indo-européen se réfère au signifié de *l'ancêtre*, ce qui renforce ainsi la perspective de l'association de l'image des zmei à l'image des divinités originaires, qui sont conçus pour protéger les astres.

D'autre part, les actions du héros sont aussi légitimées par un autre ordre de valeurs qui convergent vers les images chrétiennes, en assimilant sous le signe d'une idéologie innovatrice les symboles traditionnels des astres. Dans la structure superficielle du récit populaire, Greuceanu sauve le soleil et la lune et les remet dans le ciel, détruisant les zmei, à l'aide d'un personnage ambigu, Le Forgeron-de-le-Terre, mais aussi à l'aide de son épée, comme un symbole de la croix.

³⁹ *Proto-Indo-European Etymological Dictionary*. A Revised Edition of Julius Pokorny's *Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch*. Revised and Published by the Dnghu Association. Scanned and recognized by George Starostin (Moscow), who has also added the meanings. Further refurnished and corrected by A. Lubotsky, Indo-European Language Revival Association, 2007, p. 1804.

⁴⁰ http://starling.rinet.ru/cgi-bin/etymology.cgi?single=1&basename=\data\ie\piet&text_recno=1042&root=config.

⁴¹ *Proto-Indo-European Etymological Dictionary*, p. 1804.

⁴² http://starling.rinet.ru/cgi-bin/etymology.cgi?single=1&basename=\data\ie\piet&text_recno=1042&root=config.

⁴³ *Ibidem*.

Comme un symbole, Le Forgeron-de-le-Terre envoie aux significations imposées par l'image du forgeron⁴⁴, comme un intermédiaire entre l'homme et la divinité, en participant à la cosmogonique et à la civilisation du monde. Il est un exclu de la société, mais il est aussi toujours un gardien des valeurs de celle-ci.

Par ailleurs, la figure du forgeron est de même que la figure du zmeu, *ambivalente*. *Le dictionnaire des symboles* de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant décrit le forgeron comme ayant un caractère « *plus ou moins sacré, les attitudes qu'il détermine aux autres envers lui sont ambiguës ou ambivalents. Parfois, il est méprisé et redouté, parfois respecté* »⁴⁵. Il est un créateur du cosmos, comme Brahmanaspati des *Védas*⁴⁶ ou le forgeron Bung de la mythologie vietnamienne⁴⁷.

Cependant, le rôle principal du forgeron est d'« *assistant* »⁴⁸, de participant à un mythe cosmogonique où « *le monde et la vie ne pourrait apparaître autrement qu'en tuant un Être amorphe primordiale.* »⁴⁹ Par exemple, Tvastr⁵⁰, divinité solaire, construit l'arme d'Indra, le foudre, mais il crée aussi Vrtra, le démon serpent de la sécheresse et qui entoure la maison de Tvastr, où il ya le Ciel, la Terre et les Eaux⁵¹. En fonction de la naissance de ce démon apparaît aussi le mythe d'Indra qui détruit « *cette monade primordiale* »⁵² de la résistance des formes originaires de l'univers, qui s'exprime par l'image « *de l'inertie de Vrtra* »⁵³.

Le même schéma de représentation mythique apparaît aussi dans le système grec où le forgeron Héphaïstos participe à l'œuvre cosmogonique de Zeus. Son image de forgeron s'encadre dans l'imaginaire spécifique des divinités ambivalentes, étant un exclus du monde des dieux, à cause de sa difformité et de sa chute d'Olympe, mais en devenant un instrument indispensable dans la réalisation des projets divins. Il crée le foudre de Zeus, l'arme qui va vaincre Typhon, le monstre né de Gaïa, la déesse de la terre. Celle-ci conspire

⁴⁴ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op.cit.*, vol.II, pp. 47-49.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 48.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 47.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Mircea Eliade, *op.cit.*, p. 208.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibidem*.

contre Zeus, donnant naissance à un être démoniaque, trahissant ainsi «*l'opposition d'une des divinités primordiales à l'œuvre cosmologique ou à la restauration d'un ordre nouveau.*»⁵⁴

Dans le cas du conte populaire roumain, Le Forgeron-de-la-Terre est le frère d'armes de Greuceanu, l'aidant à tuer la mère des zmei, en construisant un masque de fer forgé, représentant le visage de Greuceanu, que celle-ci avale, cherchant à venger la mort de sa famille. Inclus dans la catégorie des forgerons mythiques, Le Forgeron-de-la-Terre est également un participant à une cosmogonie déguisée derrière le récit populaire. Il est l'artisan retiré de la société, mais il prépare l'œuvre de Greuceanu, construisant la masque de fer chaud à partir du moment où le héros s'en va vers le monde des zmei ; en d'autres termes, il détient le secret de la cosmogonie qui aura lieu. Il va tuer la mère des zmei, qui, par sa condition maternelle, envoie à l'image d'une divinité primordiale qui s'oppose, de la même manière que les figures divines de la mythologie indienne et grecque, à restaurer les symboles sacrés de la tradition, réalisé par le héros Greuceanu.

L'image du Forgeron-de-la-Terre apparaît en deux épisodes, au début de l'aventure du héros vers le monde des zmei et à la fin, à son retour victorieux. Dans les deux épisodes, le rôle du Forgeron-de-la-Terre est crucial, surtout à la fin, quand il transforme la mort de la mère des zmei dans une montagne en fer. Cette image est une métamorphose importante dans les relations entre les champs imaginaires du conte.

Tout d'abord, la mort de la mère des zmei est valorisée dans le régime de l'euphémisme⁵⁵, parce qu'il y a une conversion des valeurs dans les actions du héros sauveur. Celui-ci sauve les astres, mais il tue les zmei qui sont, en réalité, *transformés* en d'autres symboles qui correspondent à une idéologie étrangère de leur fond original, mais qui réévaluent ce fond grâce à l'assimilation. Le cas relevant en ce sens est la métamorphose de la mère des zmei en montagne de fer. Son métamorphose ne conduit pas à l'anéantissement de cette figure mythique, mais accentue la création d'un nouvel archétype, celui de la montagne comme valeur spirituelle complexe, définie par le «*symbolisme de l'ascension*» du régime diurne⁵⁶, comme *axis mundi*, ou le lieu de la reconnaissance d'une identité culturelle, dans le sens du même signifié de «*cula*» où étaient protégés les astres.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 248.

⁵⁵ Gilbert Durand, *L'Imagination symbolique*, p. 118 : l'euphémisation des images mythiques se plie sur «*l'antagonisme des régimes de l'imaginaire*», d'une part, dans «*l'antithèse*» du régime diurne, de l'autre part ; dans «*l'antiphrase*» du régime nocturne.

⁵⁶ *Idem*, *Structurile antropologice ale imaginarului*, pp. 162-178.

D'après Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, le mont « *fait partie du symbolisme de la manifestation* »⁵⁷ de la transcendance, ce qui le transforme en sanctuaire, temple, espace sacré, comme reliant la terre et le ciel, représentant enfin un symbole de l'identité d'une communauté, auquel celle-ci se rapporte continuellement ; il est situé au centre du monde, et devient un centre de celle-ci, mais aussi son image⁵⁸. Ainsi, on peut expliquer la présence des montagnes sacrées dans la plupart des cultures, telles que « *les montagnes axiales* »⁵⁹ de l'Inde (*Meru*), de Chine (*Kunlun*) ou de la Grèce (*Olympe*), le mont *Qaf* de l'islam, le Sinaï du christianisme, Montsalvat de la légende du *Graal*, la montagne blanche de la tradition celtique etc.

Aussi, l'image de la montagne est importante par le fait qu'elle « *symbolise une hiérophanie* ». ⁶⁰ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant offre à cet égard, une série de montagnes sacrées du christianisme: le Sinaï / Horeb, Sion, Thabor, le Golgotha, précisant que le symbolisme primaire / cosmique de la montagne est transposé avec toute sa signification dans le symbolisme biblique. Ainsi, la montagne devient un symbole de sécurité, le centre du monde, la présence divine, il est un cité, le palais, enfin, le temple⁶¹, le symbole complexe de la hiérophanie et de la détermination d'une l'identité sacrée.

Ainsi, la dialectique des contes de fées concernés devient simple: même si on essaie, au point de départ, la défense des symboles de la tradition de leur réinvestissement sémantique, ceux-ci ne peuvent pas, cependant, échapper aux mécanismes de la transformation continue des formes sacrées. Le problème est que le système des valeurs traditionnelles sacrées doit redéfinir ses formes traditionnelles, même à travers des symboles traditionnels qui ne sont pas détruites, mais *renovés*, assimilés à d'autres formes d'un autre système idéologique plus dynamique.

Apparaît, dans ce contexte, l'ambiguïté sacré, puisque le nouvel ordre est construit sur ce qui est ancien. La réapparition de la paix dans le monde commence avec l'image de l'homme comprenant la lune dans la main gauche et le soleil dans sa main droite, mais apportant avec lui une nouvelle civilisation, représentée par la montagne de fer comme un sanctuaire d'une religion fondée quand même, sur la tradition dont les symboles sont contaminés.

⁵⁷ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op.cit.*, p. 321.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 324.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 321. Voir aussi Mircea Eliade, *Tratat de istoria religiilor*, p. 382.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 324.

⁶¹ *Ibidem*.

La même structure narrative est présente dans *Nicodème le Brave*, où la combinaison des éléments païens et chrétiens est plus évidente, parce que le héros est envoyé avec ses frères pour sauver les astres volés par les zmei, mais, en même temps, le pot du baptême. Le deuxième élément est important ici parce que la police pot de baptême est dans le seau de baptême, le symbole du rituel de la christianisation.

Mise en relation avec les signes astraux en tant que symboles de la religion cosmique, le seau de baptême définit le même schéma du conflit entre deux ordres religieux. Pourquoi les dragons volent aussi le seau de baptême? Normalement, ils auraient caché seulement les astres comme symboles de la religion astrale. Nous pensons que dans ce cas fonctionne la même dialectique du sacré, où la tradition religieuse ressent son fond vulnérable, ce qui provoque les mêmes mécanismes violents du sacré dont nous avons parlé en *Greuceanu*.

Les autres versions roumaines ont la même structure narrative, en termes d'identification des mêmes éléments du conte-type, mais ceux-ci sont contaminés par la structure d'autres contes de fées. Cependant, *L'histoire de Fâscu, Le petit oiseau avec de grands pieds, Vasilică-Prince-Charmant, Le Prince Charmant et le Soleil* sont des textes où le même noyau narratifs fonctionne selon la structure identifiée dans le conte-type de *Greuceanu*.

Dans *L'histoire de Fâscu*, bien qu'il soit évident le manque de l'élément III du conte-type roumain, et au point IV.B1 il s'agit d'un zmeu unique (*Bală-zmeu*, qui vole les astres), on peut observer que, après l'élément V, la structure narrative est contaminée par les éléments d'autres contes de fées (Fâscu devient l'esclave du père des zmei, qui lui demande de lui apporter la Fée des Fées. Celle-ci conseille le héros de transformer les palais du zmeu en une pomme d'or, en frappant avec un fouet en trois parties. Le père des zmei est tué par le héros, qui est aidé par une chienne qui lui dit que le pouvoir du zmeu est caché en trois nœuds). Cependant, ce qui reste comme motif récurrent est le vol des astres par le zmeu, préjudice qui provoque toute la constellation d'événements, finalement résolue par l'anéantissement d'actants négatif, mais contaminée par la mise en évidence d'un autre élément solaire: la Fée des Fées.

Dans la mythologie roumaine, *La Fée des Fées*⁶² est un être solaire, la sœur du soleil, le prototype de la beauté féminine, dans lequel se reflète les attributs de l'absolu naturel, végétal, animal, cosmique, érotique etc., fonctionnant dans les contes de fées, selon le même régime des astres qui sont volés par les zmei, puis regagnés par le protagoniste. Dans

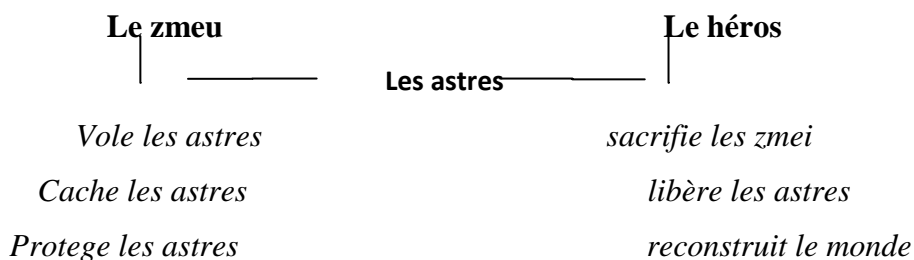
⁶² Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, București, Editura Academiei, 1987, pp. 396-399.

ce cas, Fâscu est obligé d'apporter la fée au père des zmei en échange de sa liberté. Cependant, la fée enseigne le héros comment peut transformer ses palais en un pomme d'or, alchimie suivie par la mort du zmeu, en trouvant ses pouvoirs secrets cachés dans trois nœuds.

Ce qui est frappant dans cet épisode, c'est l'image du zmeu qui demande le symbole de la pureté féminine et solaire, mais aussi le motif du zmeu qui cache ses pouvoirs, motif similaire à celui du vol des astres qui sont cachés dans la « *cula* » (conte-type *Greuceanu*) ou dans l'oreille du cheval (conte-type *Nicodème le Brave*). Pourquoi les zmei volent toujours et cachent les astres? Pourquoi ne terminent-ils leur action dans le sens d'annihiler les astres ou tuer la fée? Au contraire, les zmei protègent les astres dans des lieux avec un symbolisme profond (la *cula* ou *le cheval*), aux fées ils offrent des palais d'argent, d'or, de bronze, ils cachent aussi leurs propres pouvoirs dans une sorte de labyrinthe dans lequel est prédominante la fonction du *totem* (le zmeu de *L'histoire de Fâscu* cache ses pouvoirs en trois nœuds ou dans un animal puissant etc.)

II.5 Le vol des symboles, une dialectique des mécanismes du sacré

On peut dire qu'au niveau narratif le verbe exprime la véritable signification de la dialectique que nous trouvons dans ce cas. Dans les contes proposés, le verbe *voler* est synonyme avec *enlever* et *cache*. Jamais dans les contes analysés le verbe *voler* n'est pas en relation de complémentarité avec le verbe *tuer*, mais en complémentaires avec le verbe de *protéger*. Les astres sont cachés par les zmei, non pas pour être détruits, mais pour être protégés de la contamination avec les valeurs existantes dans l'ordre du monde dans lequel est projeté le héros des contes de fées. Nous avons considéré que cette relation sémantique des verbes peut être définie sous le schéma suivant, en tenant compte des contes étudiés:



De ce schéma, on peut observer la polarisation des régimes où fonctionnent les actants du conte populaire. D'une part, il y a les zmei qui volent, cachent et protègent les astres et, d'autre part, il y a le héros qui sacrifie les zmei, libère les astres et la reconstruit le monde sous le signe de la lumière du soleil. Entre les deux plans, se trouve l'image des astres, mis sous le signe de la vulnérabilité et de l'ambivalence. D'une part, ils sont le

symbole d'un ordre religieux qui veut être conservée conformément à une tradition bien définie et qui sait où trouver son fond originaire, et, d'autre part, les astres deviennent le symbole d'un nouvel ordre que construit le héros civilisateur sous le signe de la lumière.

Cette dialectique du sacré correspond à un réel mythe cosmogonique⁶³, dans la perspective « *éroologique* »⁶⁴ des actions réalisées par le héros de conte de fées. Celui-ci est confronté à une réorganisation du monde, ce qui l'oblige à recourir à certains mécanismes du sacrifice. La cosmogonie apparaît avec la libération des astres qui renaissent dans le ciel sous un autre signe, sous un ordre sacré différent. Greuceanu sauve les astres et les remet dans le ciel pour que le monde profiter de la lumière, tout en renouvelant, à travers le sacrifice de zmei, le symbolisme des astres. Ceux-ci ne représentent plus les valeurs que les zmei essaient de sauver, en les cachant, mais ils définissent les valeurs du nouveau monde défini par le pouvoir de l'épée et la valeur de la montagne de fer.

Il y a toute une reconstruction du monde dans le conflit qui naît entre le monde des zmei et le monde des princes-charmants, c'est pourquoi nous avons considéré de pouvoir parler d'un mythe cosmogonique déguisé dans le substrat mythique des contes populaires et qui peut être vérifiée aussi dans les textes étrangers que nous avons identifiés.

Dans l'épopée africaine, Bokele va au patriarche pour lui demander le soleil, celui-ci refuse, et le garde caché dans la grotte, ce qui conduit à un conflit entre le patriarche et les aides de Bokele, après avoir remporté le soleil, avec l'aide de la tortue et de l'aigle, d'une part, et de son ami, Bosange, qui lui donne le bateau pour faire briller le soleil dans son monde. En d'autres termes, il y a ici le même noyau narratif: le manque de l'astre, la lutte avec les monstres, le règlement du préjudice par la libération du soleil.

L'épopée finlandaise est construite aussi presque sur la même structure narrative: il y a un préjudice narratif, exprimé par l'image du chêne monstrueux couvrant le ciel et qui empêche les gens de voir la lumière des astres. Il y a aussi le héros qui détruit l'arbre effrayant, et qui résout le préjudice, en mettant les astres dans le ciel.

Évidemment, la structure de la narration populaire roumaine est différente des fragments de l'épopée africaine et celle finlandaise, mais en ce moment on n'est pas intéressé de la variabilité des formes épiques, mais des structures fixes, des motifs récurrents, et, dans ce cas, la récurrence est constituée par la présence des symboles astraux et par le conflit que ceux-ci provoquent entre les deux ordres sacrés. D'une part, un ordre de la tradition, d'un monde originaire où la symbolique du soleil, de la lune et des étoiles

⁶³ *Ibidem*, pp. 238-254.

⁶⁴ *Ibidem*, pp. 576-604.

envoie à un système mythique astral, d'autre part, un ordre religieux civilisateur, où le symbolisme des astres perd ses sens originaires au contact avec la définition d'une cosmogonie où l'élément principal est la lumière.

II.6 Un mythe commun

Le symbolisme de la lumière crée dans les textes proposés pour l'analyse un système d'images, de champs imaginaires, qui, mis en comparaison, permettent d'identifier un mythe commun aux cultures qui comprend les contes du corpus de ce chapitre. Pour l'instant, la spéculation demeure au niveau du narratif, de la classification des éléments et de leur structuration en fonction des invariants épiques, qui, reconstruits comme un puzzle mythique, peuvent offrir une image complète du mythe que l'on a spéculé: un mythe cosmogonique, en relation intime avec le conflit qui se produit entre deux ordres religieux et qui se comporte comme le mythe du vol du feu de la mythologie grecque.

Prométhée, l'un des titans, considéré comme un bienfaiteur des gens, en leur donnant ce qui est le meilleur du sacrifié d'un bœuf, dédié à Zeus, a attiré la colère de ce dernier. Comme vengeance, le père des dieux a pris aux mortels le feu. Mais encore une fois Prométhée a trouvé une façon de leur venir en aide. Il vole le feu du ciel et il l'offre aux gens. Maintenant la punition de Zeus est plus sévère. D'une part, il répand tous les malheurs et les maladies dans le monde, et d'autre part, il enchaîne Prométhée d'un rocher sur le mont Kazbek dans le Caucase. Un aigle géant, oiseau monstre créé par Typhon et Echidna, dévore chaque jour son foie qui se régénère pendant la nuit. De cette façon, le titane est soumis à des tourments éternels. Par chance, cependant, Héraclès, sur son chemin vers le Jardin des Hespérides, tue, avec une de ses flèches empoisonnées, l'aigle et il libère Prométhée, dont les tourments se terminent. Dans une autre variante, Prométhée ne veut pas seulement de donner aux gens le feu, mais il aurait créé de l'argile l'homme, en lui donnant la vie leur à l'aide du feu.⁶⁵

Le mythe grec intéresse par un motif qui devient isomorphe en termes de la présente thèse: le vol du feu par Prométhée. Il vole le feu de Zeus qui s'était vengé contre les gens. Au niveau du narratif déstructuré de la version épique, le verbe et le substantif joue un rôle important pour détecter le symbole et l'image. Il y a ici un noyau narratif similaire aux contes populaires étudiés, défini par le préjudice narratif, exprimé par le verbe *prendre* (Zeus *prend* le feu des gens), puis par l'apparition du titan qui vole le feu pour l'offrir de nouveau aux gens.

⁶⁵ Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Préface de Charles Picard, Paris, PUF, 1951.

En d'autres termes, le schéma que nous avons proposé au début de l'analyse fonctionne dans des textes issus de différentes cultures et époques, mais leur noyau narratif dévoile des invariants par des symboles et des images communs. Pour les observer correctement, on propose un tableau des textes analysés en fonction du niveau narratif duquel on peut accéder au deuxième niveau d'analyse, le niveau des images. Le schéma tient compte de la présence du verbe et du substantif qui peuvent créer une structure commune:

Les contes roumains	Les fragments étrangers	Le mythe grec
<p>1. Les zmei <i>volent</i> les astres</p> <p>2. Les zmei <i>cachent</i> les astres, et les gens du royaume vivent dans l'obscurité</p> <p>3. Le héros lutte avec les zmei qu'il tue ; le zmeu/la mère des zmei est transformé(e) en montagne de fer, plante/on prend leurs palais d'or</p> <p>4. Le héros libère les astres, les gens ont de la lumière</p>	<p>1. Le patriarche n'offre pas le soleil/ le chêne qui couvre le ciel des astres/ le Vautour Gris cache les astres et le feu</p> <p>2. Le patriarche cache le soleil dans la grotte/le chêne monstrueux cache la lumière des astres/les gens sont privés de la lumière</p> <p>3. Le héros et se aides luttent avec les gens du patriarche/ le vaillant en cuivre détruit le chêne</p> <p>4. Le héros libère le soleil/ le vaillant libère les astres de l'obscurité/le corbeau libère les astres et les remet dans le ciel</p>	<p>1. Zeus prive les gens de feu</p> <p>2. Prométhée vole le feu du monde des dieux</p> <p>3. Zeus punit Prométhée</p> <p>4. Les gens sont heureux des bienveillances du feu/ variante : Prométhée donne la vie de l'homme à l'aide du feu</p>

Du tableau ci-dessus on a configuré sur trois colonnes ce qui peut exprimer le noyau narratif des textes analysés :

L'ordre de la tradition	Les symboles du sacré	L'ordre civilisatrice
Les zmei des contes	Les astres (cachés dans la grotte)	Le héros des contes
Le patriarche	Le soleil (caché dans la	Bokele

	grotte)	
Le chêne monstrueux	Les astres (couverts par les branches du chêne)	Le vaillant en cuivre
Zeus	Le feu	Prométhée

Nous avons classé en trois colonnes les éléments fondamentales du noyau narratif des textes analysés, afin de voir comment ceux-ci s'ordonnent selon le modèle que le mythe grec peut fournir. La méthode n'est pas réductrice, car nous croyons que, bien que le mythe grec fasse partie d'un système bien construit, on ne peut réduire tout schéma narratif à ses éléments. Ainsi, les contes de fées et les fragments de notre corpus ne seront pas réduits au modèle mythique grec, mais nous allons utiliser ce schéma mythologique grec pour développer et pour reconstruire le mythe spéculé plus tôt.

Ce mythe est construit à partir de deux grands plans narratifs qui mettent en évidence deux ordres du sacré et qui s'expriment, en fait, par les mêmes symboles. D'un côté, il y a un ordre originaire de la tradition, où on a classé les images des zmei qui volent les astres, du patriarche qui cache le soleil dans la grotte, du chêne monstrueux qui recouvre les astres, tous subordonnés au modèle offert par l'image de Zeus qui refuse aux gens les avantages du feu. D'autre part, nous avons identifié un ordre civilisateur, du nouveau cosmos, où on a placé le héros qui luttent avec les zmei et qui libère les astres, le héros de l'épopée africaine, qui vole le soleil pour restaurer son monde, le vaillant en cuivre qui coupe dans le chêne monstrueux pour libérer les astres de l'obscurité ; tous ces images sont soumis à l'image-modèle de Prométhée volant le feu des dieux pour l'offrir aux gens.

À ce stade, on peut se demander pourquoi les images des variantes épiques de différentes cultures ont une structure similaire au récit du modèle mythique grec. D'où le même noyau narratif? Ces textes font partie d'un noyau mythique commun? Ils proviennent d'une branche mythique commune? Imposer un modèle d'une culture originaire de laquelle ils ont été dérivés, c'est une idée audacieuse, qui pourrait rester uniquement dans la spéculation. Ce que peut, cependant, être développé, c'est la reconstruction du puzzle mythique à partir des éléments du noyau narratif commun, en décrivant emphatiquement leur raison d'être, non de l'extérieur, soumis à une grille stérile de recherche.

Soumis à leur rythme interne, ces éléments peuvent reconstruire, enfin, une variante commune de d'où ils auraient pu provenir. Mais, pour ce faire, il faut aborder les instruments de la mythologie, de la linguistique, de l'étymologie, de l'histoire et de la religion dans une approche comparative.

En ce sens, nous allons être attentifs, d'abord, au deuxième niveau d'analyse, **le niveau de l'image**. Comme on l'a dit plus tôt, les images des textes abordés sont définies par rapport à deux grands ordres axiologiques: l'ordre de la tradition et l'ordre civilisateur. Nous allons regarder toutes ces images, ne prenant pas en compte le noyau narratif qui les intègre, mais leurs symbolique interne, retrouvée dans les dictionnaires, le matériel que fournissent l'histoire des religions, l'étymologie, l'histoire des mentalités etc. Une fois défini le sens intrinsèque de ces images, on peut procéder à l'analyse des relations établies entre les signifiés internes et ceux que nous trouvons dans le noyau narratifs défini ci-dessus.

II.7 L'ordre de la tradition et le nouvel ordre: les dieux célestes et les dieux les plus proches des gens

Nous avons identifié plus tôt les variantes narratives que prend, en différents textes, issus de différentes cultures, l'image mythique d'une divinité uranienne, devant une crise ontologique, ce qui entraîne sa conversion en une autre image de certaines divinités dynamiques, capable d'agir au niveau des mécanismes violents du sacré.

Selon Mircea Eliade, dans la plupart des religions primitives il y a la croyance en un être céleste divine dont la place dans la vie religieuse est de plus en plus limitée à la «*périphérie*»⁶⁶, ayant la tendance à être oublié par les membres de la communauté, le rôle principal étant accompli par d'«*autres forces sacrées, plus proches de l'homme, plus accessibles à son expérience quotidienne, plus utiles.*»⁶⁷

Comme on a indiqué au-dessus, le premier niveau d'analyse, le niveau narratif, les zmei des contes populaires roumains, le patriarche de l'épopée africaine, le chêne monstrueux de *Kalevala* finnoise ou Zeus de la mythologie grecque correspondent aux actions d'une divinité qui va remplacer le rythme passif⁶⁸ d'une divinité uranienne, en essayant de sauver son symbolisme sacré, représenté par les astres (soleil, lune, étoiles) ou le feu (tel qu'il est exprimé dans la mythologie grecque).

Comme des actants, ces substituants accomplissent, au niveau superficiel des textes, un rôle négatif, exprimé par le vol des astres, par l'assombrissement du ciel ou par la privation du feu, en entrant en conflit avec un autre ordre d'actants dont le rôle est positif, défini par la libération des astres, par l'éclaircissement du ciel et par le vol du feu

⁶⁶ Mircea Eliade, *Tratat de istoria religiilor*, p. 63.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 124

offert aux gens. Les deux types d'actants ont le rôle d'établir les deux ordres sacrés identifiées dans le noyau narratif commun des textes analysés: un ordre sacré de la tradition religieuse et l'ordre religieux qui rénove le symbolisme sacré. La première appartient aux images prises par la divinité uranienne dans tous ses substituts (les zmei, le patriarche, le chêne monstrueux, Zeus), l'autre révèle l'image du héros civilisateur.

En essayant d'abord de définir la structure, la manière d'exister de la divinité uranienne, nous partons de l'affirmation de Mircea Eliade du *Traité d'histoire des religions*, selon laquelle «*la divinité céleste laisse partout le lieu à d'autres formes religieuses. La morphologie de cette substitution est assez variée ; ce n'est que le sens de chaque substitution qui est en partie le même: le passage de la transcendance et de la passivité des Etres célestes aux formes religieuses dynamiques, efficaces, facilement accessibles* »⁶⁹

La substitution morphologique de la divinité céleste avec l'une plus proche du concret de la communauté est une permanence dans la vie religieuse des sociétés primitives. Par exemple, comme Mircea Eliade identifie, l'Etre céleste est remplacé par le totémisme aux australiens, par un polydémonisme ou polythéisme en Polynésie, par le culte des esprits dans les îles de Yap des Carolines occidentales, par le fétichisme de la population indigène de Wetar de l'Indonésie, par l'animisme en Mélanésie, par le culte des esprits et par le chamanisme chez les Indiens Dénés, par le culte des ancêtres ou la Grande-Déesse⁷⁰, et les exemples peuvent continuer jusqu'à réaliser tout *un dictionnaire de confiscation* du culte céleste par des cultes plus proches des besoins des gens. L'explication de cette substitution sera définie sur les affirmations de Mircea Eliade, qui estime que la disparition du culte pour l'Etre céleste, retiré du panthéon d'une communauté archaïque, provient de l'absence des hiérophanies par lesquelles elle peut maintenir son pouvoir, n'étant invoquée que dans la période de crise, résolue par sacrifices.⁷¹

Ainsi, ne jouant pas un rôle prépondérant dans le système religieux d'une communauté archaïque, par le fait qu'il n'a pas une place dans le calendrier religieux, en étant remplacés par les symboles du culte des ancêtres ou par toute autre forme de culte, ce culte «*confisqué* »⁷² par d'autres causes religieuses détermine Mircea Eliade à parler du «*mythe de*

⁶⁹ *Ibidem*, p.71.

⁷⁰ *Ibidem*, pp. 69-70.

⁷¹ *Ibidem*, pp. 66-67.

⁷² *Ibidem*, p.74: «... la hiérophanie céleste et la foi dans les êtres célestes ont cédé leur place à d'autres conceptions religieuses (...) la pauvreté actuelle de ces divinités uraniennes signifie, purement et

la suppression progressive des Etres divins »⁷³, ce qui a mené à « la transformation de la divinité en principe métaphysique »⁷⁴ et à « la tendance vers l'archétype (...) des théophanies (...) primitives »⁷⁵ dans le contact avec les formes de l'Histoire.

II.8 La raison d'être du héros

Conformément à leur comportement, au niveau actantiel, les zmei des contes populaires roumains et les autres personnages des textes étrangers se substituent à certains dieux uraniens, en essayant de sauver le symbolisme religieux: les astres, la lumière, le feu, en les faisant survivre dans le monde archaïque dans le sens de l'archétype de l'Être céleste, expliqué par Mircea Eliade dans une série d'épiphanies célestes issus de « l'archétype de la souveraineté »⁷⁶, mais aussi par l'analyse historique des figures divines de l'espace indo-européen⁷⁷.

Cet archétype est la base d'une religion cosmique originaire de laquelle se sont développés de divers systèmes religieux dont la symbolique sacrée est représentée par les astres, ou les diverses formes du Haut⁷⁸ ou le feu. La dialectique spéculé de cette religion cosmique est construite principalement sur la recherche de la phénoménologie du sacré, mais aussi sur les recherches sociologiques et anthropologiques sur la structure des sociétés indo-européennes et non extra-indoeuropéennes, d'où proviennent, apparemment,

simplement que leur ensemble culturel a été confisqué par d'autres formes religieuses (...) la pauvreté culturelle c'est l'absence d'un calendrier religieux. »

⁷³ *Ibidem*, p. 75.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 76.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 77.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 78.

⁷⁷ Mircea Eliade parle dans le *Traité d'histoire des religions* d'une possible épiphanie retrouvée dans le mésopotamien « dingir » (p.82). De même, il met en évidence le fait que « tant l'indien Dyaus, l'italique Jupiter, le grec Zeus, que le dieu germanique Tyr-zio, sont des formes historiques évoluées de cette divinité céleste primordiale (...) elle dévoilent, par leur nom même, le binôme originaire « lumière (jour) – « sacré » (cf.skr. « div » - « briller », « jour » ; « dyaus » ; « ciel » ; « jour » ; « dios » ; « dies » ; « deivos » ; « divus »). Les noms de ces divinités suprêmes indo-iraniennes trahissent leur relation organique avec le ciel clair, lumineux ». Eliade met en discussion la structure céleste de Ahura Mazda de l'espace iranien (*Ibidem*, pp. 90-91), celle de Varuna indien, (*Ibidem*, pp. 88-89) ou celle d'Ouranos, exprimée dans le mythe de Hésiode de la Théogonie, 126 sq. , où le lieu du dieu originaire est « pris par Zeus, dont le nom exprime clairement son essence céleste » (*Ibidem*, p. 95).

⁷⁸ *Ibidem*, p. 115: „...la sacralité céleste reste active dans l'expérience religieuse par le symbolisme du « haut », de l'ascension, du centre etc. »

un certain nombre de mythes impliquant des figures mythiques qui substituent des divinités uraniennes, à côté des symboles cosmiques et de l'héros civilisateur. Ces structures imaginaires constituent *une permanence des commencements*, identifiée dans presque toutes les cultures et envisage la reconstruction du monde en termes d'une cosmogonie, après les symboles sacrés d'une vision sacrée originaire ont été investis avec les significations idéologique d'une nouvelle religion.

L'idée est spéculée par presque tous les chercheurs qui ont analysé la structure religieuse de la société indo-européenne. Les idées de Jean Haudry semblent pertinentes en ce sens. Pour le chercheur français, le concept de «*religion cosmique*»⁷⁹ est dérivé d'une «*cosmologie dynamique des trois ciels (le ciel diurne, des dieux ; le ciel nocturne, des démons, des esprits ; le ciel de l'aurore et du crépuscule).*»⁸⁰ Selon cette formule tripartite a été formé une sorte de calendrier qui a en au centre «*la belle saison de l'année*»⁸¹ qui doit être conquis par un héros mythique pour gagner l'immortalité. Cette «*belle saison de l'année*» est identifié par Jean Haudry dans la racine «** yē-/ōr-*», se référant, en fait, à «*l'année dans sa totalité*»⁸², selon le germanique «*Yahr*» ou l'anglais «*year*» ou le grec «*Hore*», ces divinités du printemps, mais aussi selon le nom d'Héra, l'épouse de Zeus, dont l'union symbolise dans la mythologie grecque «*la réunion annuelle de la belle saison avec la lumière du jour, à la sortie de la nuit de l'hiver.*»⁸³

En notant l'analogie entre le jour et l'an, l'année des gens représentant une sorte de journée pour les dieux⁸⁴, sur la base de l'analyse de indo-européen «** dyew*» comme étymon du lat. *Jupiter*, du gr. *Zeus* et védique *Dyau*, désignant le nom commun «*dieu*» et duquel est dérivé lat..«*dies*» (*jour*), Jean Haudry commence son analyse à partir de la distinction établie par «** dyew*» entre «*le ciel lumineux*» et «*le ciel diurne*». La première traduction du terme «** dyew*» est considérée par Jean Haudry comme incorrecte, celui-ci en affirmant que le terme Indo-européens ne désigne que «*le ciel diurne*»⁸⁵. Selon notre vision, «** dyew*», traduit par «*le ciel*

⁷⁹ Jean Haudry, *La religion cosmique des Indo-Européens*, Milano/Paris, Arché „Les Belles Lettres”, 1987.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 2.

⁸¹ *Ibidem*, p. 3.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 2.

lumineux», appartient à une vision originaire sur l'Être céleste des commencements, qui n'a pas encore été intégré à un cycle temporel et à un calendrier religieux.

Intégré dans cette « *religion cosmique* », l'indo-européen « **dyew* » traduit « *le ciel diurne* » dans les trois cycles temporaires appartenant à une conception cosmique indo-européenne antérieure au « **dyew* » comme « *ciel lumineux* », vision qui divise les cycles du temps par le jour, l'année, le cycle cosmique, tous construits sur l'antithèse le jour / la nuit⁸⁶, reflétée dans la part diurne de l'année et concrétisée dans l'image du printemps, et dans la part nocturne de l'année, concrétisée dans l'image de l'hiver⁸⁷.

Cette vision cosmique est appliquée par Jean Haudry, en particulier, dans l'analyse du système mythique grec, où le Ciel diurne, exprimée dans l'image mythique de Zeus, est le mari de l'Année identifiée dans l'image mythique de Héra dont l'étymon indo-européen « **yera* » s'apparente à celle des Heures, les « **Yora* », des divinités et les femmes qui accompagnaient Aphrodite, l'aurore de l'année. Les affirmations du chercheur français tiennent compte, en général, de la vieille cosmologie de la tradition indo-européenne selon laquelle la Terre est entourée par les trois cieux: « *le ciel diurne* », « *le ciel auroral ou crépusculaire* » et « *le ciel de nocturne* »⁸⁸, cosmologie qui identifie aussi les anciens mythes grecs où le ciel diurne que Zeus est marié à Héra, l'épouse-printemps. L'union de ces deux dieux avait lieu annuellement, et chaque année, Héra redevenait jeune vierge, avant d'épouser Zeus. Haudry explique la légende contenant ce modèle explique la signification cosmologique dans le sens du « *retour annuel de la lumière après la nuit de l'hiver* »⁸⁹, en considérant qu'un certain nombre de représentations mythiques, rituels, fêtes etc. peut être décodé par ce modèle.

Le problème est que par l'acceptation de l'interprétation de Haudry tout le système de légendes, de contes, de rituels, de mythes prend un aspect purement étiologique, par lequel les cycles cosmiques sont mythifiés et en fonction desquels apparaît un calendrier religieux. Il est donc nécessaire d'introduire dans la dialectique visée par nous, à côté de l'élément divin uranien, l'image du héros, qui multiplie la galaxie des signifiés mythiques, liée à la religion cosmique décrite dans le début de ce chapitre, en évitant ainsi le risque d'une vision purement étiologique.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 3.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 5.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 13.

Selon Jean Haudry, « *les héros (...) sont des gens qui, d'après la formule brahmanique [samvatsaram presse], <conquissent l'année>, c'est-à-dire <conquissent l'immortalité>, <échappent à la deuxième mort> (...) deviennent immortels.* »⁹⁰ Nous nous permettons, cependant, de contredire Haudry, en affirmant que le héros représente l'image des gens seulement au niveau superficiel de la narration mythique. En fait, il crée toujours un conflit entre les ordres du sacré. Constituant un «*ensemble complexe et visiblement composite*»⁹¹ du point de vue de son origine, le héros peut être identifié avec l'image des hommes illustres, des morts ou des vivants ; il peut être l'un des Heureux des Iles, tel Achille de l'Ile Blanche, ou Ménélas et Hélène de l'Ile du Bonheur ou Héraclès qui est reçu en Olympe après les persécutions d'Héra.

Aussi l'étymon du héros est dérivé de celui d'Héra, traduit comme «*la belle saison de l'année* ». En considérant la formule de *Sapatha Brahmana*, 11.1.1.12. «*Au début, les dieux étaient mortels. Mais quand ils ont atteint l'année, ils sont devenus immortels* »⁹², Jean Haudry établit un lien direct entre le héros mythique et Héra. Comme les dieux védiques, le héros mythique de la religion cosmique indo-européenne est à la recherche de l'immortalité qui peut être atteinte par la conquête de «*la belle saison de l'année*». Par la conquête de cette saison, le héros «*obtient l'immortalité solaire (...) il échappe à la nuit de l'hiver éternelle qui est le sort habituel des mortels.* »⁹³

À cet égard, on peut esquisser une possible conception ancienne solaire, qui dépasse le point de vue étimologique sur la religion cosmique indo-européenne, par l'identification de l'image du héros conquérant l'année, «*qui, par la voie solaire, va vers une forme supérieure d'existence, en dehors du temps et du monde des gens, proche de la divinité, dans une Ile Blanche* »⁹⁴. En retrouvant ce modèle du héros en Grèce et l'Inde, Haudry suppose une l'existence d'une ancienne tradition indo-européenne liée à un culte solaire, impliquant deux structures mythiques: le héros et Héra comme la représentation mythique de la Grande Déesse. Le chercheur français définit cette relation

⁹⁰ *Ibidem*, p. 13-14: Jean Haudry analyse la formule brahmanique de *Sapatha Brahmana*, 11.1.1.12.

⁹¹ *Ibidem*, p. 187.

⁹² *Ibidem*, p. 194.

⁹³ *Ibidem*, p. 183.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 240.

par l'explication du héros mythique Héraclès, traduit comme «*celui qui a la gloire d'Héra*»⁹⁵, en établissant ainsi pour les deux structures une préhistoire commune.

Pour soutenir cette chose, Jean Haudry analyse les affirmations de C. Naggy qui note que dans l'*Illiade* d'Homère, passage 5, V.747-8 (= 8, V.391-2), le nom d'Héraclès est lié en deux séquences au nom d'Héra, ayant à la base un jeu du signifié du nom de «*héros*» et de la déesse⁹⁶. En plus de l'affirmation de C. Naggy, Jean Haudry donne lieu à l'hypothèse selon laquelle Héra succède à la Grande Déesse minoenne et «*protège et aide personnellement les héros*»⁹⁷, mais aussi à l'hypothèse selon laquelle le héros est «*le Fils-Dieu* » de la Grande Déesse⁹⁸.

En le classant, enfin, comme un culte chtonien, Jean Haudry discute le culte des héros dans le sens de la symbolique de «*l'immortalité solaire des Bienheureux*»⁹⁹, en soulignant les mentions de Pindare sur «*les voyages privilégiés d'une surhumanité proche des dieux: les Iles des Bienheureux, le Pays des Hyperboréens, des Ethiopiens, l'Île Blanche*»¹⁰⁰. Les noms de ces îles sont identifiés aussi dans le nom de l'île *sveta-dvipa*, située au nord du monde, de même que l'île de la tradition celtique ; à ces dernières, on a associé les symboles solaires de la lumière, du feu et de l'or avec lesquels étaient investis les héros mythiques¹⁰¹ et à la recherche desquels ils s'en allaient, pour conquérir l'immortalité.

Nous considérons que l'ancienne conception solaire de la conquête de l'immortalité s'est transformée dans le plan mythique en narrations qui visaient le conflit entre celui qui gagne «*la belle saison de l'année*», concrétisée dans l'image d'une aurore (fée, princesse, vierge) ou d'un symbole solaire (astres, lumière, feu). Une série d'enlèvements mythiques restent comme preuves, mais nous allons les discuter dans le chapitre *La conquête de Cosânzeana* (l'enlèvement de l'Europe par Zeus dans la mythologie grecque, de Sîta, l'épouse de Rama dans le *Ramayana*, d'Hélène

⁹⁵ *Ibidem*, p. 183.

⁹⁶ F.W. Householder, C. Naggy, *Greek, A survey of Recent Work*, Monton, The Hague-Paris, 1972, p. 50, *apud* Jean Haudry, *op.cit.*, p. 184.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 185.

⁹⁸ Schröder, „Gymnasium”, 63, 1956, p. 57, *apud* Jean Haudry, *op.cit.*, p. 186.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 239.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ Jean Haudry discute ici le syntagme de Pindare concernant les héros mythiques avec «*le visage de lumière*».

de l'*Illiade*¹⁰², d'Antiope par Thésée, de Perséphone par Hadès, de Chloris / Flora par Zéphyr¹⁰³, l'histoire de Daphné et Apollon, le mythe védique Urvasî et Pouroûravas¹⁰⁴) de même que le vol de symboles solaires (Jason et la toison d'or qu'il vole d'un énorme chêne gardé par dragon ; Héraclès et les pommes d'or volés du jardin des Hespérides¹⁰⁵; le vol du feu dans les récits mythiques identifiés par James Frazer dans les mythes sur l'origine du feu¹⁰⁶ à travers le monde, l'arbre monstrueux couvrant la lumière du ciel, identifié dans le *Kalevala* finnoise, les chansons lettons ou estoniens¹⁰⁷, le vol des astres, identifié dans notre corpus de textes).

En d'autres termes, les schémas de représentation des divinités uraniennes, substituées par une divinité plus dynamique, plus proche des exigences d'une communauté archaïque, ont pour fondement la cosmologie indo-européenne des trois cieux: diurne, auroral, nocturne ou crépusculaire. Selon cette formule tripartite, est défini un système religieux qui a au centre « *la belle époque de l'année* », représentée dans la mythologie grecque par l'image mythique d'Héra, dont l'étymon « *yera » garde la mémoire d'une racine commune d'un nom commun d'une ancienne divinité solaire de l'immortalité. Ce signifié, trouvé aussi dans la formule brahmanique « *samvatsaram ap* », est associé à une *structure imaginaire composite, le héros*, devenu un dieu, c'est-à-dire un immortel, après *avoir gagné l'année*. La dialectique est assez difficile puisqu'elle est basée sur les structures ambivalentes du sacré, en supposant d'abord la conversion des valeurs du sacré: le héros lutte avec un principe cosmique, pour que, après sa conquête, il devienne lui-même un élément cosmique.

¹⁰² Notre recherche ne veut pas tomber dans les excès du solarisme abordé par Max Muller et par son école. Celui-ci considère que tout enlèvement d'Hélène est de l'ordre du raptus solis. Le mythe d'Hélène est pour lui naturaliste. Elle est une « *Aurore, successivement enlevée par une infinité d'héros solaires et toujours revenue dans sa maison, brillant le matin, après les deus jumeaux, le Jour et la Nuit, ont accompli leur tâche habituelle* ». (Max Müller, *op.cit.*, p. XXXIV).

¹⁰³ Pierre Grimal, *op.cit.*

¹⁰⁴ Max Müller considère que « l'histoire de Urvasî et Purûravas, l'un des mythes védiques, exprime dans une manière pittoresque » la relation entre l'Aurora et le Soleil qui le suit toujours (*Rig-Veda*, IV, XXX, *apud* Max Müller, *op.cit.*, p. 63). Dans cet hymne on célèbre les tâches d'Indra en suivant l'Aurora, la fille de Dyaus.

¹⁰⁵ Pierre Grimal, *op.cit.*

¹⁰⁶ James G. Frazer, *Mythes sur l'origine du feu*. Traduit de l'anglais par G.M. Drucker, Editions Payot, Paris, 1991.

¹⁰⁷ Max Müller, *op.cit.*, p. 489.

La tendance à la conversion des régimes sacrés discutés ci-dessus s'appuient sur un archétype identifié par Mircea Eliade: celui des théophanies primitives, de la foi en l'Être céleste suprême, théophanies transformées en contact avec les formes concrètes de l'histoire en principes métaphysiques. Ainsi, le ciel diurne devient, dans la religion cosmique indo-européenne, le principe sacré des divinités célestes, de la lumière, du ciel nocturne, des divinités chthoniques. Mais, en regardant l'étymon des divinités indo-européennes de la lumière, on s'approche non pas de l'espace des formes du lumineux, mais de l'espace du crépusculaire. Dans les systèmes mythiques identifiées ci-dessus, il y a *une permanence des commencements*, comme nous avons appelé la structure de pensée sur laquelle est fondée une religion archaïque, et qui concerne le conflit entre une divinité céleste et une autre de rang inférieur / négatif, mais qui est plus concrète, plus utile à la société archaïque, ce qui mène même à la substitution de la forme sacrée originaires avec celle inférieure / négative.

La substitution ne signifie pas l'annulation de la forme sacrée originaire, mais son existence latente à travers les symboles religieux dont la fonction est réinvestie aux valeurs sacrées de la divinité substituante. Concrètement, un dieu nocturne, de la fertilité, de la végétation etc. peut remplacer une divinité céleste, reprenant ses fonctions dans les sociétés archaïques. Cependant, sa place dans le panthéon est clairement définie, car il ne peut jamais être le dieu suprême, mais seulement le dieu solaire et ses attributs sont ne considérant que les fonctions originaires du dieu suprême.¹⁰⁸

II.9 Le monstre, un gardien des cosmogonies primordiales

Cette substitution des valeurs du sacré dans l'ontologie des divinités qui assimilent la divinité uranienne a été représentée au niveau de l'imaginaire par les images des divinités gardiennes de l'ancienne tradition que le héros tente de modifier ou de conquérir, en respectant ainsi le modèle sacré indo-européen, celui de gagner l'immortalité. Dans ce contexte, les dieux substituants deviennent des dieux gardiens, même si ceux-ci portent *le masque de monstre*. En fait, le masque du monstre est visible uniquement dans la perspective du héros conquérant qui commence la lutte pour les symboles solaires, en réalité, le monstre n'est qu'un dieu dont le destin est de remplacer ce qui était autrefois le dieu suprême.

¹⁰⁸ Cf. Mircea Eliade, *op.cit.*, pp.99-100.

En fait, *le monstre n'a jamais été vraiment mauvais et jamais monstre*, mais lui-même un dieu, comme le montre la majorité des cosmogonies¹⁰⁹. L'idée est née après la reconstruction du lexème indo-européen «* *dyew*» dont le régime sémantique est ambivalent. Avec une large attestation¹¹⁰, par indo-iranien «* *daiva*-», lat. «*deus*» / «*divus*», it. «**deivo*», le celtique «* *devo*-», germ. «* *tiwa*-», le baltique «* *deiva*-», le phrygien «*δεως*», le sanskrit «*div*»¹¹¹, le signifié de l'indo-européen «* *dyew*» est l'origine d'une permanente ambivalence des fonctions des divinités suprêmes dans la plupart des religions indo-européennes.

Les exemples proposés par Jean Haudry sont pertinents. Ainsi, ces «* *daiva*» indo-iraniens sont devenus des démons en Iran¹¹², l'ancien nom du ciel diurne commençant à avoir les attributs négatifs de l'enfer, d'un mauvais esprit. L'explication de Jean Haudry est basée sur une révolution préhistoriques dont les causes sont inconnues et après laquelle les «* *Daiva*», les divinités du ciel diurne sont opposés aux divinités du ciel nocturne, appelée «* *Asura*», dont le nom signifie «*maître des esprits*». La suite de cette révolution a été le fait que ces «* *asura*» sont devenus des dieux, dirigés par Ahura Mazda, tandis que «* *Daiva*» sont devenus des démons.¹¹³

Les relations entre «* *Daiva*» et «* *Asura*» ont conduit à une certaine controverse, en général, sur les oppositions sémantiques dans l'espace indo-iranien ou l'hindouisme. Dans l'hindouisme, «*Asura*» est un groupe de divinités négatives, opposées à la catégorie

¹⁰⁹ Claude Lecouteux, *op.cit.*, p. 87-99: Le chercheur français examine le rôle des monstres dans les cosmogonies, à partir de la mythologie grecque (les affirmations d'Empédocle, des *Fragments*. Traduction par Y. Battistini, *apud Trois Contemporains. Héraclite, Parménide, Empédocle*, Paris, 1955), la mythologie romaine (Lucrèce, *De la nature*. Traduction par H. Clouard, Paris, 1964, p. 178 et suiv.), la mythologie arabe (*L'Abrégé des Merveilles*. Traduction par Carra de Vaux, Paris, 1898 ; A. Michel, *La Géographie humaine du Monde musulman*, II, Paris, 1975), la mythologie scandinave (Snorra Edda, *Gylfaginning*, ch. 4-5 ; *Gesta Danorum* I, V, 2-6, Editions J. Olrik & H. Raeder, Copenhague, 1931. Voir aussi R. Boyer, *Yggdrasill. La Religion des anciens Scandinaves*, Paris, 1981), la mythologie hébraïque (*Le livre d'Enoch*, *apud* A. Caquot, *Anges et démons en Israël* in « Sources Orientales » 8, 1971, p.143 et suiv.).

¹¹⁰ Jean Haudry, *op.cit.*, p. 29.

¹¹¹ Mircea Eliade, *op.cit.*, p. 85: „...tant l'indien *Dyaus*, l'italique *Jupiter*, le grec *Zeus*, que le germanique *Tyr-zyo*, sont des formes évoluées de ces divinités primordiales (...) elles dévoilent, par leurs noms même, le binôme originare **lumière-jour-sacré**, cf. *Skr. Div* – briller, jour ; **dyaus** : ciel, jour ; **dios, dies**, ; **deivos, divus**) ; les noms de ces divinités suprêmes indo-iraniennes trahissent leur orgnque relation avec le ciel clair, lumineux.

¹¹² Jean Haudry, *op.cit.*, p. 30.

¹¹³ *Ibidem*.

« *Dévas* », bien qu'il semble que ce caractère négatif du premier groupe de divinités se sont développés au fil du temps. En général, les textes anciens présentent la catégorie «* *Asura* » comme présidant les phénomènes moraux et sociaux (par exemple, Varuna est le dieu gardien, Rta ou Bhaga est le dieu du mariage). Ce n'est que dans les écrits éloignés, les *Puranas* et les *Itihasas* où la catégorie des «* *Dévas* » est le bien, et «* *Asura* » le mal¹¹⁴.

En contexte indo-iranien, le terme « *Asura* » a dans le zoroastrisme une signification différente. Pour certains, le terme s'applique à un nombre spécifique de divinités, au nombre de trois (*Ahura Mazda*, *Mithra*, et *Apame Napat*). Pour d'autres, il n'y a pas d'opposition directe entre le groupe «* *Ahura* » et «* *Daeva* ». L'opposition fondamentale en zoroastrisme entre les deux catégories est faite sur la base des concepts « *Asha* » (*Vérité*) et « *Druj* » (mensonge / Faux). *Ahura*, comme tous ces *Yazata* sont des défenseurs de la Vérité, tandis que les divinités *Daeva* ont été rejetés positives, puisqu'elles étaient contaminées par les mensonges¹¹⁵.

La dichotomie établie ci-dessus n'est pas soutenue par les recherches récentes, qui nie la diabolisation de la catégorie *Asura* en Inde et de la catégorie *Daeva* en Iran¹¹⁶, négation basée sur le fait que, dans les textes anciens, ni le groupe *Asura* de *Rig Veda*, ni *Daeva* de *Gatha* iranienne ne sont pas représentés clairement comme démons. La théorie d'une opposition préhistoriques entre les *Asura* et les *Daeva* est refusé aussi par Paul Thieme qui considère qu'il y a un seul indo-iranien «* *Asura* » qui s'est développée dans l'hindouisme en Varuna et dans le zoroastrisme en *Ahura Mazda*. Les deux divinités semblent provenir de cet « *Asura* [qui] règne sur les dieux »¹¹⁷.

Ainsi, le groupe «* *asura*» désigne, généralement, l'idée de « *dieu* », mais l'opposition Bien-Mal n'est pas prédéterminé dans le sens d'une opposition préhistorique, celle-ci en étant dérivée de l'ambivalence du terme «* *asura* ». La même ambivalence se retrouve dans l'ancien iranien «* *daiva* », dérivé de l'indo-iranien «* *deva* » (dieu), qui reflète le proto-indo-européen «* *deiuo* » avec le même sens de *dieu*. L'équivalent du terme

¹¹⁴ <http://en.wikipedia.org/wiki/Asura>.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ Herrenschmidt Clarisse; Jean Kellens, “**Daiva*” in „Enciclopedia Iranica”, 6, Costa Mesa, Mazda, pp: 599-602.

¹¹⁷ *Avesta* 1.10.1 și *Rig Veda* II, 27.10, apud Thieme Paul, *The Aryans Gods of the Mitami Treaties*, in “Journal of the Amerycan Oriental Society”, 80(4), pp: 301-317.

iranien dans l'ancien persan moyenne est « *dew* », en nouveau persan « *div* », en kurde « *dêw* » (avec le sens de monstre, géant), en arménien « *dew* », et en géorgien, « *devi* »¹¹⁸.

L'ambivalence du terme « * *daeva* », existant dans de nombreuses cultures, comme nous l'avons vu, peut être élucidée par référence à l'espace culturel hindou avec lequel semble avoir une histoire commune. Thématiquement différent de « *daeva* » de l'*Avesta* iranienne, l'hindou « *deva* » désigne en *Rig Veda* (10.124.3) « *les jeunes dieux* » en conflit avec le groupe « *asura* », « *les anciens dieux* »¹¹⁹. Cette opposition n'existe pas dans les textes zoroastriens. Le thème original dans les textes védiques anciens, le conflit entre « *deva* » et « *asura* » est exprimé dans les textes iraniens dans le conflit entre « *daeva* », comme figures démoniques, et le groupe « *ahura* », comme des figures du Bien¹²⁰.

La confusion sémantique du terme « *deva* » / « *daeva* » conduit à la conception ambivalente des divinités de l'espace indo-iranien. Ainsi, le terme « *deva* » dans le *Rig Veda* est appliqué à de nombreux dieux, mais aussi à de nombreux « *asura* », tandis que dans l'*Avesta* iranienne « *daeva* » et « *asura* » ont une origine commune¹²¹. Par ailleurs, en *Gatha* les textes les plus anciens du zoroastrisme, les « *daeva* » ne sont pas encore désignés comme démons¹²². Dans ces textes préhistoriques, les « *daeva* » sont des « *dieux innocents, qui, cependant, ont été rejetés* »¹²³, parce qu'ils sont devenus incapables de discerner entre le bien et le mal.

Mircea Eliade essaie d'élucider le même problème dans *L'histoire des croyances et des idées religieuses*, où affirme que « *les Asura constituaient la famille divine la plus ancienne.* »¹²⁴. L'ambivalence des deux catégories divines est discutée dans les textes védiques et postvédiques en termes d'un conflit origine sacrée, qui s'est tenue après l'enlèvement de la « *Parole sacrificielle* » des *Assura* par les *Daeva*, ce qui a assuré leur domination dans le panthéon hindou.

¹¹⁸ <http://en.wikipedia.org/wiki/Daeva>.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ <http://en.wikipedia.org/wiki/Asura>.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² Herrenschildt Clarisse; Kellens, Jean, *op.cit.*, p. 599.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ AV I, 10, I, *apud* Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, ediția a II-a, vol. I: *De la epoca de piatră la Misterele din Eleusis*. Traducere și postfață de Cezar Baltag, București, Editura Științifică, 1991, p. 201.

Mircea Eliade explique ce conflit par le commentaire des textes Brahmana consacrés au mystère du sacrifice: «*En effet, l'histoire des dieux a été déterminé quand Agni, aux conseils d'Indra, a abandonné les Assura, qui ne possédaient le sacrifice (RV X, 124, V, 5); peu après, les Daeva ont enlevé aux Asuras la parole sacrificielle (Vac). Indra a invité alors Varuna pour passer dans son royaume (RV V, 5). La victoire des dieux Daeva sur les dieux Asura a été assimilée au triomphe d'Indra sur les Dasyutes, qui ont également été jetés dans l'obscurité la plus profonde (AV, IX, 2, 17; Cf. RV VII, 99, 4, etc.).*¹²⁵

Ce conflit mythique souligne également un itinéraire cosmogonique précis, où apparaît le même schéma de pensée qui est appelé par nous *la permanence des commencements*, concrétisée dans l'image de la lutte entre les dieux originaires et les divinités jeunes. Concernant la relation entre les *asura* et *deva*, Mircea Eliade estime que «*ce conflit mythique reflète la lutte tineri des dieux jeunes, dirigés par Indra, contre un groupe de divinités primordiales. (...) Dans les Védas, le titre asura est une épithète utilisé pour tout dieu, même pour Dyaus et Indra (ce dernier est appelé le Souverain des Asura, AV VI, 83, 3). En d'autres termes, asura se réfère aux pouvoirs sacrés spécifiques à une situation primordiale, à savoir à celle qui existait avant de la création actuelle du monde. Les jeunes dieux, Deva, n'ont pas perdu l'occasion d'apprendre ces pouvoirs sacrés, c'est pourquoi, ils ont l'épithète asura* »¹²⁶.

La conversion des régimes du sacré n'est pas une caractéristique de l'espace indien ou iranien, mais la tendance de l'inversion des valeurs sacrées est très ancienne, avec un substrat commun ou avec un schéma de pensée et de représentation commune à tous type de cosmogonie indo-européenne. Mircea Eliade affirme à cet égard, clairement, que «*dans l'Inde, comme dans beaucoup de religions archaïques et traditionnelles, le passage de l'âge primaire à l'ère actuelle est expliquée en termes cosmogoniques : le passage d'un état chaotique à un monde organisé une Cosmos* »¹²⁷. Le chercheur roumain donne l'exemple la cosmogonie hindoue, de la lutte mythique entre Indra, le mythique héros par excellence, et le Dragon primordial, la dernière identifié comme le principal dieu, avec Varuna, le dieu souverain céleste, mais appartenant à la catégorie *asura*¹²⁸.

¹²⁵ Mircea Eliade, *op.cit*, p.201.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ *Ibidem*.

Selon Jean Haudry, «*la révolution iranienne religieuse n'est pas un fait isolé*»¹²⁹ ; une évolution similaire des divinités négatives et positives a été réalisée, nous l'avons vue, dans l'hindouisme et dans le panthéon grec, dans la période préhistorique, sur le modèle de la religion cosmique des indoeuropéens concernant le ciel diurne et le ciel nocturne¹³⁰. Par exemple, en utilisant la même dialectique du sacré, identifiée dans le système védique, Ouranos, le dieu suprême céleste, entre en conflit avec le jeune Chronos qui prend ses fonctions dans le panthéon, et qui, à son tour, est remplacé par Zeus, du besoin continue de la réorganisation de l'univers¹³¹.

Les religions mésopotamiennes sont basées aussi sur le conflit entre les divinités primordiales et les divinités nouvelles, mais aussi sur l'ambivalence des figures divines. À cet égard, le poème cosmogonique *Enuma elish*, à côté de l'*Epopée de Gilgamesh*, exprime la même «*condition préalable de la cosmogonie*»¹³² ce qui implique «*l'immobilité primordiale, la résistance au mouvement de toute nature*»¹³³ et la nécessité de la régénération de la matière¹³⁴. Le conflit cosmogonique mésopotamien est représenté par la lutte entre Tiamat, le dieu primordiale de l'eau, et Marduk, qui représente le nouvel ordre des divinités. Lorsque Tiamat décide de détruire la création, en créant les monstres, les serpents, les démons etc., Marduk répond, en détruisant l'armée du dieu primordial et en tuant Tiamat du corps de laquelle, tranché en deux parties égales, a créé le ciel et la terre¹³⁵.

En analysant ce conflit mythique, Mircea Eliade arrive à définir un modèle cosmogonique unique dans la plupart des cultures anciennes. Il définit la cosmogonie comme le résultat d'un conflit permanent entre deux types de dieux: les dieux primordiaux qui ont créé l'univers, mais qui connaissent la «*diabolisation*»¹³⁶ après la substitution par un nouvel ordre divin. Ainsi, les figures divines ont une double nature: l'une «*divine*», identifiée dans la phase initiale cosmogonique, et une autre, indirectement démonique, prise au moment où les nouvelles formes de sacralité s'imposent dans le panthéon qui, en fait, a été créé par les

¹²⁹ Jean Haudry, *op.cit.*, p. 35.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 34: «*Ouranos, le ciel nocturne, laisse son pouvoir à Zeus, après la domination de Chronos*».

¹³¹ Mircea Eliade, *op.cit.*, pp. 246-249.

¹³² *Ibidem*, p. 78.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ *Ibidem*, pp. 67-69.

¹³⁵ *Ibidem*, pp. 78-79.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 80.

premières. À cet égard, la conversion des valeurs sacrées devient ce que l'on a appelé la figure ambivalente du démon et du dieu.

La même figure ambivalente du dragon est également présent aussi dans la théogonie la cosmogonie égyptienne où Atoum, «*le dieu suprême et caché*»¹³⁷ est représenté dans l'image du Serpent primitif du Chaos duquel est créé le monde ; aussi, le serpent Apophis, qui veut chaque jour pour détruire le dieu solaire, ne peut jamais être annihilé, car «*le Chaos (= l'obscurité) représente la virtualité ; il est donc indestructible*»¹³⁸ et nécessaire à l'équilibre de l'univers, comme Seth, le frère assassin d'Osiris. Celui-ci ne peut pas être tué par le fils d'Osiris, mais plutôt *transformé*, devenant le symbole du bateau qui transporte, sur le Nil, Osiris¹³⁹.

Des documents ougaritiques présentent également l'image du dieu et du démon dans la même figure mythique. Par exemple, Yam est un dieu et le fils de El, le chef du panthéon des Cananéens, mais, dans le même temps, est un démon, représenté par l'image d'un «*monstre aquatique, un dragon à sept têtes, <le Prince de la Mer>, principe et épiphanie des eaux souterraines*»¹⁴⁰, en entrant dans le conflit constant des générations de dieux.

Quant à l'espace iranien, Mircea Eliade note que «*la théologie de Zarathoustra n'est pas dualiste*»¹⁴¹, dans le sens où Ahura Mazda, le dieu suprême, n'est pas confronté à un dieu négatif ; il est lui-même celui qui donne la vie au deux esprits jumeaux: *Spenta Mainyu* (l'Esprit Bienfaiteur) et *Angra Mainyu* (Esprit de la destruction). L'origine commune des deux esprits détermine le chercheur roumain à affirmer que le système religieux de Zarathoustra dépasse «*les différents systèmes mythico-rituels de bipartitions et de polarités, d'alternances et de dualités, de dyades et de coincidentia oppositorum, des systèmes qui expriment à la fois les rythmes cosmiques et les aspects négatifs de la la réalité, d'abord l'existence du mal*»¹⁴².

Dans ce contexte, Mircea Eliade a discuté aussi la question de l'ambivalence des catégories *Asura* et *Daeva*, en considérant que «*daeva, les dieux de la religion traditionnelle iranienne ont choisi le mensonge*»¹⁴³. Ainsi, la diabolisation des catégories

¹³⁷ *Ibidem*, p. 94.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 98.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 103.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 157.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 307.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ *Ibidem*.

traditionnelles *daeva* est le produit d'un choix nécessaire, provenant du contact de la religion originaire iranienne avec une nouvelle idéologie exprimée dans la révélation d'Ahura Mazda de Zarathustra: «... *l'homme est libre de choisir entre le bien et le mal* »¹⁴⁴.

Cependant, la distinction entre les catégories *asura* et *daeva* est beaucoup plus ancienne, celle-ci appartenant à l'époque indo-iranienne, selon Mircea Eliade. Il dit, par rapport à l'Inde où les *daeva* deviennent les vrais dieux, et *asura*, bien qu'ils sont des divinités archaïques, les représentants du mal¹⁴⁵, en Iran, le sens est inversé: les anciens dieux *daeva* sont diabolisés et la catégorie *asura* ne supporte pas de transmutation, le meilleur exemple étant celui de l'Ahura Mazda qui correspond au proto-indien de Varuna¹⁴⁶.

La mythologie chinoise est construite aussi sur la symbolique de «*polarité*» et de l'«*alternance*», comme Mircea Eliade affirme dans *L'histoire des croyances et des idées religieuses*¹⁴⁷. Ce régime des symboles montre réellement la conjonction des régimes sacrés. Ainsi, les figures des ténèbres, comme le hibou, sont associés aux «*yeux solaires* »¹⁴⁸, tandis que les symboles de lumière ont associé un signe «*nocturne*»¹⁴⁹.

La structure ambivalente des figures divines est présente dans de nombreux mythes de la cosmogonie chinoise. Un mythe intéressant, c'est que le couple constitué d'un frère et une sœur, Fu Xi et Nu Wa, dont le corps de dragon et les queues sont liées. Ils contribuent à la cosmogonie après une inondation, après laquelle «*Nu Wa a refait le ciel bleu en pierres en de cinq couleurs différentes, il a coupé les pattes d'une tortue géante et a levé les quatre piliers dans les quatre pôles du monde, a tué le Dragon noir (...), a ramassé les cendres de canne pour pouvoir arrêter l'eau reversée* »¹⁵⁰, enfin, a créé les êtres humains de l'argile et de la boue.

Un autre exemple frappant de conversion des valeurs sacrées primordiales est trouvé dans l'espace lituanien, où «*deiva*» signifie «*fantôme*». Le problème est que dans le système religieux lituanien les fantômes ne sont pas des démons, mais des créatures du monde nocturne, comme «*velės*»¹⁵¹.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 306.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 313.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ Mircea Eliade, *op.cit.*, vol.II: *De la Gautama Buddha până la triumful creștinismului*, p.18.

¹⁴⁸ Carl Hentze, *Bronzezeit, Kultbauten, religion im ältesten China der Shang-Zeit*, pp. 192 sq., *apud* Mircea Eliade, *op.it.* p. 21.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ *Lie Tseu* (le III^{ème} siècle, î.e.n.), *apud* Mircea Eliade, *op.cit.*, vol.II, p.18.

¹⁵¹ Jean Haudry, *op.cit.*, p. 33.

Même dans le christianisme, l'origine des figures négatives douteuse. Ainsi, la figure du diable est associé à la figure des anges qui ont trahi leur nature, selon Pseudo-Dionysos Aréopagite qui affirme que les démons sont des figures ambivalentes, ni bons ni diaboliques¹⁵².

Le schéma de pensée de l'ambivalence des figures sacrées apparaît aussi dans l'histoire et dans les cultes païens de l'Empire Romain. Jean Toutain discute sur les religions africaines de cette période, en considérant que « *dans les premiers siècles de l'ère chrétienne, deux cultes occupaient le premier rang parmi les populations d'Afrique du Nord: celle de Saturnus et de Caelestis* »¹⁵³. Les noms latins ne définissent pas la structure des divinités romaines, puisque les « *épithètes données à ces dieux montre qu'ils sont autochtones* »¹⁵⁴. Ainsi, des épithètes comme « *Balcaraneusis, Sorarensis, Umbubalius* » renvoie au punique « *Baal Qarnaim* », ce qui conduit à l'assimilation de Saturnus par le dieu Baal phénicien. Une autre épithète donnée à Saturnus est « *Frugifer* » associé à un culte agricole, à côté d'un culte solaire¹⁵⁵.

Le dualisme terrestre-céleste, est continué dans la structure de la déesse Celestis qui conserve les attributs de la punique Tanit, de la syrienne Atargatis, de l'égyptienne Sokhit, figurée comme une déesse léontocéphale ou assise avec un voile sur la tête ou en allaitant un enfant et représentant, enfin, « *les hauteurs du ciel, où apparaît sous forme de l'astre lunaire, mais aussi les profondeurs de la terre d'où elle fait surgir le blé de printemps* »¹⁵⁶.

Dans la même période de la domination romaine en Afrique du Nord, de différentes stèles votives, des monuments figurés, des textes épigraphiques, des sanctuaires soulignent l'existence des cultes adressés aux esprits locaux, à la montagne, à l'eau, aux rois et aux monstres, tels que le culte du Serpent ou Draco.

Pour le culte de Draco, l'ambivalence du régime sacré est évidente dans sa représentation. Bien qu'il soit connu par de rares inscriptions, Draco était un dieu adoré dans le temple, où il a été représenté sous la forme d'un dragon en bronze la tête doré. Jean Toutain conclut sur les attributs de ce dieu-démon qu'en Afrique, en Italie, en

¹⁵² Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op.cit*, p. 442.

¹⁵³ Jean Toutain, *Les Cultes païens dans l'Empire Romain*. Première partie: *Les provinces latines*; tome III: *Les cultes indigènes nationaux et locaux*; premier fascicule: *Les cultes africains – Les cultes ibériques*, Paris, Ernest Leroux Editeur, 1917, p. 15.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 16.

¹⁵⁵ *Ibidem*, pp: 20-21.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 35.

Grèce, « *Draco semble avoir été particulièrement un esprit chtonien* »¹⁵⁷, qui détenait, en même temps, un culte de la lumière.

Une autre série de dieux ambivalents durant la domination romaine a été identifiée par Toutain, avec le dieu romain Jupiter qui a reçu de l'époque gallo-romaine le symbole de la roue, parfois associé à la foudre, et qui n'était pas seulement une divinité uranienne ou de la foudre, mais celui-ci était aussi le dieu du soleil et un dieu chtonien, souvent représenté à côté d'un serpent dans les sanctuaires¹⁵⁸.

Franz Cumont¹⁵⁹ examine, à son tour, les religions orientales dans le paganisme romain, en observant le même dualisme dans la structure des divinités identifiées dans ses recherches. Tout d'abord, en Asie Mineure, Franz Cumont identifie le culte de la grande déesse de Phrygie, culte associé à la terre et à la fécondité. Mais le couple de divinités qui ont absorbé la plupart des religions de l'Asie Mineure était réalisé par Cybèle et Attis dont le rituel signifiait la mort et la renaissance de la végétation¹⁶⁰. Ce qui est à retenir, outre le rituel assez violent, c'est l'épithète de « *menotyrannus* » d'Attis, porté dans certaines dédicaces, signifiant « *le maître des mois* »¹⁶¹, conçu comme un soleil qui entrainait, tous les mois, dans un signe du zodiaque. Outre cette interprétation, il y a un autre sens du terme τυραννος, qui a été emprunté par les Grecs aux Lydiens, par lequel ils honoraient une vieille divinité barbare, un dieu lunaire, « *maître du ciel et du monde souterrain* »¹⁶², un astre de la nuit et dominant le royaume des morts, étant, en même temps, le dieu de la végétation et des animaux¹⁶³.

Sur les divinités égyptiennes, Franz Cumont discute, avant tout, le couple de Isis et Osiris, la déesse étant « *assimilé simultanément par Déméter, par Aphrodite, par Héra, par Io (...) par Astarté des phéniciens, par Attargatis syrienne, par Anaitis iranienne* »¹⁶⁴, mais étant conçue aussi comme une « *reine du ciel et de l'enfer, du ciel et des mers* »¹⁶⁵. En outre, Osiris, reconnue dans l'image de Sérapis pour lequel le régime de Ptolémée élève les

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 200.

¹⁵⁹ Franz Cumont, *Les Religions orientales dans le paganisme romain*, 4-eme edition, Paris, Librairie Orientaliste Paul Guenther, 1929.

¹⁶⁰ *Ibidem*, pp. 54-56.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 58.

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ *Ibidem*.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 82.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

célèbres sérapéums, «*est conçu comme un être universel (...) identique au soleil*»¹⁶⁶, mais qui s'approprie aussi les fonctions de Zeus et de Pluton.

Au-delà de la complexité des fonctions sacrées des divinités énumérées ci-dessus, l'ambivalence apparue par les superpositions / l'assimilation des divinités indigènes par les divinités romaines ou vice versa, on peut mettre en évidence le dualisme sacré, mais aussi l'ambivalence des divinités uraniennes, dont la structure est similaire à la structure des divinités de la société indo-européenne. Cette structure ambivalente peut élucider la conception de l'image du monstre / démon / dragon / divinités chtoniennes, nocturnes, en général, comme la représentation du principe négatif dans les religions dualistes, basées sur le conflit entre le bien et le mal.

Le dualisme religieux et l'ambivalence des figures divines n'est pas une caractéristique idéologique du système religieux des hindous ou des iraniens ; comme nous l'avons vu, la dualité et l'ambivalence des fonctions des divinités exposées sont en fait constitués par un schéma de pensée commune aux cultures de type indo-européen, en mettant en constante évolution les figures divines d'une culture.

Nous croyons qu'une culture de type indo-européen est basé sur une religion cosmique, en soutenant les idées de Jean Haudry, et cette religion est incarnée *ab initio* dans l'image d'une divinité uranienne qui, en contact avec les formes dynamiques de l'histoire a la tendance à disparaître du panthéon de la communauté qui l'a adoptée, en survivant par le symbolisme religieux céleste et, surtout, par la «*confiscation*», comme le dit Eliade, des d'autres divinités plus proches des besoins des gens.

II.10 La raison d'être du zmeu

Dans ce contexte ci-dessus, nous pouvons discuter de la structure des zmei des contes populaires roumains, comme des figures divines qui substituent les attributs de certaines divinités uraniennes. Inclus dans la catégorie des démons, des monstres et des dragons, par rapport au système idéologique chrétien, les zmei sont conçus par l'imaginaire populaire comme des êtres négatifs, de mauvais esprits, provoquant le désordre dans le monde par le vol des astres, d'une jeune fille ou de la femme du roi, en rendant sèches les sources, généralement par le vol d'un objet magique ou d'un être sacrée etc., selon lesquels est défini l'équilibre moral, social, religieux d'une communauté archaïque.

Le rôle négatif du zmeu est doublé par les représentations qu'il a dans l'imagination populaire, en étant, par exemple, un vaillant avec des pouvoirs extraordinaires (il vole les

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 83.

astres du ciel ou se transforme en différents objets ou animaux), mais, en même temps, n'étant pas doué d'une grande intelligence, ce qui permet à l'héros du conte de le tromper. En outre, le zmeu peut prendre différentes formes, comme le vieillard solitaire, le marchand, le beau jeune qui enlève les belles jeunes filles, le dragon qui empêche les gens de boire de l'eau de la fontaine du village, exigeant le sacrifice d'une vierge, le serpent volant, le serpent qui détient la pierre magique, l'homme vaillant aux cheveux d'or.

En général, l'image du zmeu est intimement liée avec celle du monstre, du mauvais esprit, dont la structure interne fonctionne comme celle des figures mythiques des monstres/ des dragons, étant représenté le plus souvent par le serpent volant ou le moitié homme-moitié serpent, un être avec des échelles, animal difforme etc.. Ce qui importe, quand même, est sa principale fonction, celle de *voler* un objet, d'*enlever* un être humain ou de *garder* un espace, tous les objets / êtres affectés ayant une valeur significative pour une certaine communauté.

Par rapport à la figure du dragon et à son étymologie, la structure du zmeu semble s'intégrer de plus en plus dans l'espace des divinités uraniennes de la religion cosmique, analysée par Jean Haudry, se référant à la religion indo-européenne et à la distinction qu'établit la signification du terme «* *dyew* » entre « *ciel lumineux* » et « *ciel diurne* ».

Comme on l'a dit plus tôt, le signifié du « *ciel lumineux* » appartient à une période préhistorique des divinités célestes d'origine indo-européenne, qui n'ont pas été intégrés à un cycle cosmique ou dans un calendrier. Dans le contexte de ce signifié, peut être analysée aussi le sens du terme *dragon*, selon lequel nous allons considérer plus tard, la structure du terme *zmeu*.

Nous croyons que les dieux originaires / fondamentaux de toute société indo-européenne sont des dieux célestes, dont la symbolique est une hiérophanie de la lumière: les astres, la foudre, le feu. Ces divinités uraniennes, qui ne sont pas actives dans une société archaïque, sont remplacées par des divinités dynamiques, plus pratiques. Mais celles-ci, bien qu'elles gagnent d'autres fonctions (les dieux de la fertilité, de la végétation, les gardiens d'un lieu, d'une fontaine etc.), maintiennent, en fait, les mêmes attributs de la lumière. Comme les gardiens d'un espace consacré ou de certains symboles culturels, comme nous l'avons observé dans l'analyse du niveau narratif, les zmei peuvent être considérées comme les substituants de certaines divinités uraniennes originaires, dont le symbolisme est la lumière.

L'idée ci-dessus se reflète également dans l'étymologie du terme *dragon*. Selon le *Dictionnaire historique de la langue française*¹⁶⁷, le mot «*dragon*» est emprunté du latin «*draco*», désignant un animal fabuleux, souvent un gardien des trésors et qui, par rapport à l'idéologie chrétienne, désigne l'image du diable / du démon. Le terme latin est pris pour signifier tant avec son sens propre, qu'avec ses divers analogie, du grec «*drakon*», en relation avec l'ancien terme grec «*-*δρακ*», synonyme du vieil indien «*drc*» (*regard*) ou en relation avec les termes grecques *δρακος* et *δρακ**- (*les yeux*), «*δράκων,-οντος*» (*dragon, serpent*), ayant aussi la signification de *punition*, de regard paralysant¹⁶⁸. En relation aussi avec le verbe «*derkomai*» (*δέρκομαι*), ce qui signifie *regarder fixement, tenir les yeux ouverts, être vivant*, le terme «*dragon*» est basé sur une racine indo-européenne «**derk*» (*briller*), retrouvée dans le sanscrit «*darsata*» (*visible, mais aussi respectable*) et même en albanais «*dritë*» (*lumière*)¹⁶⁹.

Reconstituée en fonction de ces signifiants, la figure du dragon s'éloigne visiblement des représentations nocturnes du démon, de l'être maléfique qui provoque le désordre dans une communauté. Celui-ci s'approche plutôt de l'espace du lumineux, pas du nocturne, du positif, plutôt que du négatif: les dragons deviennent en ce point de vue des dieux de la lumière qui remplacent des divinités de la lumière et de la création. En ce sens, les représentations dans l'imaginaire populaire gardent l'image du dragon avec une pierre précieuse sur son front ou rapporté à une cosmogonie / à un culte solaire par l'image du serpent / du monstre qui dévore.

Les exemples sont nombreux dans toutes les cultures dans lesquelles les dragons sont associés à un mythe cosmogonique. Des êtres fabuleux, les dragons apparaissent «*dans la littérature chinoise, en Corée, à Babylone, en Asie Mineure, en Egypte, dans la Bible, dans la mythologie grecque, dans les légendes chrétiennes et dans la vie des saints etc.*»¹⁷⁰.

¹⁶⁷ *Dictionnaire historique de la langue française*. Sous la direction d'Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert.

¹⁶⁸ *Proto-Indo-European Etymological Dictionary*. A Revised Edition of Julius Pokorny's *Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch*. Revised and Published by the Dnghu Association. Scanned and recognized by George Starostin (Moscow), who has also added the meanings. Further refurnished and corrected by A. Lubotsky, Indo-European Language Revival Association, 2007, p. 598.

¹⁶⁹ *Dictionnaire historique de la langue française*, p. 630. Voir aussi *Proto-Indo-European Etymological Dictionary*, p.598.

¹⁷⁰ Danielle Buschinger, *Le dragon dans les romans de Tristans*, in *Le dragon dans la culture medievale*. Colloque du Mont-Saint-Michel, 31 octobre – 1-er novembre 1993, Reineke-Verlag, Greifswald, 1994, p.27.

Avec un rôle essentiellement positif, ceux-ci étaient des êtres positifs, « *personnifications et des symboles des dieux de la fécondité et des héros ou des rois civilisateurs* »¹⁷¹.

Par exemple, en Chine, le dragon est la représentation de la « *puissance céleste, créatrice, ordonnant (...) le symbole de l'empereur* »¹⁷². Mais cette symbolique est précédée par la conception mythologique du dragon et du serpent comme des « *animaux aquatiques à l'origine (...) maîtres du ciel et du monde souterrain, [qui] favorisaient le tomber de la pluie sur la terre et ils avaient une intelligence surhumaine* »¹⁷³. En fonction de la représentation du dragon comme le maître du ciel et du monde souterrain, on crée la conception sur l'origine du monde chez les chinois, qui est définie dans l'image de l'« *œuf du monde [qui] se composait d'une partie supérieure et légère et d'une part lourde et inférieure, Yang et Yin* »¹⁷⁴. Une telle répartition est due au « *démiurge P'an Ku qui séparé pour 18.000 ans les deux parties. Il avait la tête de dragon et le corps de serpent* »¹⁷⁵. De son cadavre, sont nées les choses sur terre, ce qui explique pourquoi les sages ont dit que le dragon chinois est la source de toute chose : « *ses larmes forment les fleuves et les rivières ; de ses cheveux et de ses sourcils apparaissent les étoiles et les planètes ; de ses dents et de ses os, les métaux et les pierres (...) la pluie vient de sa sueur et les gens sont nés des puces de ses cheveux* »¹⁷⁶.

La représentation du dragon dans les conceptions cosmogoniques est évidente aussi pour les Pélasges, les Cananéens, les Mésopotamiens, les Egyptiens, où apparaît le Cosmos sous l'image de l'Ouroboros, du serpent qui se mord la queue, en fermant, donc dans son cercle, le ciel et la terre¹⁷⁷. En outre, Hans Egli identifie chez les peuples autochtones de l'Amérique

¹⁷¹ Jacques le Goff, *Pour un Autre Moyen Age. Temps, travail et culture en Occident: 18 essais*, Paris, Gallimard, 1977, p. 253, *apud* Danielle Buschinger, *op.cit.*

¹⁷² Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op.cit.*, p. 461.

¹⁷³ Hans, Egli, *Das Schlangensymbol. Geschichte-Marchen-Mythos*, Walter Verlag u. Freiburg im Brisgan, 1982, pp.182-183, *apud* Joelle Fuhrmann, *Les origines de la representation negative du dragon au Moyen Age*, in *Le dragon dans la culture médiévale*, p. 39.

¹⁷⁴ Christie Anthony, *Chinesische Mythologie*, Wiesbaden, p. 47, in *Le dragon dans la culture médiévale*, p. 39.

¹⁷⁵ Williams, C.A.S., *Outline of Chinese symbolism and art motives*, Tokyo, 1974, p. 314, in *Le dragon dans la culture médiévale*, p. 39.

¹⁷⁶ Viser M.W., *The dragon in China and Japon*, Amsterdam, 1913, p. 64, in *Le dragon dans la culture médiévale*, p. 39.

¹⁷⁷ Manfred Lurker, *Gotter und Symbole der alten Ägypter*, Bern/Munchen/Wien, 1974, p. 149; Hopfner Theodor, *Der Tierkult der alten Ägypter. Derkschriften der Kaiserlichen Akademie des Wissenscaffen in Wien, philosophisch – historische Klasse*, vol. 57, 2, Abhandlung, Wien, 1913, p. 137, *apud* *Le dragon dans la culture médiévale*, p. 39.

une conception selon laquelle « *l'univers a été construit par Amana, la déesse de l'eau, une belle femme avec un corps de serpent. Elle était considérée l'essence du temps, elle a tout construit dans le monde, elle possède tout, elle prend toutes les formes, elle règne dans l'eau et le ciel* »¹⁷⁸. Par ailleurs, cette déesse est représentée dans la figure solaire du « *serpent du soleil* »¹⁷⁹. Joelle Fuhrmann parle aussi d'un « *serpent arc-en-ciel* »¹⁸⁰, qui représentait le ciel et était vénéré dans les terres asiatiques et océaniques, correspondant au dragon volant.

Un certain nombre de dieux de différentes mythologies est associé à l'image du dragon / du serpent : le dieu babylonien Bel-Marduk a comme animal consacré un zmeu nommé *Mushhushu*¹⁸¹, le diable chinois Gong-Gong (Kung Kung) ; le dieu qui libère les eaux primordiales est représentée dans l'imaginaire chinois par un dragon noir¹⁸² ; Itzamna, le dieu national des Mayas, est conçu comme le dieu du ciel, par la traduction de son nom « *la maison de la goutte* »¹⁸³, et imaginé par le lien étroit qu'il entretient avec « *le dieu céleste à deux têtes* »¹⁸⁴ et avec l'idée de « *lézard* », par la traduction de son nom réalisée par Eric Thompson¹⁸⁵. Selon celui-ci, « *itzam* » est un terme du Yucatecan, ce qui signifie « *lézard* » et « *naaj* » - « *maison* ».

L'Ancien Testament présente l'image du Léviathan, le dragon du chaos vaincu par Yahvé (*Psaumes* 73, 14), représenté comme un serpent (*Isaïe* 27, 1) ; même Marduk, le dieu qui a vaincu Tiamat, est associé au serpent *Mushhushu*¹⁸⁶, le dragon « *rouge comme le feu* »¹⁸⁷, qui représente le « *la force du chaos apprivoisée et prise dans leur propre emploi* »¹⁸⁸. La croyance populaire lettone imagine un zmeu qui n'est pas du tout une divinité négative, étant rencontré « *sous la forme d'un esprit de la maison et d'un zmeu qui apporte des trésors, sous*

¹⁷⁸ Hans Egli, *op.cit.*, in *Le dragon dans la culture médiévale*, p. 40.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

¹⁸⁰ Joelle Fuhrmann, *op.cit.*, p. 40.

¹⁸¹ Manfred Lurker, *Lexicon de zei și demoni. Nume. Funcții. Simboluri/atribute*. Traducere în limba română de Adela Motoc, București, Editura Enciclopedică, București, 1999, p. 50. Autorul cite deux autres références: A. Deimel, *Pantheon Babylonicum*, Roma, 1914 (nr. 2078); E. Unger, *Babylon*, 1970, pp.207-211.

¹⁸² *Ibidem*, p. 120.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 157: l'auteur considère que le nom du dieu Itzamna est une périphrase du ciel.

¹⁸⁴ *Ibidem*.

¹⁸⁵ Eric Thompson, *Maya History and Religion*. Norman, 1970, *apud* <http://en.wikipedia.org/wiki/Itzamna>.

¹⁸⁶ Manfred Lurker, *op.cit.*, p. 203.

¹⁸⁷ Traduction du sumerien, *apud* Manfred Lurker, *op.cit.* p. 220-221.

¹⁸⁸ Manfred Lurker, *op.cit.*, p. 221.

le nom de Pukys »¹⁸⁹. Le sémitique Tannin¹⁹⁰ est représenté aussi dans l'image d'un dragon des commencements. Celui-ci est similaire au démon Léviathan de l'*Ancien Testament*, vaincu par Anat (h), la déesse guerrière, mise en relation avec Yahvé.

Les contes populaires hongrois désignent un zmeu, *Sarkany*, qui est un démon du temps. Il a sept ou neuf têtes, est une divinité souterraine, armé d'une épée et est associée à l'étoile du matin, définissant ainsi, en fait, sa substance céleste¹⁹¹.

En ce qui concerne l'espace culturel roumain, le dragon a généralement dans l'imagination populaire, l'image du *zmeu* ou du dragon. Entre les deux représentations, il n'y a pas de distinction claire, comme le note aussi Ion Talos¹⁹². Le lien entre les deux êtres serait le fait que les deux « *étaient à l'origine des serpents, qui n'ont pas été vus par un homme au cours des sept premières années de vie. Après sept ans, ont sucé le lait d'une vache (noir) et sont devenus dragons [balauri] ; après d'autres sept années les dragons ont des ailes et une queue ; ils peuvent cracher du feu, c'est-à-dire ils deviennent des zmei. En d'autres termes, la transformation d'un serpent en zmeu est deux fois plus longue que la transformation en balaur* »¹⁹³.

La représentation originaire du zmeu dans de la figure du serpent soutient l'hypothèse du zmeu comme une représentation du dragon. Cependant, ce qui intéresse dans ses actions est la possibilité d'identifier une divinité protectrice de la lumière. Ion Talos décrit dans son dictionnaire que « *les zmei enlèvent les filles et les gardent fermées, mais ils ne font aucun mal. Ils volent, aussi, les pommes d'or du jardin du roi, et même ses yeux. Leur pire infraction est que volent le Soleil, la Lune et les étoiles qu'ils gardent cachés dans leurs maisons* »¹⁹⁴. Le problème est que tous les symboles volés sont des éléments solaires, ce qui conduit à la symbolique sacrée de la lumière que les dragons ne détruisent pas, mais qu'ils gardent cachée. Le vol des astres ne signifie pas, en d'autres termes, dans les contes de fées analysés, l'annihilation des astres, mais toute autre chose. La dialectique suivie ci-dessus sur la relation entre le dragon et la lumière nous donne le droit d'affirmer que les zmei ne volent

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 265.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 312.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 281.

¹⁹² Ion Talos, *Gândirea magico-religioasă la români. Dicționar*. București, Editura Enciclopedică, 2001, pp.192-193.

¹⁹³ *Ibidem*.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

pas les astres pour les anéantir, mais pour les protéger de quelque chose qui va affecter leur structure originnaire, leur identité.

À cet égard, la relation avec la racine indo-européenne « *derk* » (briller), avec le grec « *derkomai* » (regarder, tenir les yeux ouverts) et « *δράκων,-οντος* » (dragon, serpent, mais ayant aussi le sens de la punition et du regard paralysant), transforme l'image du dragon dans l'image d'une divinité protectrice qui défend la symbolique sacrée de la lumière, en étant en même temps, de la lumière, comme l'indique aussi la relation entre « *dragon* » et l'albanais « *dritë* » (lumière).

En tant que dieux protecteurs, les zmei, bien que représentés dans un sens négatif, le plus sûr sous l'influence du christianisme, sont fixés dans le substrat païen comme des divinités qui protègent le symbolisme de la lumière. Ils ne volent, en fait, jamais les astres, mais il les gardent. Ils entrent, donc, dans la catégorie du dragon qui « apparaît comme un gardien sévère », ¹⁹⁵ en tant que le gardien de l'immortalité ¹⁹⁶ que suivent les héros solaires, dont parlait Jean Haudry dans son livre sur la cosmologie indo-européenne. Le cacher des étoiles n'est pas « *leur pire crime* », comme le dit Ion Talos, mais représente leur rôle principal dans le panthéon païen roumain. Ce rôle est fixé dans le substrat préchrétien des narrations populaires roumaines où les zmei restent des dieux protecteurs de la lumière.

Deux croyances roumaines restent en ce sens comme témoignage. Elles sont liées à l'image du diable qui vole le feu ou qui crée le feu, et que Elena Niculiță-Voronca ¹⁹⁷ a recueillies dans *Les traditions et les croyances du peuple roumain, recueillies et rassemblées dans l'ordre mythologique*. Le premier texte est intitulé *Comment fut fait le feu et depuis quand est la béquille du métropolitain* ; le texte est recueilli par Ioan Pisarciuc de la localité de Roșă:

« *Le diable s'est mis à faire feu. Dieu vint avec un bâton de sureau et, en se jouant avec le bâton, un charbon allumé y est entré ; c'est ainsi que Dieu eut le Feu. (c'est de ce moment-là que les métropolitains ont la béquille). Dieu a caché le feu en pierre et le feu du diable s'est éteint. Le Diable a commencé à blâmer Dieu, en l'accusant de lui avoir volé le feu... <Tu es fou! lui dit Dieu. Je n'ai pas besoin de ton feu, j'ai le feu même dans la pierre.> Et en frappant deux pierres, deux étincelles y ont sauté : voilà, je fais le feu si vite!> Le Diable est resté en bas. <Tu es plus fort que moi > il dit au Dieu ».* ¹⁹⁸

¹⁹⁵ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op.cit.*, p. 461.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

¹⁹⁷ Elena Niculiță-Voronca, *Datinile și credințele poporului român adunate și așezate în ordine mitologică*, vol. I, II. Ediție îngrijită de Victor Durnea. Studiu introductiv de Lucian Berdan, Iași, Editura Polirom, 1998.

¹⁹⁸ *Ibidem*, vol. I, pp. 24-25.

La deuxième croyance est intitulée *Comment fut fait le feu* et est recueilli d'une vieille de Botosani :

« *C'est Dieu qui a fait le feu le premier sur le monde, pour consacrer une église. Il a apporté une forêt de bois et l'a placée autour de l'église et lui a donné le feu pour brûler. Le Diable vint alors avec un bâton de sureau et a volé le feu de Dieu. Aussi, on ne met pas le sureau au feu pour brûler, car il est le bois du diable, le bois où celui-ci a volé le feu* »¹⁹⁹.

Évidemment, ce qui intéresse dans les deux textes est leur structure invariante, construite autour du même noyau narratif, identifié aussi dans les contes populaires roumains et dans les textes construits sur le motif du vol des astres ou du feu. Dans ce cas, le vol de feu devient problématique en ce que le *voleur* est, à son tour, identifié à l'image de Dieu, puis à l'image du diable qui, à notre avis, détermine la même classe de divinités de la lumière où est intégré aussi la catégorie des zmei.

Nous croyons que, historiquement, le premier texte est beaucoup plus ancien que le seconde, étant donné les deux éléments chrétiens: l'image de l'église et la consécration de l'église avec la lumière, que Dieu veut accomplir dans le second texte narratif. Comparé au deuxième texte, le premier discute directement l'ambivalence du Diable comme figure participant à la cosmologie par la création d'un élément fondamental, le feu, volé par Dieu qui se comporte exactement comme Prométhée de la mythologie grecque et ou comme les zmei des contes populaires roumains. Mais celui-ci ne vole pas pour détruire, mais pour convertir un symbole au sémantisme de sa propre création du monde.

D'autre part, dans le deuxième récit populaire, le Diable vole le feu dans le bois de sureau, et Dieu est le créateur de l'élément vital de la cosmogonie. Considérant l'antériorité du premier texte par rapport au seconde, nous classerons le geste du Diable, celui de voler le feu, justifiée par la nécessité de protéger le régime sacré originaire du feu, qui n'est pas créé par une force sacrée secondaire, c'est-à-dire Dieu, mais par une force primaire, le Diable. En ce sens, le Diable devient, comme les dragons des mythologies indiquées ci-dessus, une force qui participe à la cosmogonie et en même temps, protège les éléments vitaux de la contamination symbolique par d'autres régimes sacrés détenant d'autres principes religieux.

Le problème est que ce mythe du vol du feu par le Diable a été rapidement assimilé et transformé par l'idéologie chrétienne dans le sens de la peur de feu et de lumière du Diable. Le feu est devenu le principe chrétien divin, bien qu'à l'origine celui-ci était la création des divinités nocturnes, du Diable. La conversion des régimes de la symbolique du sacré a lieu de même que les régimes du sacré de la mythologie indo-iranienne, concernant la relation

¹⁹⁹ *Ibidem*, vol. II, p. 515.

entre « *asura » et « *deiva » : ce qui est négatif devient positif et vice versa. Cela ne signifie pas nécessairement que le substrat mythique préchrétien roumain est d'origine indo-iranienne, mais que la même structure de pensée et de représentation des figures divines se comporte identiquement pour la mythologie roumaine: le Diable, le créateur de feu, un dieu de la lumière, devient celui qui veut éteindre le feu et celui qui a la peur du feu et de la lumière, et Dieu, celui qui assiste à la création du feu, devient la force divine créatrice du feu et celui qui domine le monde sous le signe de la Lumière chrétienne.

La même dialectique se trouve dans un autre texte de Elena Niculita-Voronca, cette fois sur la relation entre le Saint-Élie et le Diable : « *Le Diable avait de beaux vêtements et le Saint-Élie a voulu lui les voler. Il est allé pour se baigner avec le Diable et Dieu a fait geler l'eau par-dessus du diable pour stanjeni [unité de mesure- n.n.]. Saint-Élie a saisi les vêtements et a couru. Mais le Diable a brisé la glace, et a réussi de reprendre ses vêtements. Élie va une seconde fois avec lui et se baigne. Maintenant, Dieu fait dix stânjeni de glace. Elie enlève les vêtements et a couru. Le Diable alla pour l'attraper. Mais Dieu lui dit <Retourne-toi, Elie, et coupe une aile avec ton épée ! Ainsi, le diable n'eut pas le pouvoir de prendre ses vêtements et le Saint-Élie monta avec les vêtements dans les cieux ... »²⁰⁰.*

Par ailleurs, dans l'imaginaire populaire roumain, l'image de Saint-Élie est liée aux vêtements de lumière, du saint accompagné par la foudre et le tonnerre, dans le char de feu, comme on peut le comprendre à partir du texte populaire suivant, recueilli par Elena Niculita-Voronca, du village de Roşa, de Iluţă Morăraş:

«*Au commencement du monde, Dieu a donné la terre en possession du Diable et ne lui dit que se comporter bien. Mais le diable a convaincu Saint-Élie à tuer son père et sa mère. Saint-Elie pria si fidèlement au pouvoir de Dieu pour vaincre le diable, ainsi que Dieu lui ait envoyé du ciel un char de feu et quatre chevaux avec des ailes et ils l'ont emmené dans le ciel. Ensuite, tous les diables se sont pris après lui pour voir ce qui sera. Dieu lui donna la foudre et le canon, et quand saint Élie libéra le canon en eux pour que tout les diables s'effondrent en enfer, le ciel et la terre ont été secoués »²⁰¹.*

Le puzzle mythique reconstitue, en fait, une structure invariante dans le substrat préchrétien des textes ci-dessus: le diable du monde chrétien est d'abord un dieu de la lumière, comme des anges, mais qui, comme les divinités de la catégorie « *deiva » indo-iranienne, le diable a été contaminé par le principe du mal, toujours à la destruction de l'œuvre de Dieu. Le conflit de l'imaginaire populaire entre les deux catégories traduit, en fait, ce

²⁰⁰ *Ibidem*, vol. I, p. 29.

²⁰¹ *Ibidem*, vol. I, p. 421.

schéma de pensée commune aux systèmes mythiques de type indo-européen, où la conversion des régimes sacrés est typique: les représentations du Mal deviennent les représentations du Bien et inversement, selon le schéma de cette permanence des commencements, de la substitution d'une divinité céleste / de la lumière avec une divinité dynamique, substitution qui est spécifique aux religions indo-européennes.

Ce schéma est visible dans un texte populaire, intitulé *L'Archange Michel et Lucifer*, cueilli par Elena Niculita-Voronca de Toader Strajac de la localité de Rosa:

« *D'abord, Lucifer était aussi l'archange de Dieu, mais il a fait des erreurs contre Dieu, il a pensé d'être plus fort, il a pensé qu'il puisse être Dieu. Dieu l'a banni pour cela des cieux, lui et tous les anges de la même pensée que lui. Le ciel s'est ouvert et ils sont tombés trois jours et trois nuits, de sorte que le paradis est resté presque comme un désert. Alors, l'archange Michel a béni avec sa main et là où ils sont restés les uns sur la terre, d'autres dans le ciel, et des anges lumineux / ils devinrent des diables ténébreux* »²⁰².

Donc, le diable dans la mythologie roumaine n'est pas initialement une créature nocturne, appartenant au mal ; à l'origine, il participe avec Dieu à la création, sous le signe initial de la mythologie préchrétienne roumaine celui de la « *fratrocrația* »²⁰³ divine ; le Diable représente l'un des principes cosmogoniques du panthéon roumain, et qui, sous l'influence de l'idéologie chrétienne devient « *Nefârțatul* » [le non-frère – n. n.], en entrant dans une relation de « *fratocrație antagonică* »²⁰⁴ avec le « *Fârțatul* » [le bon frère – n.n.], qui est Dieu.

Le problème est que, dans le substrat roumain préchrétien, l'image de *Nefârțat* ne traduit pas le Satan chrétien, puisque « *Satan est le nom d'une des créatures divines inégales et subordonnées au Dieu* »²⁰⁵. Le Diable de la mythologie préchrétienne roumaine définit même l'ambivalence des divinités de type uranien et chthonien, que nous avons trouvées en d'autres cultures de type indo-européen. En outre, il fait partie d'une longue tradition de représentations cosmogoniques dualistes, appartenant au contexte culturel du premier millénaire avant JC, au cours duquel en Europe du Sud-Est se trouvent « *des nations avec des*

²⁰² *Ibidem*, p.422.

²⁰³ Romulus Vulcănescu, *op.cit*, p. 224.

²⁰⁴ *Ibidem*.

²⁰⁵ *Ibidem*.

mythologies similaires »²⁰⁶. De cette communauté culturelle découle un mythe commun aux cultures du sud-est de l'Europe, le mythe du «*couple sacré de type les frères jumeaux* »²⁰⁷.

Ce mythe a une longue tradition en Dacie avant l'occupation romaine. Selon Romulus Vulcănescu, on peut révéler dans la structure de ce mythe gémellaire «*un ancien et double aspect divine: 1) celui dans lequel les deux dieux coopèrent pleinement en accord fraternel, comme deux bons frères, et 2) un autre où en simulant la coopération les deux se contre-attaquent comme deux mauvais frères (...)* sous le premier aspect, se remarque un dualisme mythologique de type démiurgique et une unité indissoluble et harmonique, ayant pour résultat la perfection complémentaire dans leur création (...) le second aspect est remarquable par un dualisme antagonique entre les frères démiurgiques, par une discorde et une ostentation qui se manifestent constamment dans l'imperfection de leur création »²⁰⁸.

La double structure de ce mythe a été assimilée par le mythe chrétien de l'antagonisme entre Dieu et Satan. Mais le mythe chrétien n'est pas directement superposé à la mythologie roumaine préchrétienne. La contamination de l'image de *Nefârtaț* avec le message chrétien qui vient de l'assimilation de ce schéma de substitution entre les divinités uraniennes et chtoniennes, substitution typique aux religions indo-européennes. Dans les récits mythiques, cette tendance de substitution a été représentée dans le conflit permanent entre *Fârtațul* et *Nefârtațul*, ce qui a abouti à l'incapacité d'analyser correctement la relation entre les deux entités cosmogoniques.

Romulus Vulcanescu considère à tort que, sous l'influence chrétienne «*les dieux d'origine dace, ceux qui travaillaient en l'harmonie, sont divisés (...) en dieux nefârtați: le Fârtaț et le Nefârtaț. Entre les dieux nefârtați dans le christianisme se développe une lutte théocratique pour la priorité entre le principe du bien et le principe du mal, une lutte de l'opposition des entités d'origine uranienne et chtonienne, entre l'instauration de l'ordre complètement inhérent et l'ordre partiellement apparente de la diabolisation* »²⁰⁹.

Nous croyons que ce conflit ontologique n'est pas définitoire, dans le contexte de l'assimilation de la mythologie roumaine par la mythologie chrétienne. La superposition de la mythologie chrétienne a été faite naturellement sur la base de ce schéma de pensée des divinités de la cosmogonie, constituée sur cette *permanence des commencements* où l'opposition entre les divinités uraniennes et celles chtoniennes apparaît d'une nécessité

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 225.

²⁰⁷ *Ibidem*. Vulcănescu discute en ce sens le culte des Cabires, des Dioscures, des Chevaliers danubiens.

²⁰⁸ *Ibidem*, pp. 229-230.

²⁰⁹ *Ibidem*, p.231.

historique, et non pas d'une nécessité idéologique, d'un besoin de concret de l'homme. Ainsi, l'opposition axiologique dont parlait Vulcanescu n'apparaît pas sous l'influence du christianisme, elle est apriorique à celle-ci, existant comme un schéma de représentation mythique dans la mythologie roumaine préchrétienne.

En ce sens, les représentations du Diable comme une entité négative qui veut voler ou détruire le feu créé par Dieu proviennent d'une mythologie cosmogonique préchrétienne de la nécessité d'une opposition permanente entre les deux principes égaux celui du Fârtat et celui du Nefârtat. Les deux créateurs sont imparfaits, mais comme un couple cosmogonique, les deux arrivent à construire le monde parfait. Vulcanescu discute ainsi l'incapacité des deux de faire leur propre processus créatif: « *Quand Dieu prend l'initiative, le Diable le fait imparfait. Quand le Diable a l'initiative, Dieu le rend parfait. Après chaque création, Dieu voit que ce qu'il a créé avec le Diable est mieux réalisé* »²¹⁰.

En fonction de ce schéma de représentation apparaît la conversion des régimes du sacré dans la mythologie chrétienne roumaine. En suivant l'opposition permanente entre les deux principes, le Nefârtat est devenue à jamais l'entité stigmatisée, l'être nocturne, bien qu'à l'origine il est identifié à la lumière divine, et le Fârtat est devenu l'être suprême, identifié avec la lumière divine et créative.

À cet égard, témoignent certaines croyances recueillies par Elena Niculita-Voronca. Une telle croyance, recueillie de Ioan David de Botoșani, met en discussion la relation entre le feu et la lumière divine: « *Il ne faut pas dire au feu le feu, mais <lumière>* »²¹¹. D'autres croyances, met en évidence l'image de la lumière de Jésus ou même la lumière de Dieu avec la lumière du feu: « *Le feu est le Christ* »²¹², « *Le feu est sacré, c'est Dieu lui-même* »²¹³.

Ainsi, ce qui apparaît comme une anomalie monstrueuse qui doit être anéanti est seulement « *un triomphe allégorique du christianisme sur le paganisme* »²¹⁴. Ce triomphe n'est pas resté sans aucune signification dans la culture populaire, celui-ci est marqué dans la structure superficielle des contes populaires roumains par la lutte du héros et du zmeu. Rapporté à la mythologie chrétienne²¹⁵, cette lutte équivaut aux luttes des saints²¹⁶ qui

²¹⁰ *Ibidem*, p. 230.

²¹¹ Elena Niculiță-Voronca, *op.cit.*., p. 516.

²¹² *Ibidem*. Croyance recueillie de Andrei Motoc, Mihalcea.

²¹³ *Ibidem*. Croyance recueillie de Dumitru Volcinschi, Ropcea.

²¹⁴ Philippe Walter, *Limba păsărilor*, p. 67.

²¹⁵ *Idem*, *Mitologie creștină. Sărbători, ritualuri și mituri din Evul Mediu*. Traducere de Rodica Dumitrescu și Raluca Tulbure, București, Editura Artemis, 2005.

²¹⁶ *Idem*, *Limba păsărilor*, p. 67.

libèrent le monde attaqué par les dragons. Le problème est que cette mythologie chrétienne a été créée au Moyen Age par la superposition des figures bibliques sur les figures païennes. L'assimilation avait le but de contrôler les sites païens, mais en réalité, cette assimilation n'a conduit qu'à la survivance des vieilles croyances, divinités, rituels sous un autre masque.

Philippe Walter dit à cet égard que «à la périphérie du christianisme biblique, il y a un patrimoine archaïque riche en traditions, superstitions et légendes formant une mythologie véritable, mais sans aucune justification biblique. Au Moyen Age, ces rituels et ces croyances constituaient la langue naturelle d'un peuple qui ne lisait pas la Bible. Ces croyances servaient pour cadre à imaginer le monde et la sacralité. L'essence de cette matière mythique provenait en fait de l'héritage sauvage des peuples européens et qui a pu être intégrée, grâce à l'Eglise, à la lettre et à l'esprit de la Bible »²¹⁷.

Ainsi, en contact avec l'idéologie du christianisme, les sites païens ont constitué une «mythologie christianisée»²¹⁸ qui a émergé de la nécessité de l'assimilation plus facile d'une idéologie qui s'est révélée faibles face à la persistance des mythes et des rites païens. Cette mythologie christianisée est évidente dans la structure superficielle des narrations populaires où les êtres monstrueux sont des représentations du mal, définies dans le sens chrétien, en conflit avec le héros sauveur de la communauté. Ce n'est qu'en passant au noyau narratif commun qui dévoile les structures mythiques invariantes qu'on peut découvrir les figures mythiques qui n'ont rien à voir avec la monstruosité, mais seulement avec «la consolidation culturel du christianisme»²¹⁹ qui a conduit à la conversion des régimes sacrés et, dans ce cas, à «la négativisation du dragon»²²⁰.

L'explication donnée par Philippe Walter, à cet égard, consiste dans la rencontre de deux conceptions cosmogoniques différentes, la conception païenne qui mettait dans le centre de la construction du monde l'image du dragon / du démon, et la conception chrétienne, selon laquelle Dieu est le créateur unique de l'univers. Comparé au caractère stable de la *Genèse* de la Bible, établi par l'image du Dieu l'unique, la cosmogonie païenne est changeante, soumise à des mouvements cycliques de l'univers, ce qui conduit au «caractère polymorphe»²²¹ des divinités occultes qui la mettent en mouvement.

²¹⁷ *Idem, Mitologie creștină*, p. 8.

²¹⁸ *Ibidem.*

²¹⁹ *Ibidem, Limba păsărilor*, p. 68.

²²⁰ *Ibidem.*

²²¹ *Ibidem.*

II.11 Les métamorphoses du zmeu

«La permanente métamorphose » de ces divinités occultes conduit à la création, dans l'imaginaire populaire, de la figure du dragon, du zmeu dans les contes populaires roumains. Le zmeu, comme tout dragon ou démon, est une « *créature protéique* »²²². Selon la définition du DEX, le zmeu est « *un personnage fantastique des conte de fées, imaginé comme un géant aux pouvoirs surnaturels, incarnant le mal et étant toujours vaincu par les forces du bien (...) balaur (...) maladie causée par l'amour* »²²³. C'est la définition classique, fixée dans l'imaginaire influencé par l'idéologie chrétienne (l'image du zmeu comme un symbole du mal qui doit être vaincu pour le Bien), mais aussi celle préchrétienne de l'être qui perturbe le silence des femmes tombées amoureuses sous le signe du mythe du *Zburătorul*.

Nous croyons que la définition de DEX est loin d'être complète. La superficialité, non seulement de DEX,, provient principalement de l'ignorance du substrat païen de l'image de zmeu dans l'imaginaire populaire roumain. Selon Tudor Pamfile, le zmeu « *est un esprit malicieux* »²²⁴ avec l'apparence d'un « *dragon ailé* »²²⁵ et connu par le peuple sous plusieurs noms: « *Zmeul, Zmăul, Zburătorul, Le-plus-mauvais (...) L'heure Mauvaise* »²²⁶. Un manuscrit de l'Académie Roumaine identifie le zmeu dans l'image d'un « *rouleau de feu* »²²⁷ ou d'une « *poire de feu* »²²⁸. Le problème est que ces deux sources ne tiennent compte que de la conception du zmeu comme le *Zburător*, l'être fantastique qui pendant la nuit « *descend dans les maisons des gens (...) et tourmente les épouses enceintes ou qui ne sont pas enceintes, de même que les vierges auxquelles il provoque, par la fatigue et le tourment, de nombreuses contusions sur le corps et une grande fatigue* »²²⁹.

Mais proche de l'image du balaur, le zmeu, selon Tudor Pamfile, citant un manuscrit de l'Académie Roumaine, « *est le serpent qui avale la pierre précieuse faite par plus de*

²²² *Ibidem*.

²²³ DEX, p. 1189.

²²⁴ Tudor Pamfile, *Mitologia poporului român*, vol. II. Ediția a II-a, îngrijită și prefăcută de I. Opreșan, București, Editura Vestala, 2008, p. 242.

²²⁵ *Ibidem*.

²²⁶ *Ibidem*.

²²⁷ Academia Română, *Ms.nr. 3419*, p. 35, *apud* T. Pamfile, *op.cit.*, p. 242.

²²⁸ *Ibidem*.

²²⁹ T. Pamfile, *op.cit.*, p. 242.

serpents en un seul endroit»²³⁰ ; le zmeu est ainsi identifié avec les «*balauri (...) de l'air*»²³¹, mais aussi avec les «*ale*» ou «*hale*»²³², les vents qui apparaissent soudainement dans le ciel, démolissant tout sur leur passage.

La synonymie entre le balaur et le zmeu, mais aussi l'ambiguïté de la figure de ce dernier sont visibles dans l'imaginaire populaire, plus directement, à travers les contes de fées où la différence entre les deux entités n'existent pas ou leur référent devient ambivalent. Dans ce contexte, le zmeu est appelé «*bală*»²³³, confondu avec l'ogre (*căpcăun*)²³⁴, le plus souvent, ou avec le maître des diables (*tartorele*)²³⁵ et avec le diable nommé *Necuratul*²³⁶, l'Impur, avec l'image du géant²³⁷, mais le rôle du zmeu est également confondu dans l'imagination populaire, avec celui du *balaur*²³⁸ (par exemple, dans le conte populaire *Pierre Tache Jaune*, le héros lutte avec les trois zmei qui ont: l'un, deux têtes, un autre, six têtes, et le dernier, neuf têtes, image équivalente au balaur / dragon à trois, sept, neuf têtes ; parfois, le héros sauve un serpent qui lui offre la pierre précieuse ou un autre objet magique²³⁹ ; le héros peut aussi libérer le zmeu qui est pris dans la cage d'or par l'empereur²⁴⁰).

Concernant les représentations du zmeu dans l'imaginaire populaire, Ionel Opreșan a rassemblé dans sa collection de contes une série d'interviews avec des conteurs populaires, série que l'on a considérée être une véritable ressource pour des études mythologiques. Ainsi, les cueilleurs a édité ces interviews qui ont eu lieu après on a raconté les contes par le conteur populaire, de la nécessité d'expliquer certaines phrases, des termes, des situations narratives ou du désir de l'éditeur de clarifier le substrat mythique des personnages /des séquences / des motifs récurrents etc.

²³⁰ Academia Română, *Ms.nr. 3418*, p. 241, *apud* T. Pamfile, *op.cit.*, p.242.

²³¹ T. Pamfile, *op.cit.*, p. 304.

²³² *Ibidem*.

²³³ Ionel Opreșan, *op.cit.*, vol.II, p. 258; Voirși Ionel Opreșan, *op.cit.*, vol III, p. 37, p. 80.

²³⁴ *Ibidem*, *Povestea cu cătcăunele*, vol. I, pp. 276-285.

²³⁵ *Ibidem*, *Vaporistu*, vol. III, pp.156-171.

²³⁶ *Ibidem*, *Lacrimă*, vol. III, p. 130-140.

²³⁷ *Ibidem*, *Basmu cu urieșii*, vol. III, p.189-208.

²³⁸ *Petre Urmă Galbână*, *apud* Ionel Opreșan, *op.cit.* vol. III, pp. 290-295.

²³⁹ Ionel Opreșan, *Sfântu Soare*, vol I, p. 34, *Dobrița*, vol. I, pp. 174-180; *Cu mărgeaua de la măsea*, vol. VI, pp. 14-30.

²⁴⁰ *Ibidem*, *Mustață de Aur*, *Barbă de Mătase*, vol. I, pp. 136-148.

En ce sens, les entretiens réalisés par Ionel Oprisan semblent pertinents dans la définition de l'image mythique du zmeu roumain. Une première information est fournie par Traian Tugui, né en 1942, dans le village de Pătuleni, Ratesti, Dâmbovita. On transcrit sa réponse, lorsqu'on lui a demandé quelle est la différence entre le zmeu et l'homme commun :

« De toutes nos histoires, la différence entre l'homme commun et le zmeu est le fait que l'homme est baptisé, et le zmeu n'est pas baptisé. De nos ancêtres, on dit que les zmei sont des serpents qui s'amassent... En d'autres termes (...) une douzaine de serpents se battent, ils font une petite pierre, un diamant et le serpent qui avale la pierre devient zmeu. Il vole au-dessus et jette sa peau – comme disent nos vieux proverbes et dictons – ce serpent devient zmeu. Ce temps-là, des milliers d'années dès qu'il existe la terre, et dès que le monde était désert ... »²⁴¹.

Tout au long du texte du conteur mentionné ci-dessus, il y a certains aspects intéressants liés à la figure mythique du zmeu dans l'imaginaire populaire roumain. Tout d'abord, l'image du zmeu est contaminée par le rapport à l'idéologie chrétienne, ce qui a donné naissance au conflit permanent, dans le conte de fées, entre le héros civilisateur, le sauveur de la lumière, et le zmeu, qui représente le monde souterrain, et qui vole la lumière. Ce dernier est l'être « qui n'est pas baptisé », donc il n'est pas une figure chrétienne, mais appartient à un autre espace culturel, à un autre monde du sacré qui se rapporte aux significations du serpent, plus précisément le dragon, des significations que nous avons identifiées plus tôt dans le sens du même objet prétendu par le héros des conte de fées, la lumière.

L'idée est soutenue aussi par le symbole de la petite pierre précieuse pour laquelle se luttent les serpents enroulés, bien sûr, conçus par l'imaginaire populaire comme un symbole solaire, puisque le narrateur insiste sur l'importance de la lumière par comparaison avec le diamant. En outre, le substrat divin uranien de la figure du zmeu est maintenu dans sa capacité de voler, ce qui assure l'hypothèse de la substitution d'une divinité céleste par le zmeu dont le rôle est de protéger les symboles solaires, associés à lui depuis son processus de naissance (la petite pierre qu'il avale et qui lui permet de voler est un symbole-référent des astres qu'il vole).

Le rapport du zmeu à une cosmogonie est aussi intéressante («*Ce temps-là, des milliers d'années dès qu'il existe la terre, et dès que le monde était désert ...*») ce qui renforce l'idée concernant son rôle (il est l'équivalent de du dragon mythique et du diable roumain) dans la protection d'un ordre mythique originaire, mais qui est mis dans la

²⁴¹ *Ibidem*, vol.I: *Fata răpitiă de Soare*, p. 148.

situation de faire face à une reconstruction du monde, imposée par le système sacré d'une nouvelle idéologie religieuse, représentée par un héros solaire.

La dialectique est réalisée en fonction de ce que Mircea Eliade appelle «*le mythe de la réintégration*»²⁴², selon lequel toute cosmogonie suppose «*la fraternité*»²⁴³ entre les dieux et les démons ou leur origine commune. Cela a été discuté plus tôt sur la relation entre les *deva* et *asura* ou sur le rapport entre le héros mythique et son antagoniste, qui est, en fait, à l'origine, une divinité primordiale. Ce mythe de l'origine commune des divinités antagonistes ou de l'ambivalence des divinités démoniaques est construit sur un schéma de représentation archaïque sacré, qui survit dans les religions de type dualiste. Ces religions assimilent les relations identifiées dans les mythes discutés ci-dessus, sous le signe d'une filiation commune de certaines figures mythiques antithétiques, dont le régime sacré, est, paradoxalement, convertible au régime sacré opposé au niveau de la représentation superficielle.

Mircea Eliade étudie, en ce sens, la structure dualiste du système constitué par le couple Ormazd et Ahriman, qui sont des divinités en conflit permanent, mais les deux divinités ont leur origine dans le même Zervân²⁴⁴. Le même schéma de représentation mythique fonctionne dans la mythologie roumaine où la cosmogonie présente Dieu et Satan comme des frères²⁴⁵. En outre, la convertibilité des régimes du sacré imposée par le schéma commune de représentation mythique apparaît aussi dans les régimes nocturnes et diurnes et l'imaginaire.

Ainsi, l'image du soleil comme la divinité originaire est très souvent convertie dans l'image négative du serpent ; Agni, le dieu du feu, est transféré par l'imaginaire mythique hindou dans la catégorie sacrée d'*asura*²⁴⁶, devenant ainsi un démon²⁴⁷. Eliade analyse l'image de l'Agni du *Rig Veda*, IV, 1, 11, selon laquelle le dieu du feu est «*sans jambes et sans tête, cachant ses deux têtes*»²⁴⁸. L'image fixe, selon le chercheur

²⁴² Mircea Eliade, *Mitul reintegrării*, București, Editura Humanitas, 2003.

²⁴³ *Idem*, *Tratat de istoria religiilor*, p. 422.

²⁴⁴ *Ibidem*.

²⁴⁵ Romulus Vulcanescu, *op.cit.*

²⁴⁶ Mircea Eliade, *op.cit.*

²⁴⁷ *Rig Veda*, VII, 30, 3, *apud* Mircea Eliade, *op.cit.*

²⁴⁸ Mircea Eliade, *op.cit.*, pp. 422-423.

roumain, le serpent enroulé, affirmant, donc, la convertibilité des régimes: «*Les ténèbres sont la lumière dans l'état latente* »²⁴⁹.

La nécessité de la complémentarité et de la convertibilité des régimes sacrés apparaît aussi dans la représentation mythique de Varuna, le dieu céleste hindou, qui est le en même temps le dieu de l'Océan²⁵⁰. Le problème est que l'océan est la maison des serpents et même Varuna devient «*le roi des serpents*»²⁵¹. A côté de Varuna, Mircea Eliade analyse l'aspect ambivalent des Grandes Déesses indiennes qui ont les attributs du bien et du mal, étant en temps, les divinités de la fertilité, de la fortune, de la sagesse, mais aussi de la destruction et de la guerre. Par exemple, Kali est appelé «*la douce et la bienveillante* »²⁵², bien que la mythologie et l'iconographie la représente d'une manière démonique.

Ce double aspect des divinités positives et négatives, solaire et démonique, est analysé par Mircea Eliade à partir d'un «*modèle mythique* »²⁵³ identifié dans la tendance archaïque de réunir les contraires du sacré. Le modèle identifié par Mircea Eliade est spéculé dans le sens du *coincidentia oppositorum* comme «*l'un des moyens les plus archaïques pour exprimer le paradoxe de la réalité divine* »²⁵⁴. Le paradoxe de cette représentation ambivalente est, selon Mircea Eliade, un modèle exemplaire de la concrétisation du sentiment sacré et de la tendance vers l'unité de l'ontologie de l'homme: «*coincidentia oppositorum est devenu un modèle exemplaire pour certaines catégories de gens religieux ou pour certaines modalités de l'expérience religieuse*»²⁵⁵.

Mircea Eliade va beaucoup plus loin, en transformant le modèle mythique *coincidentia oppositorum* en une sorte de métaphysique de l'homme religieux qui tend toujours à la «*cosmicisation* »²⁵⁶ de l'expérience du sacré, ce qui le conduit à unifier les régimes des images sacrées selon ses rythmes intérieurs : «*... il [l'homme sacrée] tente d'unifier le Soleil et la Lune, c'est-à-dire de prendre sur soi-même le cosmos tout entier: il refait en lui même l'unité primordiale avant la création, une unité qui n'est pas le chaos de la pré-crétation, mais l'être non-différenciée dans laquelle toutes les forces sont résorbées* »²⁵⁷.

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 423.

²⁵⁰ *Mahabharata*, apud Mircea Eliade, *op.cit.*

²⁵¹ *Ibidem*. Voir aussi *Atharva Veda*, XII, 3, 57: Varuna est nommé "vipère".

²⁵² Mircea Eliade, *op.cit.*, p. 423.

²⁵³ *Ibidem*, p. 424.

²⁵⁴ *Ibidem*.

²⁵⁵ *Ibidem*.

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 425.

²⁵⁷ *Ibidem*.

Nous croyons que l'explication de Mircea Eliade sur le mythique modèle de *coincidentia oppositorum* est limitée à l'expérience religieuse subjective. Du point de vue de la présente approche, le modèle mythique de *coincidentia oppositorum* dérive du schéma de représentation mythique que nous l'avons appelé *la permanence des commencements*. Cela impose le modèle de la convertibilité des régimes sacrés, constitué en fonction du modèle exemplaire cosmogonique, celui de la lutte originiaire entre une divinité primordiale, créatrice du Cosmos, et une divinité « *ordonnatrice* » du Chaos primordial. Dans ce schéma de *la permanence des commencements*, les divinités primordiales sont indifférenciées, elles peuvent correspondre à n'importe quel système sacré, puisqu'elles sont les créatrices de ces régimes. Après le conflit avec une divinité qui (ré-) construit le Cosmos, l'image de la divinité originiaire est contaminée, en transgressant vers un régime sacré et opposé à celui initial, en fonction de la tendance de la divinité avec laquelle la première entre en conflit.

L'image du zmeu de la mythologie roumaine a le même comportement mythique. Le zmeu appartient à une catégorie sacrée primordiale, dérivée de la *fratocrația* originiaire entre *Dieu-Fârtatul* et le *Diable-Nefârtatul*, relation sacrée qui a établi, dans la mythologie roumaine, la cosmogonie, mais aussi l'ambivalence des figures mythiques autochtones.

Une croyance recueillie par Tudor Pamfile souligne la synonymie entre le zmeu et le balaur et la relation des deux figures mythiques avec le serpent, et en même temps le caractère ambivalent du zmeu:

«*Le zmeu, le balaur est né du serpent, s'il n'a mordu personne pendant douze ans et s'il n'a vu personne ; ce n'est qu'après ce temps qu'il obtient des ailes et les pieds, et devient un zmeu. Lorsqu'il sort du bois, les arbres se penchent, et il se lève et s'en va dans les nuages* »²⁵⁸.

Dans le texte de Tudor Pamfile, la structure ambivalente du zmeu est rendue par le caractère ophidien originiaire (le zmeu est un serpent), ce qui l'intègre dans la catégorie du démon et des représentations du dragon, mais en même temps, il est doté de la capacité de voler, ce qui détermine son caractère céleste, typique pour les divinités positives, solaires (le serpent devient zmeu après avoir avalé la pierre magique²⁵⁹).

Dans les contes populaires roumains, le caractère dual du zmeu est évident par son comportement. Il vit « *sur l'autre monde* »²⁶⁰, où se trouve la « *forêt des cuivres, la forêt*

²⁵⁸ Tudor Pamfile, *op.cit.*, p. 305.

²⁵⁹ Ionel Opreșan, *op.cit.*, p. 148.

²⁶⁰ *Ibidem*, *Povestea cu Pipăruș*, *op.cit.*, vol.III, pp. 64-70. Voir l'interview de l'éditeur avec le conteur populaire, p.70-72.

d'argent et la forêt d'or »²⁶¹. Ce monde est « *au pays d'en bas* »²⁶², espace qui est opposé au monde diurne, car il est équivalent pour le conteur populaire avec « *l'enfer* »²⁶³.

Bien que l'idéologie dualiste de l'opposition bien-mal du christianisme, qui a contaminé la structure du conte de fée, est évidente dans les affirmations ci-dessus du conteur populaire, on peut observer le régime nocturne où est représenté le zmeu, pour déterminer clairement l'opposition établie, dans l'imaginaire populaire, entre le zmeu et un autre régime sacré. Selon un autre conteur populaire, interrogé par Ionel Oprisan, les zmei sont « *de grands vaillants* »²⁶⁴. La représentation est anthropomorphique, les zmei étant « *toujours des hommes* », mais qui « *sont différents de de la christianité des gens d'aujourd'hui* »²⁶⁵.

Nous croyons que le système chrétien est utilisée comme une référence dans l'imagination populaire pour déterminer la structure de la figure païenne des zmei, leur appartenance à un fond originaire, antérieur à l'idéologie chrétienne qui a assimilé le signifié de l'image du zmeu et qui l'a associé à l'image du diable. En ce sens, la discussion de Oprisan Ionel est pertinente. Il a enregistré avec un conteur populaire la définition du zmeu, que nous citons ci-dessous:

« - **Qui était, en réalité, un zmeu? Qu'est-ce que vous comprenez par le mot zmeu?**

- *Il est un esprit, c'est vrai. Ce n'est pas un mensonge. Il existe!*

- **Il est un être ou esprit?**

- *Pas un être! Il est un esprit, monsieur. Moi et un autre homme, après la mort ... Après la mort de l'homme, Satan entre dans son corps. Entre le Diable, Satan. L'homme n'a rien saint dans le cœur, dans sa vie... Il a une âme (...) dès que l'homme est mort, l'âme est allé aussi (...) son corps reste, le corps est la terre. Oui, mais dans le corps de l'homme entre un mauvais esprit, un esprit ... autrefois il y avait aussi de bons esprits propre [et] des esprits impurs (...) Eh bien, qui sont les zmei? Ils sont des esprits...un mort-vivant, un diable. Il est un diable, il est zmeu (...) Il est un esprit impur ... (...) vous avez vu une étoile qui fuit sur le ciel ? il fuit comme une queue grise sans fin et laisse une fumée derrière lui. Ce n'est que le zmeu. Il entre dans la maison...et va hanter la maison ... maison d'une femme, d'un enfant ou d'un homme ; cet esprit mauvais entre en. L'esprit impur! Entre dans son corps...*

²⁶¹ *Ibidem*.

²⁶² *Ibidem*, Calu Carmon, pp.73-81. Voir l'interview de l'éditeur avec le conteur populaire, pp. 81-83.

²⁶³ *Ibidem*.

²⁶⁴ Ioana Vivoranca, *apud* Ionel Oprisan, *op.cit.*, pp.9-96. Voir l'interview de l'éditeur avec le conteur populaire, pp.96.

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 96.

- Il va aussi aux enfants et aux hommes ? Ou seulement aux femmes?

- Chez les enfants, les hommes, les femmes ... il va et le les conduit ... dans les bois ... il les tourmente, les batte ... il s'en moque d'eux ... ». ²⁶⁶

La conversation portée avec le conteur populaire par Ionel Oprisan identifie l'assimilation du zmeu avec la figure chrétienne du diable. À cet égard, le zmeu est associé à l'esprit du mal, à Satan, dont le symbole est soit l'esprit possédant un corps, ou l'étoile qui entre dans la maison des gens pour les hanter. Évidemment, la représentation du zmeu comme l'esprit possédant un corps n'est pas spécifique aux contes populaires, mais aux superstitions païennes contaminées par l'idéologie chrétienne. Le zmeu peut être un esprit, dans le sens d'une divinité chtonienne (il vit dans le monde souterrain, sur l'autre monde), d'ici l'assimilation avec les valeurs négatives des entités telluriques. Mais au-delà de la représentation négative du mauvais, le zmeu est configuré aussi par le symbole de l'étoile, donc, par un symbole de la lumière. Donc, la contradiction est évidente: le zmeu est une divinité chtonienne, qui vit sur l'autre monde, ou il est une divinité de la lumière, tel que représentée par le symbolisme de l'étoile qui allume le ciel ou par le symbolisme de la forêt d'or, d'argent, de bronze. Dans un autre conte de fées recueilli par Ionel Oprisan, intitulé *Rose Rosalinda la Belle des Beautés*, la maison du zmeu est décrit comme étant liée aux «bords des cieux» ²⁶⁷, ce qui détermine de nouveau son régime uranien.

La même image, du zmeu qui remplace une divinité uranienne primordiale qui participe à la cosmogonie peut être discutée dans le conte populaire *L'Homme d'Or*, où le héros est aidé par un zmeu. Son image est révélatrice: le zmeu est en or, renvoyant au symbolisme de la lumière solaire, mais de plus, son père est un puissant balaur avec 99 têtes ²⁶⁸, ce qui détermine une autre image, archaïque, l'image de la divinité primordiale.

Le problème est que l'assimilation de l'idéologie chrétienne par l'imaginaire populaire a conduit à la transformation du zmeu dans une catégorie sacrée négative et ambiguë. À cet égard, son image est toujours déroutante, juste par la nécessité de modifier le signifié original de cette figure mythique: le zmeu devient, par conséquent, un vaillant le

²⁶⁶ *Ibidem*, vol.V, *Crăișor de diamant*, pp. 93-121. Voir l'interview de l'éditeur avec le conteur populaire, pp.123-124.

²⁶⁷ *Ibidem*, *Roza Rosalinda Frumoasa Frumușățelor*, vol.V, pp. 237-246. Voir l'interview de l'éditeur avec le conteur populaire, p. 248.

²⁶⁸ *Ibidem*, *Omu dă Aur*, vol.V, pp. 154-164. Voir l'interview de l'éditeur avec le conteur populaire, p. 165: « ...du serpent est né l'Homme d'Or. »

visage d'homme²⁶⁹, un géant capable de voler²⁷⁰, un homme puissant avec « *beaucoup de têtes* »²⁷¹ ou un ogre²⁷² (homme caractérisé comme un être anthropophage²⁷³, mais qui se comporte comme un balaur ou un zmeu, puisqu'il peut voler : « *les ogres avaient des ailes pour voler* »²⁷⁴. Par ailleurs, les ogres sont représentés par des conteurs populaires comme les dragons, avec le corne lumineux du front : « *Un ogre[...] a des poils sur sa peau, son dos est plein de poils [...] il a un corne sur le front* »²⁷⁵).

Toutefois, le cerf-volant reste dans la mythologie roumaine intimement lié au mythe du *Zburător*, décrit Tudor Pamfile comme un mauvais esprit qui tourmente les femmes²⁷⁶. Mais par rapport à ce qui décrit Tudor Pamfile, le conteur populaire des collections de Ionel Oprisan apporte des précisions supplémentaires sur la relation entre la nature ophidienne-démonique-érotique et la nature solaire du zmeu. Voici des extraits d'une interview réalisée par Ionel Oprisan avec un conteur populaire de Dambovita, pour observer directement l'ambiguïté des figures mythiques:

« - **Comment est-il un zmeu?**

- *Eh, bien! Il se forme! S'il est le diable!*

- **C'est un diable ou un homme?**

- *ce n'est pas un homme [...] Mais le zmeu qui est zmeu est né par beaucoup [de moyens].*

Chez nous, une femme avait le zmeu.

- **Quoi?**

- *Oui. Il a laissé sa peau de serpent (...) et entré dans la maison par la cheminée... et ils s'aimaient il l'aimait et la mordait jusqu'à ce qu'elle était toute rouge. Elle se réveillait malade et mordue par lui. Et il prenait de nouveau sa peau de serpent et s'envolait. Dans sa queue il y a une pierre de diamant qui brille comme ... plus comme le soleil. Et cela est gagné seulement d'entre eux, les serpents, les grandes balauri... Et ils s'y retrouvent, dans une montagne, dans une vallée large et portent le combat -*

²⁶⁹ *Ibidem.*

²⁷⁰ *Ibidem*, *Împăratul zmeilor*, pp.173-176. Voir l'interview de l'éditeur avec le conteur populaire, p.179.

²⁷¹ *Ibidem*, *Petre Urmă Galbăună*, pp.290-295. Voir l'interview de l'éditeur avec le conteur populaire, p.296.

²⁷² *Ibidem*, vol.I, *Povestea cu câtcăunele*, pp.276-285. Voir l'interview de l'éditeur avec le conteur populaire, pp.285-287.

²⁷³ *Ibidem.*

²⁷⁴ *Ibidem.*

²⁷⁵ *Ibidem*, *Darvin, finu lu Dumnezău*, vol. VI, pp. 64-74. Voir l'interview de l'éditeur avec le conteur populaire, p75.

²⁷⁶ Tudor Pamfile, *op.cit.*, p.242.

quatre serpents (...) et ils se battent jusqu'au moment où ils vomissent de leurs bouches des baves (...) Puis ils laissent les belles baves et ils s'en vont- l'un sur une montagne, l'autre sur une montagne, et un autre sur une montagne. Et celui qui est le plus rapide pour revenir de là, d'où ils viennent, alors celui-là gagne la pierre. Et puis, si (...) nous sommes proches d'eux et on voit leurs conseils - jusqu'à ce qu'ils sont allés là-bas, dans les montagnes, nous prenons cette pierre, on la cache, et on part avec elle.

- Et cette pierre est bonne à quoi?

- Ça? Elle tient au lieu de lumière ... au lieu de ce que vous voulez »²⁷⁷.

Dans les affirmations du conteur interrogé par Ionel Oprisan, est évidente l'appartenance du zmeu à la catégorie sacrée des divinités uraniennes et de la lumière. Le zmeu, même s'il est intégré dans le récit mythique du Zburator, est représenté dans l'imagination populaire, par le symbolisme de la lumière et de l'uranien. Bien que sa nature est démoniaque, étant à l'origine un serpent, il peut pourtant voler et, en outre, le zmeu est associée à une pierre lumineuse (la pierre de diamant de sa queue) comme le soleil, ce qui définit sa nature solaire.

L'étymologie du terme *zmeu* précise aussi sa relation intime avec l'image du balaur et du serpent. Alexandru Cioranescu, dans *Le dictionnaire étymologique de la langue roumaine*²⁷⁸, identifie sa racine pan-slavonne. Ainsi, le terme «*zmeu*» signifie «serpent, dragon (...) (...) ogre, monstre de la mythologie populaire (...) une maladie attribuée à l'intervention d'un esprit mauvais qui persécute les femmes» et a pour étymologie le slavon «*zmii*» (dragon, balaur), retrouvé avec le même sens en bg. «*zmei*», «*zmija*», sb., cr. «*zmaj*».

Sorin Paliga identifie dans le terme *zmeu* la même figure du folklore roumain, sous le signe de l'ambivalence, représentée habituellement par l'image des hommes souterrains, à la recherche d'une femme humaine²⁷⁹. L'étymologie du terme est identifié par le chercheur roumain dans l'espace slave, bien qu'il affirme qu'il y a suffisamment de détails qui peuvent rejeter cette hypothèse ; il approche le mot du *zmeu* du terme «*zmeura*» («*framboises*» en fr. – n.n.) en estimant que le substantif «*zmeu*» a une origine archaïque, perceptible dans le

²⁷⁷ Ionel Oprisan, *op.cit.*, vol. VI, *Copiii în pustietate*, pp. 270-294. Voir l'interview de l'éditeur avec le conteur populaire, p.295.

²⁷⁸ Alexandru Ciorănescu, *Dicționarul etimologic al limbii române*. Ediție îngrijită și traducere din limba spaniolă de Tudora Șandru Mehedinti și Magdalena Popescu Marin, București, Editura Saeculum, 2007, p. 723.

²⁷⁹ Sorin Paliga, *Etymological Lexicon of the Indigenous (Thracian) Elements in Romanian – Lexicon etimologic al elementelor autohtone (traco-dace) ale limbii române*, București, Fundația Evenimentul, 2006, p.213.

dialecte du nord des Thraces, avant l'expansion, ou une forme de proto-roumain pendant la première phase d'expansion²⁸⁰.

En ce qui concerne l'étymologie slavonne, ce terme se réfère à *zmejb*, ce qui signifie *serpent* ou *dragon*, dont la racine **zm-* réfléchissant, à son tour, la racine pour le substantif «*terre*», posent de sérieux problèmes d'interprétation au sujet de la indo-européenne **gh (dh) em* (terre), ou de sa racine **gh (dh) m-*, de laquelle aurait apparu l'ancien slave **zem-* (terre). Selon Sorin Paliga, le sens original du mot *zmeu* pourrait être réduit à «*être vivant sous la terre*», selon les relations sémantiques qui sont établies entre les termes «*homme*» (dont le sens étymologiquement dérive de «*humus*») et «*terre*» dont l'étymologie baltique renvoie au même étymon avec le terme *homme* (cf. lit. *zmuo*: *homme* et prus. *smoi*: *homme*).

Les deux chercheurs roumains ne prennent pas, cependant, en compte le nom du *zmeu* comme «*bală*» (monstre), comme nous l'avons vu dans le cas des conteurs interviewés par Ionel Oprisan. Nous croyons que ce nom peut clarifier, dans une certaine mesure, le substrat mythique de l'image du *zmeu*, par l'approche de celui-ci du signifié du *balaur* duquel le *zmeu* n'est pas clairement séparé dans l'imaginaire populaire roumain.

Comme le *zmeu*, le *balaur* est né du serpent qui avale la pierre magique obtenue des baves (*bale*, en trad.ro.) des serpents qui se réunissent dans un jour de printemps. Lazăr Șăineanu examine le processus de transformation du serpent en *balaur*, se demandant si le mot «*balaur*» ne dérive pas de «*cette opération génétique*»²⁸¹. Si nous considérons l'hypothèse de Șăineanu, on peut soutenir une origine commune du *zmeu* et le *balaur* dans le même processus génétique: les deux êtres fantastiques sont nées de la même manière, en avalant une pierre magique, obtenue des baves de serpents. Le *zmeu*, appelé parfois «*bală*», comme le *balaur*, ont, donc, une nature commune. Par conséquent, la dissociation faite entre les deux êtres est simplement une taxonomie nécessaire à identifier les figures mythiques dans l'imaginaire populaire.

En effet, dans l'imaginaire populaire, le *balaur* est généralement représenté sous le signe de sa nature ophidienne ; il est le serpent géant, avec une ou plusieurs têtes, avec des ailes et des griffes aigues, qui verse le feu de sa bouche et en demandant le sacrifice d'une vierge pour que les gens puissent avoir accès à une fontaine d'eau / source d'eau. Par rapport au

²⁸⁰ *Ibidem*.

²⁸¹ Lazăr Șăineanu, *Basmele românilor în comparațiune cu legendele antice clasice și în legătură cu basmele popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice*. Ediție îngrijită de Ruxandra Niculescu. Prefață de Ovidiu Bârlea, București, Editura Minerva, 1978, p.531.

balaur, le zmeu est anthropomorphisé dans le sens de l'être maléfique, du vaillant vivant sur l'autre monde, souterraine, enlevant une vierge ou les astres ou les veines magiques d'un héros, mais notre hypothèse est que, initialement, le zmeu n'avait pas une représentation anthropomorphe, existant dans l'imagination populaire, indistinctement ou ambivalent.

Son ambivalence a autorisé l'association négative avec de diverses figures mythiques du folklore, comme le balaur, le diable et d'autres êtres maléfiques, ce qui est mis en évidence dans toute la littérature générée par l'étymologie de « *zmeu* » et « *balaur* ». Ce que nous considérons de cette littérature est l'étymologie indo-européenne de ces deux termes. En *Proto-Indo-European Etymological Dictionary*, édition révisée par Julius Pokorny, apparaît la racine « *bholo-* » de laquelle s'approche aussi la racine roumaine « *bală* », mot associé aux termes « *zmeu* » et « *balaur* ». La racine de ce dictionnaire a en vue l'association au champ lexico-sémantique de la fumée, du brouillard, de la vapeur et de l'obscurité²⁸², champ retrouvé aussi dans l'iranien ancien (*bolad*), lituanien (*bulš*, *bula*), arménien (*bal*), mais aussi dans la terminologie folklorique roumaine où les balauri sont appelés « *ale* » ou « *hale* », dans le sens de « *mauvais esprits qui apparaissent dans le ciel pendant la pluie* »²⁸³.

Le problème est que l'étymologie indo-européenne, révèle de nouveau l'ambivalence de ces deux figures mythiques, puisque le terme « *bală* » peut être associé aussi aux racines indo-européennes *bha-*, *bho-*, *bhə-*, qui signifie « *briller, rendre la lumière* »²⁸⁴, sens trouvé dans l'ancien indien *bha-*, dans l'aveistique *ba-*, arm. *banam* (* *bha-n-*) pour signifier « *ouvrir, révéler* » ou « *rendre visible* », dans le grec *φαίνωμαι* (*briller, rendre visible*). Les significations convergent, il semble, vers l'étymologie du terme « *dragon* » dont la signification lexico-sémantique garder le même champ de la lumière, du feu et de la vision.

Il est à noter que le terme « *bală* », dans sa variante « *hală* » peut être considéré comme étant d'origine indo-européenne. Dans le dictionnaire de Pokorny se trouve la racine

²⁸² *Proto-Indo-European Etymological Dictionary*. A Revised Edition of Julius Pokorny's *Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch*. Revised and Published by the Dnghu Association. Scanned and recognized by George Starostin (Moscow), who has also added the meanings. Further refurnished and corrected by A. Lubotsky, Indo-European Language Revival Association, 2007, p.476.

²⁸³ Artur Gorovei, *Credințe și superstiții ale poporului român*, București, Academia Română, 1915, p. 14. Voir și Antoaneta Olteanu, *Metamorfozele sacralului: dicționar de mitologie populară*, București, Editura Paideia, 1998, p.42.

²⁸⁴ *Proto-Indo-European Etymological Dictionary*, p. 326.

« *al -* »²⁸⁵ qui signifie « brûler », retrouvé aussi dans l'ancien hindou « *alata* » (*le feu, les flammes*), et dans lat. *adoleō* (*adorer, offrir des sacrifices, brûler un sacrifice sur l'autel*). Les significations sont trouvées dans l'imaginaire populaire des contes de fées dans l'image des balauri qui jettent le feu de la bouche ou qui demandent le sacrifice d'une vierge, mais aussi dans l'image des zmei sont associés à un symbole de la lumière. En outre, il est à noter la racine iranienne *alad* (coloré) et celle albanaise *alle* (rouge), en renvoyant au couleur rouge, spécifique aux démons chtoniens, avec des attributs pyriques²⁸⁶.

Nous considérons qu'il est suffisant nous limiter à ces références pour trouver une solution à l'ambiguïté sémantique établie dans l'imaginaire populaire sur la relation entre le balaur et le zmeu. Bien que la littérature de spécialité n'ait pas pu arriver à une conclusion claire sur l'origine des mots balaur et zmeu, il semble que les deux termes doivent être reliés étymologiquement avec leur déterminant *bală*, pour clarifier leurs valeurs mythiques.

Comme on a vu dans les contes de fées du corpus réalisé, le terme *bală* tend à une spécialisation sémantique, étant utilisé dans le langage populaire, surtout en tant que déterminant pour l'être maléfique, souvent associé à l'adjectif « *impur* » (par exemple, « *bală spurcată* », comme est appelé généralement par les héros de contes de fée le balaur ou le zmeu). Mais comme nous avons analysé dans l'étymologie indo-européenne du mot *bală*, celui-ci est ambivalent, en gardant le champ sémantique de l'obscurité mais aussi le champ de la lumière. D'une part, *bală* définit le brouillard, l'obscurité laissée par de fortes pluies, la colère d'un mauvais esprit, en fait, le symbole d'un principe sacré négatif, d'autre part, cela signifie la lumière et le feu sacrificiel.

Entre les deux signifiés du déterminant de zmeu et de balaur, est révélé aussi le fond des deux figures mythiques. A l'origine, ce sont des figures du sacré. Enchaînés dans un système mythologique différent de leur mythologie originaire, ils entrent dans une véritable alchimie des formes et du fond. Ainsi, tant le zmeu que le balaur deviennent des principes sacrés négatifs, bien qu'ils soient à l'origine des principes de la création, comme nous l'avons vu dans l'analyse des divinités démoniaques impliquées dans la cosmogonie. Dans le conflit sacré qui s'établit entre les divinités originaires et celles qui reconstruisent le monde, le zmeu est une divinité vaincue.

Dans ce contexte, apparaît la figure vaincue du *zmeu*, du *balaur* et du *Nefârtat*. Tous les trois sont des créateurs et des gardiens de feu / de la lumière sacrée, mais pris dans ce jeu de l'ambivalence du sacré, ils vivent en permanence la chute dans le régime nocturne de

²⁸⁵ *Ibidem*, p. 95.

²⁸⁶ Ivan Evseev, *Jocurile tradiționale de copii*, Timișoara, Editura Excelsior, 1994, p. 76.

l'imaginaire, où les seuls symboles disparates ou des actions déroutantes parlent encore de leur état originnaire. Le zmeu vole les astres pour les cacher, pas pour les anéantir, mais pour les protéger ; le balaur exige le sacrifice d'une vierge, mais sa tête est couronnée par la pierre magique, qui rappelle d'une nature céleste, appartenant à une cosmogonie réformée ; le Nefârtat devient le diable souillé, fuyant de la lumière mortelle, que lui-même a créée.

II.12 La permanence des commencements

Cette dialectique du sacré où sont impliquées les figures mythiques analysées crée dans le conte populaire roumain ce que nous avons nommé *la permanence des commencements*. Sous ce signe se développe non seulement la mythologie roumaine, sinon tout système religieux dual, qui nie dans le fond la dualité de ses principes sacrés.

Tels systèmes mythiques originaires sont découverts par James Frazer dans le monde entier, dans une série de mythes qu'il systématise dans les *Mythes sur l'origine du feu*²⁸⁷. Le problème est que Frazer analyse ces mythes sur l'origine du feu d'une perspective historique, en essayant, plutôt, de classifier les étapes de réflexion de l'homme primitif par rapport aux « *trois âges culturelles du feu : l'Âge sans Feu, l'Âge du Feu Utilisé et l'Âge du Feu Allumé* »²⁸⁸.

Or, l'anthologie de contes mythiques de Frazer met en évidence une chose beaucoup plus profonde, c'est-à-dire justement cette dialectique du sacré, que nous avons nommée *la permanence des commencements*. Dans les mythes collectés par Frazer il ne s'agit pas seulement de la vérité historique de l'évolution de l'utilisation du feu par les gens. À part cette évolution historique, il y a une évolution des systèmes religieux auxquels se rapporte la philosophie de l'homme primitif des sociétés archaïques analysées par Frazer.

Premièrement, pour l'homme primitif, le feu n'est pas un instrument de son évolution historique, sinon une *épiphanie* qui transforme sa manière de penser le sacré. Notre perspective éloigne ainsi, presque complètement, les instruments purement historiques de James Frazer. Évidemment, notre modalité de percevoir la mythologie du feu ne devient pas tout simplement une phénoménologie du sacré, sinon elle s'approche plutôt d'une compréhension de l'intérieur du phénomène religieux rapporté au phénomène historique et social.

²⁸⁷ James G. Frazer, *Mythes sur l'origine du feu*. Traduit de l'anglais par G.M. Drucker, Paris, Editions Payot, 1991.

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 216.

Dans ce sens, les étapes de l'utilisation du feu par l'homme primitif ne restent pas seulement « *des âges culturels du feu* »²⁸⁹ ; de notre point de vue, ces âges culturels peuvent être associés à des âges de la conscience religieuse de l'homme archaïque, liés à l'évolution de l'utilisation du feu. Ces âges religieux mettent en relation intime, au niveau des représentations mythiques, quelques symboles du feu sacré, avec l'archétype de la lumière, mais aussi avec un schéma de représentation mythique des débuts, qui est en changement permanent des principes gouverneurs.

Les idées ci-dessus peuvent être clairement définies par l'analyse sur les textes recueillis par James Frazer. Ces textes entrent dans la même dialectique découverte dans les contes populaires intégrés dans le motif « *Le vol des astres* », à la seule différence que, cette fois-ci, la symbolique de la lumière est remplacée par la symbolique du feu. Nous n'allons pas poser maintenant le problème quel symbole est plus ancien dans la conscience de l'homme archaïque, les astres ou le feu ; de notre perspective, elles fonctionnent comme des symboles religieux du même archétype, la lumière, et intégrées au même schéma de représentation des principes sacrés originaires.

Le premier exemple de conte mythique appartient à la mythologie australienne et s'intègre à la vision des mythes étiologiques sur la nécessité du feu, mais c'est évidente la dialectique du sacré où deux ordres religieux entrent en conflit :

« *Chez certains aborigènes de l'État de Victoria il y a < une tradition d'après laquelle le feu sous une forme d'utilisation inoffensive appartenait exclusivement aux corneilles des monts Grampians ; et comme toutes les corneilles le considéraient précieux, elles ne permettaient à aucun animal de l'avoir. Toutefois, un petit oiseau, nommé Yuuloin-Kear, le troglodyte mignon à la queue de feu, en voyant que les corneilles s'amusaient en jetant du brasier, il prit un morceau de brasier et s'enfuit avec lui. Le faucon nommé Tarrakukk prit le brasier du troglodyte mignon et mit le feu dans le pays entier. Dès lors, il y a des feux qui peuvent allumer d'autres* »²⁹⁰.

Sur le même schéma mythique, fonctionne aussi le conte d'Australie. L'image du troglodyte mignon est doublée par un symbole, sa queue de feu, qui l'intègre dans le régime de la lumière et qui justifie son acte de voler le feu, tout comme les zmei des contes populaires roumains. Il ne vole que ce qu'il a eu autrefois, comme ontologie, et qu'il faut conserver, protéger de la contamination avec d'autres valeurs du sacré. Les actions sont les

²⁸⁹ *Ibidem.*

²⁹⁰ Voir James Dawson, *Australian Alborigenes*, Melbourne, Sidney et Adélaïde, 1881, p.54), *apud* James G. Frazer, *op.cit.*, p.12.

mêmes que celles du dragon qui vole les astres et les cache ou les avale. Son image est doublée aussi par la pensée mythique par un symbole de la lumière, c'est-à-dire la queue de feu/le rouleau de feu/ la poire de feu²⁹¹, ce qui justifie son geste de faire siens les astres pour les protéger.

De plus, tant le troglodyte mignon que le zmeu entre en conflit avec un autre principe innovateur. D'une part, le mythe australien met en scène le faucon qui récupère le brasier, mais avec lequel il met le feu dans le pays entier, ce qui permet, autrement dit, une nouvelle cosmogonie. D'autre part, le zmeu des contes populaires roumains est vaincu par le héros du conte, qui remet les astres sur le ciel, mais sous le signe d'un nouvel ordre religieux qui transforme la lumière sous le signe de la croix chrétienne, représentée par le glaive du Prince Charmant.²⁹²

Ainsi, les mythes collectés par James Frazer n'expriment pas seulement les âges du feu, sinon elles définissent davantage les transformations au niveau des représentations du sacré, liées à l'évolution des symboles de la lumière. Il ne s'agit, donc, pas seulement d'une évolution historique des symboles du feu, qui peut être clairement classifiée dans les trois âges dont James Frazer parle, sinon, plutôt, d'une dialectique du sacré où entrent ces symboles de la lumière. Ils sont soumis à l'évolution historique des outils avec lesquels l'homme découvre le monde, le feu, du point de vue de James Frazer, mais ils ne peuvent pas être réduits à l'évolution historique, sinon à l'évolution des représentations mythiques de la lumière avec laquelle se créent les mythologies dualistes et le schéma de la *permanence des commencements* sur lequel elles jettent des bases solides, au sens de la nécessité du renouvellement continu des symboles sacrés, d'une part, et de la conservation des valeurs sacrées traditionnelles, d'autre part.

Dans ce schéma de représentation, la lumière devient un symbole sensible, fluctuant, facile à revendiquer par tout ordre religieux. Celui-ci peut être réclamé par les principes du Mal, dans une cosmogonie primaire, comme se passe dans la mythologie roumaine où le diable réclame le feu, ou dans la mythologie indienne, où Agni, le dieu du feu, règne, en même temps, sur le monde des démons. Cette inconséquence de la symbolique de la lumière a mené, de notre point de vue, à l'ambivalence des figures mythiques des mythologies dualistes. Celles-ci entrent dans les deux régimes de l'imagination et dans les deux régimes du sacré, en fonction de la domination des principes sacrés sur les symboles de la lumière à un certain moment historique.

²⁹¹ Tudor Pamfile, *op.cit.*, p. 242.

²⁹² Voir l'analyse des contes *Greuceanu* și *Nicodim le Brave* de ce chapitre, pp. 13-23.

D'autres contes de l'anthologie de James Frazer mettent en évidence les affirmations ci-dessus, mais, surtout, les relations directes entre la lumière des astres et du feu. Par exemple, une légende du vol du feu, répandue en Melbourne, est intéressante par l'association de l'origine du feu avec l'image des Pléiades qui portent dans le ciel comme sur la terre le même feu²⁹³.

Une autre légende de Western Port affirme que « à la création du monde, un certain nombre de jeunes gens étaient dans le noir, quand Pundyil, un vieux, à la demande de sa fille, la bonne Karakarok, leva la main vers le soleil, qui chauffa et illumina la terre. Et Pundzil, en voyant la terre pleine de serpents, donna à sa fille Karakarok un bâton long pour tuer tous les serpents. Mais le bâton se rompit avant de tuer tous les serpents. Mais après que le bâton s'était rompu, le feu y jaillit. Les gens commencèrent à cuire leur nourriture ; mais Wang, un être mystérieux, sous forme de corneille, vola le feu. Karakarok redonna aux gens le feu et ils ne l'ont plus perdu. »²⁹⁴

Dans cette version, l'image des corneilles apparaît, mais les Pléiades disparaissent. Cependant, le mot Karakarok définit le nom de cette constellation.²⁹⁵ Mais ce qui va retenir notre perspective est le lien direct entre la lumière du feu avec la lumière du soleil. Ce dernier a l'origine dans la lumière des astres. Ce qui explique la redondance sémantique des deux symboles vers le même champ sémantique dans la plupart des contes mythiques analysés. Le feu et les astres dérivent du même archétype, la lumière, et l'imagination populaire peut les intégrer différemment, en fonction de la prégnance du symbole et du moment historique et culturel qui crée ce conte mythique. Ce qui est important est le fait qu'ils ont un point commun et que, par ce point commun qui est la lumière, ils peuvent être intégrés dans une dialectique du sacré, qui explique la manière ambiguë de fonctionner au niveau narratif et de l'image.

La perspective de James Frazer, par rapport à ce travail, est différente. Même si elle a les ressources nécessaires, James Frazer observe les contes mythiques seulement sous le signe de l'évolution historique du symbole du feu. Qui plus est, tout comme Stith Thompson, James

²⁹³ James Frazer, *op.cit.*, p. 26.

⁴⁰¹ *Ibidem*, p. 27.

⁴⁰² *Ibidem*.

Frazer n'observe pas derrière les narrations mythiques, la prégnance des astres dans la dialectique du sacré, en considérant que « *souvent (...) plus rarement, les indigènes australiens trouvent l'origine du feu dans les étoiles, le soleil.* »²⁹⁶

Cependant, James Frazer ne cesse pas d'apporter en premier plan des contes mythiques sur la relation directe entre le feu et les astres, tout comme un autre mythe des indigènes des alentours du lac Condah, dans le sud-est de Victoria. Ils racontent « *qu'il était une fois un homme qui jeta vers le ciel une lance dont on avait attaché une corde. Cet homme monte vers le ciel et apporte le feu qui était dans le soleil.* »²⁹⁷

Aussi, une des tribus voisines de Maryborough, en Queensland, raconte qu'au début, les gens prenaient leur feu du soleil. Le mythe affirme comment, au début, quand Birral a placé les gens noirs sur la terre primitive, qui était un grand banc de sable, ils l'avaient demandé d'où pouvaient-ils prendre la chaleur du jour et le feu de la nuit. Il leur dit d'aller au soleil et d'en rompre un morceau pour avoir du feu. En allant vers le soleil, ils découvrent que celui-ci sortait par une part et entraît par une autre. Alors ils se jettent sur le soleil et volent une partie de son disque et ils obtiennent ainsi le feu.²⁹⁸

Il y a des histoires sur l'origine du feu dans toutes les cultures et toutes sont construites sur le même schéma de représentation d'une situation cosmogonique initiale, d'un préjudice causé par le vol d'un symbole de la lumière, puis par la résolution du préjudice, défini par une nouvelle cosmogonie. Le schéma a à sa base un modèle mythique universel et Mircea Eliade en parle aussi dans *Traité d'histoire des religions*, quand il analyse des mythes universaux, comme la relation entre Tiamat et Marduk dans la mythologie mésopotamienne ou entre les catégories *asura* et *veda* dans la culture indienne et iranienne.

Lorsqu'il explique l'origine du feu des îles du comté Torres et de La Nouvelle Guinée, James Frazer parle d'une histoire de la relation intime du feu/de la lumière et des catégories négatives du sacré. Le mythe provient de Wagawaga, situé à l'extrémité sud-est de la Nouvelle Guinée et décrit le symbolisme du serpent par rapport au feu. Selon cette histoire, au début, les hommes ne savaient pas comment allumer le feu, c'était une seule femme qui connaissait le secret et le cachait en elle-même. Un jour, un de ses fils la voit cuir des aliments seulement pour elle et pas aussi pour ses enfants. Les frères tirent les plans pour voler le feu, et le cadet finit par mettre le feu à un arbre où il y avait un serpent. Sa queue s'enflamme. La

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 28.

²⁹⁷ *Ibidem*.

²⁹⁸ *Ibidem*.

femme appelle la pluie, qui éteint le feu, mais la queue du serpent reste allumée. Les frères retrouvent le serpent et rallument le feu.²⁹⁹

Bien sûr, l'histoire de La Nouvelle Guinée est fondée sur le même modèle mythique, mais il est intéressant d'observer le symbole du serpent qui a, dans sa queue, le feu grâce auquel l'homme passe à un autre «*âge du feu*», pour citer Frazer. L'image peut être associée au serpent mythique présent dans plusieurs cosmogonies où on trouve le démiurge P'an Ku de la mythologie chinoise ou l'ouroboros des perceptions cosmogoniques des Pélasges, Cananéens, Mésopotamiens, Egyptiens³⁰⁰, mais aussi de la mythologie roumaine concernant le feu du démon ou le dragon provenant du serpent.³⁰¹

En ce qui concerne l'image du serpent cosmogonique, dans la Polynésie et la Micronésie, plus précisément aux indigènes des îles Tonga, il y a un mythe qui ressemble au mythe du Prométhée. Celui-ci soutient aussi notre hypothèse sur la dialectique du sacré, qui constitue la base des systèmes originaires sacrés dont la caractéristique principale est la vision dualiste générée par l'utilisation des symboles dérivés de l'archétype de la lumière.

Nous avons mentionné, au début du travail, que le modèle grec était le plus stable, pour distinguer les ordres du sacré, nécessaires pour finaliser le schéma de représentation de *la permanence des commencements*. Toutefois, nous n'avons pas identifié en celui-ci la source des autres mythes concernant le vol de la lumière des astres ou du feu. Ce mythe nous offrait seulement la base stable de la recherche. Au fond, cela peut être observé dans l'histoire mythique des îles Tonga, où le même mythe se développe dans un espace et une culture différents.

Cependant, les ordres du sacré restent les mêmes que pour tous les autres mythes, contes et légendes analysés de notre perspective, où nous avons identifié ce noyau narratif qui peut mettre en évidence le substrat mythique. Ce même noyau peut être rencontré dans l'histoire des indigènes des îles Tonga. Selon eux, Maui Atalonga et son fils Maui Kijikiji vont travailler la terre. A l'heure du déjeuner, le père demande à son fils d'aller chercher le vieux Modua dans le monde souterrain pour prendre du feu, mais chaque fois que le vieux lui donne du feu, le jeune l'éteint. Il souhaite prendre l'immense arbre du feu, et il le réussit après avoir lutté contre le vieux, qui est vaincu. Le jeune est puni par son père, mais il vole le feu pour le cacher dans sa ceinture. Le père sent la fumée et il découvre le feu caché par son fils.

²⁹⁹ *Ibidem*, p. 52-53

³⁰⁰ Voir le symbolisme du serpent pour ces cultures, analysé dans le présent travail.

³⁰¹ Voir le symbolisme du démon mais aussi du dragon dans la mythologie roumaine, analysé dans le présent travail.

A la fin il répand le feu sur la terre, qui brûle tout devant lui. A partir de ce moment, les gens disposent du feu.³⁰²

Un autre mythe de Mangaia, une des îles Hervey, explique l'origine du feu par l'intermède d'un important héros polynésien Maui, qui agit comme Prométhée. Selon cette histoire, au début les gens ignoraient l'existence du feu. Il y avait quatre personnages importants dans le monde inférieur : Mauike, le dieu du feu ; Ra, le dieu du soleil ; Ru, le gardien du ciel ; Buataranga, l'épouse de Ru, le gardien du monde invisible. Maui était le fils de Ru et de Buataranga ; il est nommé gardien du monde des mortels et mange la nourriture pas cuite, comme les mortels. Quand elle le visite, la mère de Maui apporte de la nourriture cuite dans son panier. Un jour, Maui essaie le plat de sa mère et décide de descendre dans le monde inférieur pour apprendre comment préparer ce plat.

Du monde inférieur, Maui voit à sa mère quand elle va au delà d'une pierre noire devant laquelle elle dit quelques mots que le héros retient. Il va ensuite au dieu Tane qui avait quelques colombes magnifiques. Le dieu lui en offre deux, mais le héros refuse, en disant qu'il n'accepte que la colombe rouge, Akatou, dont le nom signifie Sans Peur. Le dieu le lui donne, mais après avoir obtenu la promesse de le récupérer. Le héros descend dans l'autre monde en tant que libellule, ensuite il se transforme en colombe.

Les dieux se mettent en colère et arrachent la queue de la colombe, qui vole dans les profondeurs de l'obscurité. Toujours en tant que colombe, le héros cherche la maison de sa mère. Elle le reconnaît et il lui dit qu'il veut obtenir le secret du feu. La mère le conseille d'aller chez le dieu du feu, auquel il demande un morceau de bois chaud. Le dieu lui donne l'objet demandé, mais le héros l'éteint et la situation se répète plusieurs fois. Le héros lutte contre le dieu, qui est vaincu et auquel il demande le secret du feu. Le dieu lui montre comment allumer le feu avec du bois. Ensuite, le héros met du feu à la maison du dieu pour se venger pour avoir été provoqué à lutter. Puis, le feu se répand dans tout le monde inférieur et s'étend aussi dans le monde des mortels. Ils réussissent à éteindre le feu, mais ils apprennent à cuire les aliments. Une fois le feu éteint, les hommes cherchent le héros, qui leur montre comment allumer le feu.³⁰³

Le schéma de représentation est la même : une cosmogonie primaire (le feu des dieux) identifiée à l'aide d'un symbole de la lumière, le préjudice provoqué par le vol du feu par Mauike, la résolution du préjudice par la constitution d'une nouvelle cosmogonie et d'un nouvel ordre religieux, établi par le héros civilisateur. Ici aussi, le conflit entre les deux ordres

³⁰² James G. Frazer, *op.cit.*, pp.70-71.

³⁰³ *Ibidem*, p.84-88.

appartient à la même permanence mythique, définie tant par l'ambivalence des figures mythiques, que par la dualité du système mythique auquel appartiennent ces figures variables.

Aussi, dans l'Asie, dans la Sibérie méridionale, il y a une légende selon laquelle le feu, volé au dieu Tengri du ciel a été apporté par une hirondelle. Le dieu a tiré à l'arc et il a coupé sa queue.³⁰⁴ Au niveau superficiel de la narration, la présente légende est intégrée dans la catégorie des histoires mythiques au caractère étiologique (pour le fait qui explique pourquoi la hirondelle a sa queue coupée), mais au niveau des schémas de représentation, les personnages actionnent de telle façon qu'il reconstituent le noyau mythique qui est à la base du schéma de représentation de la dialectique du sacré dont nous sommes intéressés : l'existence d'un préjudice narratif, exprimé par le manque du feu, ensuite la résolution du préjudice par le vol du feu et, à la fin, la création du mythe sur le feu, dans lequel est compris aussi le mythe étiologique.

L'Afrique a aussi ce schéma de représentation mythique où on retrouve le symbolisme de la lumière, matérialisée dans les mythes par le vol du feu d'une divinité qui appartient à une cosmogonie primaire. Dans ce sens, dans l'anthologie de Frazer on retrouve une histoire mythique de la tribu d'Ejkoi, provenant du Nigéria méridional. Ici, les hommes disent le Dieu du ciel, Obassi Osaz, n'a pas donné le feu aux hommes. Etim'Ne ou Le Boiteux, arrive dans la maison de Dieu, où il aide à la préparation de la nourriture. En se rendant compte qu'il se débrouille comme domestique, Dieu ne le bannit pas. Un jour, Dieu lui demande de lui apporter la lampe. Etim'Ne apprend comment allumer le feu et il vole du charbon ardent, qu'il cache et transporte dans son monde, où il dévoile aux gens le secret du feu. Dieu apprend tout cela et envoie son fils aîné, Akpan Obassi à Etim'Ne, qui lui transmet que dorénavant il sera boiteux.³⁰⁵

Dans l'Amérique Centrale et en Mexique, la base de l'origine du feu est le même modèle mythique. Une des histoires mythiques mentionnées par James Frazer est inspirée par les indiens Coras de Mexique. Ils racontent l'histoire de l'iguane qui a amené le feu dans le ciel, après une dispute avec sa famille. Les animaux et les gens sont restés sans le feu. Ils ont demandé aux oiseaux d'apporter le feu du ciel, mais ils n'ont pas réussi à monter si haut. L'opossum monte au ciel, il vole du charbon ardent, mais le feu tombe sur la terre et tout est incendié. Les gens font des prières à la déesse mère qui éteint le feu avec son propre lait. A la fin, les gens réussissent à éteindre le feu et à le garder dans leurs foyers.³⁰⁶

³⁰⁴ *Ibidem*, p. 115.

³⁰⁵ *Ibidem*, p. 128-129.

³⁰⁶ *Ibidem*, pp. 149-150.

Ici aussi nous pouvons remarquer la présence du même modèle mythique de *la permanence des commencements*. Celui-ci est identifié, à un premier niveau de l'analyse, dans le noyau établi par l'existence d'un préjudice (la disparition du feu dans le monde des gens), la résolution du préjudice (le héros civilisateur, représenté par l'opossum vole du feu de l'iguane), la reconstruction du monde tenant compte d'une nouvelle cosmogonie (la terre qui brûle est sauvée par le lait de la déesse mère, qui crée un nouvel ordre sacré).

La liste des narrations de ce type peut continuer avec des histoires sur l'origine du feu dans l'Amérique du Nord. Les indiens Sia du Nouveau Mexique considèrent que l'araignée a créé le monde, mais il a laissé le feu dans le monde souterrain, gardé par des animaux. Mais les gens et les animaux du monde de la surface ont eu assez des aliments non cuits et on a décidé de voler le feu. Le chacal entre dans la maison souterraine de l'araignée et, pendant que les animaux gardiens dorment, il vole le feu et le donne aux gens.³⁰⁷

L'espace mythique européen est bondé d'histoires de ce genre. En Normandie il y a une histoire qui parle des gens qui n'ont pas accès au feu. Ils veulent envoyer les oiseaux au ciel pour demander le feu au Dieu, mais seul le roitelet ose de le faire. Il monte au Dieu, qui lui donne du feu, mais il lui dit de ne pas descendre trop rapidement, parce qu'il prendra feu. Le roitelet vole lentement, mais quand il est proche de la terre, il vole rapidement et ses plumes s'enflamment. Alors, tous les oiseaux lui offrent chacun une plume pour lui créer un vêtement, par respect pour avoir apporté le feu sur la terre.³⁰⁸

On retrouve la même structure narrative aussi en Haute-Bretagne et dans quelques régions de Bretagne l'image du roitelet est remplacée par celle du rouge-gorge. Aussi, dans le département Loiret, le roitelet vole le feu du ciel et il le donne au rouge-gorge qui, à son tour, le fait passer à l'alouette.³⁰⁹

Aussi intéressants sont les mythes védiques sur l'origine du feu et peuvent expliquer en grande partie le schéma de représentation mythique qui se trouve à l'origine des narrations que nous avons analysées. Dans son anthologie, James Frazer mentionne la narration du feu qui a été apporté du ciel par Matarisvan, le correspondant du dieu grec Prométhée. Matarisvan était l'envoyé de Vivasvant, le premier sacrificateur qui, à son tour, est parti chercher le feu à utiliser pour les sacrifices.³¹⁰

³⁰⁷ *Ibidem*, pp. 152-153.

³⁰⁸ *Ibidem*, pp. 204-205.

³⁰⁹ *Ibidem*, p. 206.

³¹⁰ *Ibidem*, p. 213.

James Frazer affirme que, selon les poètes védiques, le feu a été utilisé tout d'abord pour les sacrifices.³¹¹ Ainsi, il analyse un hymne de *Rigveda* destiné à Agni (le feu déifié) et au soma (la plante déifiée, source de la boisson de l'immortalité), qui dit : « *C'est vous, Agni et Soma, qui, unissant vos efforts, avez placé au ciel ces lumières étincelantes./par blasphème et par vengeance, vous avez délivré les fleuves enchaînés/un de vous (Agni) a été apporté du ciel par Matarisvan, l'épervier a tiré l'autre (Soma) de la montagne* »³¹². De notre point de vue, cet hymne contient le même modèle mythique de « *la permanence des commencements* ». Matarisvan est un demi-dieu qui, dans la mythologie hindoue, actionne comme un héros civilisateur. En même temps, il est défini comme un personnage négatif par les poètes védiques³¹³, et par la suite il assure sa propre ambiguïté en tant que figure mythique. Il participe, à sa manière, à une cosmogonie où il apporte le feu sacrificiel sur la terre à l'aide duquel se crée aussi un nouvel ordre sacré.

Toutefois, nous ne pensons pas que le modèle hindou est le plus ancien parmi les narrations mythiques prises en compte dans le présent travail. En fait, pas question d'identifier un modèle primaire qui se trouve à la base du modèle mythique évoqué. Ce qui nous intéresse c'est d'observer le caractère universel de ce modèle et comment il se manifeste dans des contes mythiques appartenant à des cultures différentes au niveau de l'espace et de l'époque.

II.13 Un schéma de représentation du dualisme religieux

Comme nous l'avons observé, ce motif du vol des astres se fonde sur un archétype, celui de la lumière qui, par l'intermédiaire de son symbolisme variable, sensible par rapport aux formes dualistes du sacré, impose des relations ambiguës pour les images, des figures mythiques ambivalentes, mais qui se constitue à partir d'un schéma unique de représentation mythique. Ce schéma utilisé pour déterminer les relations entre les principes du sacré a été défini dans cette thèse comme *la permanence des commencements* et analyse le conflit permanent entre l'ordre de la tradition du sacré et un nouvel ordre. Le premier établit une cosmogonie primaire dans le monde du sacré, relevée par plusieurs divinités originaires. Le deuxième entre en conflit avec le premier ordre sacré juste parce qu'on se rend compte de la nécessité de renouveler les formes du sacré, mais aussi pour la nécessité d'organiser une nouvelle cosmogonie.

³¹¹ Voir H. Oldenberg, *Die Religion des Veda*, Berlin, 1894, p.122, *apud* James G. Frazer, *op.cit.*, p. 213

³¹² *Rigveda, Imn I*, 93,5-6, *apud* James G. Frazer, *op.cit.*, p. 213.

³¹³ James G. Frazer, *op.cit.*, p. 214.

Cependant, ce conflit produit aussi une crise des symboles du sacré, qui doivent être renouvelés tenant compte de l'ordre religieux qui s'impose suite à la résolution du conflit mythique. Nous avons remarqué cette crise dans le substrat des contes populaires roumaine, mais aussi dans les histoires mythiques analysées. Il s'agit d'une crise nécessaire des valeurs du sacré, amplifiée sur le fond de l'instabilité des figures mythiques et du changement de sens des symboles.

Tout d'abord, cette instabilité provient du conflit entre deux ordres de valeur, à la fin duquel un d'entre eux doit recevoir de nouveaux sens au niveau des figures et des symboles. Au niveau narratif, les contes populaires roumains parlent d'un conflit entre deux grands ordres : l'ordre de la tradition, que nous avons attaché à une religion cosmique et le nouvel ordre, attaché au christianisme primaire, qui assimile l'élément païen. Les deux sont instables au moment où ils se confrontent, parce que les deux réclament les mêmes figures et symboles.

Le zmeu vole les astres, mais aucun narrateur populaire n'exprime clairement la cause de ce geste. Il insiste seulement sur la nécessité de l'intervention du héros libérateur des astres, qui devient par ailleurs le héros civilisateur. Le zmeu aussi est vu comme un personnage négatif, de même que le diable de la cosmogonie roumaine que nous avons analysé quand nous avons parlé de la relation entre le diable et le feu ou la lumière et de l'ambiguïté de cette figure mythique. Comme nous l'avons déjà affirmé, le zmeu vole les astres parce qu'il est nécessaire qu'ils soient libérés en tant que symboles sacrés appartenant à un système religieux originaire. Le héros délivre les astres pour les remettre dans le ciel. Mais, au-delà de la narration, l'image mythique s'altère, obtient des sens multiples pour qu'à la fin elle dévoile sa complexité : le héros libère et en même temps donne un nouveau sens, bref, il détruit la signification originaire des symboles astraux, puisqu'il appartient, en tant que figure mythique, à un nouveau système religieux.

La dialectique est complexe et a été expliquée par les affirmations de Mircea Eliade concernant le modèle mythique de la substitution des divinités originaire par les nouvelles divinités. Selon Mircea Eliade, ce remplacement suppose aussi la création d'une nouvelle cosmogonie qui provoque aussi l'attribution de nouveaux sens aux symboles sacrés, mais aussi l'ambiguïté des figures sacrées. Dans ce sens, les exemples de la mythologie grecque, mésopotamienne, africaine, finlandaise, française, américaine etc. suffisent pour prouver qu'au niveau de l'imaginaire, les systèmes religieux dualistes sont représentés par ce schéma mythique unique que nous avons nommé *la permanence des commencements*.

La classification internationale de Stith Thompson et Antti Aarne concerne les contes dont le motif principal est le vol des astres, mais les deux continuent à considérer que l'image

des astres ne fournit pas du matériel qui suffise pour l'imagination populaire. Leur hypothèse est fautive, étant donné qu'ils n'analysent pas aussi les symboles provenant du symbolisme du monde. Comme nous l'avons observé lors de l'analyse de l'anthologie de James Frazer, le feu est un des symboles récurrents de la lumière. Il provient même du symbolisme du soleil ou des astres, comme est mentionné dans quelques histoires mythiques, et s'assimile avec exactitude dans la dialectique sacrée visée par nous, par l'intermède de son vol par un héros civilisateur.

Aussi, les astres constituent le fondement d'une religion cosmique originaire qui peut justifier les actions du héros, mais aussi du zmeu ou de la figure mythique correspondant au principe négatif. Le héros du conte populaire devient une représentation d'une vision mythique sur la conquête de l'immortalité qui, au fil du temps, est devenue la conquête d'un symbole : les astres ou le feu. Aussi, le feu devient une représentation des divinités primordiales, chaotiques qui, devant un élément d'organisation, se manifestent comme violentes, en essayant de garder intactes leurs valeurs initiales.

Par suite, dans le substrat mythique préchrétien des contes populaires et des narrations mythiques évalués à l'aide des méthodes de l'imaginaire, le motif du vol des astres a un fond mythique commun : un schéma de représentation qui confère tout le temps de nouveaux sens aux symboles et aux figures mythiques suite à un conflit des valeurs du sacré. Cette attribution de nouveaux sens est définie par une nouvelle cosmogonie, par la création d'une nouvelle déité, d'une nouvelle idéologie ou d'un nouveau symbole.

III. Les enfants à l'étoile au front

III.1 Le motif des enfants merveilleux

Nous avons jugé nécessaire de faire quelques remarques concernant le deuxième sous motif, que nous avons identifié dans le corpus de textes ci-dessus. Premièrement, les chercheurs avisés des contes populaires ont considéré que l'image des astres n'a pas fourni un matériel suffisant pour inciter l'imagination des gens ordinaires du peuple, ce qui a déterminé, évidemment, l'absence des contes roumains des catalogues internationaux comprenant les contes où les étoiles jouent un rôle important. Par exemple, Stith Thomson affirme dans son ouvrage *The Folktale*¹ que ni le soleil, ni la lune n'occupe une place spéciale dans l'univers des contes. Même si Thomson affirme que la pensée poétique populaire a fait un arrêt sur l'image du vol du soleil caché par les monstres ou bien sur l'image de la lune qui serait habitée par un être humain, l'auteur conclut que le soleil, la lune et les étoiles, tout étendus qu'ils soient, n'ont pas réussi à fournir un matériel suffisant pour l'imaginaire populaire.

Pourtant, le corpus de textes que nous avons constitué dans cette thèse identifie un nombre considérable de contes d'origine populaire où apparaissent les astres. Nous considérons que l'erreur de Thompson est d'avoir travaillé uniquement du point de vue structurel, d'avoir dressé le catalogue international d'après quelques structures narratives générales, qui ont empêché de nuancer les éléments du conte. La recherche entreprise par Anti Aarne et Stith Thomson a évidemment eu un autre objectif, à savoir celui d'inventorier les contes dans le sens d'identifier une structure narrative commune, une invariante. Le souci est que tout en essayant de trouver l'invariante, les chercheurs ont perdu de vue la particularité de chaque conte, ainsi que les symboles intrinsèques des éléments du conte.

Concrètement, en ce qui concerne l'image des astres qui n'apparaissent pas particulièrement dans les contes populaires, nous jugeons que si les astres ne sont pas présentes de manière explicite, ils fonctionnent, par contre, à travers les symboles, camouflés dans le réseau d'éléments du conte.

Afin de vérifier l'affirmation que nous avons faite précédemment, nous avons proposé un deuxième sous motif associé au motif du *Vol des astres*, nommé *Les enfants aux signes d'astres*. Dans le cadre de ce sous motif, dont le conte roumain typique est *Pomu raiului, puiu cântător, bobul mărgăritar*, l'image des astres n'est pas exprimée directement, mais

¹ Stith Thomson, *op.cit.*, p. 238.

indirectement, vu que le soleil, la lune et les étoiles sont déguisés, camouflés sous l'image d'un autre élément qui agit, cependant, comme les éléments du conte typique présenté dans le premier chapitre.

III.2 Liste des versions

Le conte typique correspondant dans le catalogue Aarne-Thompson: **707 The Three Golden Children** (previously **The Three Golden Suns**).

Pomu raiului, puiu cântător, bobul mărgăritar
(*L'arbre du paradis, l'oiseau chanteur, la perle*)²

(résumé)

L'empereur disait à son fils qu'il ne voulait qu'aucune source de lumière ne soit allumée dans le royaume lors de sa mort. Cependant, les trois jeunes filles pauvres se cachent dans une fosse de chaumière et y allument un cierge pour pouvoir coudre. Le fils de l'empereur les découvre lorsqu'elles sortent tour à tour de la fosse, tout en exprimant leurs désirs. L'aînée veut de la nourriture, la cadette veut de l'argent, alors que la benjamine dit que si c'était elle l'épouse de l'empereur, elle accoucherait de trois enfants à l'étoile au front, aux cheveux d'or, à la lune sur la poitrine et qui portent le soleil dans le dos et deux hypérioriens sur les épaules.

Le fils de l'empereur épouse la benjamine. Celle-ci accouche un garçon à l'étoile au front, mais la mère de l'empereur jette l'enfant „dans la Mer”, par l'intermédiaire d'un nègre qui ne noie pas le nouveau-né, mais le laisse sur le bord de la mer, où le trouve un autre nègre sauvage. L'enfant – remplacé par la mère de l'empereur avec un chiot – est nourri avec le lait d'un daim sauvage.

L'impératrice naît un autre garçon et la même triste histoire se répète. Enfin, l'épouse de l'empereur accouche d'une fille que le nègre porte à la Mer suite à l'ordre de la belle-mère; la fillette est reprise par le nègre sauvage et allaitée par le daim sauvage. Un jour; les enfants se reflètent dans la fontaine et se rendent compte qu'ils sont spéciaux; ils quittent leur maison et Dieu mène leurs pas vers la demeure de l'empereur. En route, les trois enfants dorment dans la forêt d'or, le frère aîné coupe un tas de branches pour chacun et ils se rendent vers le fumier dans lequel les avait abandonnés le nègre, à la demande de la belle-mère.

² Ionel Opreșan, *Contes fantastiques roumains* (vol. I: *La fille enlevée par le soleil*), II^e édition corrigée, Bucarest, Editions Vestala, 2005.

Le frère aîné vend une branche d'or et achète des vêtements pour lui, son frère et sa sœur, ensuite ils entrent dans la ville pour y faire bâtir une maison juste à côté du palais de leur père. Les enfants ne parlent pas roumain ; les deux garçons vont à l'école et l'apprennent à leurs tour à la jeune fille. Ils restent en communication permanente avec le nègre qui les avait jetés, mais celui-ci ne dévoile pas la vérité à l'empereur. La mère de l'empereur, en observant les enfants et se rendant compte de la vérité, va et dit à la fille que leur palais n'a aucune valeur sans l'arbre du paradis, l'oiseau chanteur et la perle.

Prié par sa sœur, le fils aîné part à la recherche des trois objets. Il arrive auprès de son père nègre, qui l'appelle Ionică (Jeannot), repart avec le vieux cheval du nègre, qui est un cheval merveilleux. Une fois arrivés à la frontière de l'arbre du paradis, le cheval lui apprend à voler l'arbre gardé par les oiseaux au bec en fer, qui se nourrissaient avec les fruits de cet arbre. Le garçon apporte l'arbre chez eux.

La mère de l'empereur vient de nouveau et dit à la fille que son frère doit lui apporter l'étalon sauvage à cinq fers à cheval. Le garçon se rend de nouveau chez le nègre. Son père, le nègre conduit son fils à la porte de l'étalon et lui apprend à monter à cheval, au moment où l'urine de celui-ci ne contient pas du sang. L'étalon est soumis, ensuite le fils du nègre lui donne à manger de la braise.

L'empereur fait venir ses enfants au palais. L'instituteur dit aux enfants la vérité sur leur naissance et leur recommande de ne pas goûter la nourriture préparée par la mère de l'empereur, qui tente de les empoisonner. L'empereur apprend la vérité et fait revenir son épouse au palais, où elle est rebaptisée. Les nègres qui ont élevé les enfants sont invités également au palais, alors que la mère de l'empereur est punie.

Eléments du conte

I: *La conversation des trois sœurs*

- A. Trois jeunes filles pauvres se font des confessions la nuit où l'empereur interdit la lumière dans son royaume; A1 : les sœurs aînées veulent manger et posséder l'argent de l'empereur ; A2 : la benjamine veut épouser l'empereur ; A3 : et promet de naître trois enfants aux signes d'astres sur le corps.
- B. L'empereur entend les jeunes filles ; B1 : et décide d'exaucer leurs vœux ; B2 : il épouse la benjamine.

II. *L'impératrice calomniée*

A. Le mariage de la jeune fille pauvre avec le prince ; A1 : a suscité la haine de la mère de l'empereur.

B. La jeune impératrice est enceinte ; B1: la mère de l'empereur aide la jeune impératrice à accoucher.

C. L'épouse de l'empereur accouche ; C1 : de deux garçons ; C2 : et une fille ; C3 : à l'étoile au front, aux cheveux d'or, ayant la lune sur la poitrine, le soleil dans le dos et un Hypérion sur chaque épaule.

D. La mère de l'empereur ; D1 : aidée par un nègre ; D2 : remplace les enfants par trois chiots ; D3 : et avertit l'empereur quant aux progénitures de son épouse ; D4: qui est enfermée dans la fosse aux ordures du royaume.

E. La mère de l'empereur ordonne que les enfants de l'empereur soient jetés dans la mer, chacun à son tour ; E1: le nègre mène les enfants au bord de la mer.

III : Les aventures des enfants marqués

A. Les enfants sont sauvés par un autre nègre ; A1: qui les emmène à son épouse ; A2: et les nourrit avec le lait d'un daim sauvage.

B. Les enfants grandissent ; B2: se regardent dans une fontaine ; B3: décident de partir dans le monde ; B4: pour apprendre la vérité sur leur origine.

C. Les enfants entrent dans la forêt d'or ; C1: le frère aîné rompt des branches d'or ; C2: ils entrent dans la ville de l'empereur ; C3: font bâtir un palais ; C4: apprennent le roumain ; C5: l'instituteur se rend compte de la vérité ; C6: les enfants attirent l'attention à la mère de l'empereur.

D. La mère de l'empereur se rend à la maison des enfants et dit à la fille que leur palais n'a pas de valeur sans certains objets magiques ; D1: l'arbre du paradis (pomii raiului) ; D2: l'oiseau chanteur (puiul cântător) ; D3: la perle (bobul mărgăritar) ; D4: l'étalon sauvage aux cinq fers à cheval (armăsarul sălbatec cu cinci potcoave la picior).

E. Le frère Jeannot trouve les objets merveilleux ; E1: aidé par le nègre, son père adoptif.

IV. L'empereur reconnaît les enfants, la fin heureuse

A. L'empereur invite les enfants au palais; A1 : la mère de l'empereur veut empoisonner les enfants ; A2 : l'instituteur conseille aux enfants de ne pas manger ; A3 : il dit aux enfants la vérité sur leur naissance.

B. L'empereur apprend la vérité ; B1: l'épouse de l'empereur est ramenée au palais ; B2 : et rebaptisée.

C. On fait également venir au palais les nègres qui ont pris soin des enfants ; C1 : la mère de l'empereur est punie.

Versions roumaines

1. *Les trois enfants d'empereur, d'après Ionel Oprișan, Contes fantastiques roumains*, vol. I : *La fille enlevée par le soleil*, II^e édition, corrigée, Bucarest, Editions Vestala, 2005 : la même structure narrative, avec les différences suivantes : II.C1: deux garçons; C2: une fille; D1: à l'aide du gardien; D4: l'épouse de l'empereur est renfermée dans la peau d'un boeuf; III.A: les enfants sont sauvés par Dieu; A2: Dieu offre un mouton aux enfants; les enfants sont baptisés par la Saint Dimanche; C: Dieu envoie les enfants dans un palais en or, après que le garçon marqué ait tué le loup; D: la mère de l'empereur envoie une vieille au palais des enfants; D1: l'oiseau du paradis, qui sait chanter de 24 façons et sur 24 voix; E: l'oiseau transforme les garçons en rochers ; la fille part à la recherche de ses frères ; E1: la Saint Dimanche l'aide en lui donnant du basilic et une cruche ; elle attrape l'oiseau et arrose ses frères, auxquels elle redonne la vie ; elle redonne la vie également aux autres rochers.
2. *Les montagnes de verre, d'après Ionel Oprișan, œuvres citées* : la même structure narrative, avec les différences suivantes : le conte commence par l'image du vitrier qui dérange le royaume à cause de sa lumière; II.E: les enfants sont emmenés sur la montagne de verre ; III.D: la mère de l'empereur envoie un chien manger les enfants; E1: Dieu donne au garçon un glaive, avec lequel il tue le chien; IV. A2, A3: Dieu fait venir dans son royaume les enfants marqués et demande au garçon de vérifier ce qui se passe à la cour de l'empereur; l'enfant voit sa mère enveloppée dans la peau du bœuf ; Dieu dit la vérité aux enfants ; B: Dieu donne aux enfants l'eau vive et l'eau morte ; ils sauvent leur mère.
3. *Lăptița, d'après Ionel Oprișan, œuvres citées*, vol. V: *La fille de l'icône*, Bucarest, Editions Vestala, 2006: variante du conte *Les montagnes de verre*
4. *Sanda Rusanda, Ionel Oprișan, œuvres citées* : la même structure narrative, avec les différences suivantes : II.C1: un fils et une fille ; III.A: les enfants sont sauvés par un moine ; C: le moine bâtit un château dans la ville de l'empereur, pour les enfants ; le garçon est chasseur, il rencontre son père, qui voit les signes d'étoiles de celui-ci et raconte à sa mère à propos des enfants aux fossettes aux joues, qui étaient apparues au moment où il les avait embrassés ; III. D1: une robe des fées ; D2: la couronne du serpent des Montagnes du Galion ; D3: l'eau vive et l'eau morte de la part de Sanda Rusanda; E, E1: le frère, aidé par le moine, apporte la robe d'une fée et la couronne du serpent, mais lors de la dernière épreuve, il reste collé au pont collant ; la sœur part à la recherche de son frère, le moine lui

offre un fouet et une cruche d'eau pour boire lorsque Sanda Rusanda va la prier de boire de l'eau morte. La fille traverse le pont, fouette ceux qui l'injurient ; Sanda la prie de boire de l'eau morte, la fille refuse, Sanda boit de l'eau morte, la jeune fille ressuscite tout le monde avec de l'eau vive, ensuite Sanda aussi, le frère épouse Sanda, puis lui dit qu'il va voir l'empereur; elle propose qu'ils aillent tous les quatre voir leur mère ; IV. A3: le frère raconte à l'empereur sa vie ; B1, B2: la mère est ramenée au palais et ressuscitée avec de l'eau vive; C1: la vieille à laquelle la mère de l'empereur avait ordonné de tuer les enfants est tuée avec de l'eau morte.

5. *Un tăciune și-un cărbune (Un tison et un charbon), d'après Ionel Opreșan, Contes fantastiques roumaines (vol VI). Busuioc și Siminoc, București, Editions Vestala, 2006*

6. *Înșir'te mărgărite cu dalbe flori aurite (Perles, mettez-vous en file avec des fleurs blanches dorées !), d'après Dumitru Stăncescu, Contes recueillis du peuple, Bucarest, 1892, d'après Contes populaires roumaines. Grigore Botezatu a recueilli les contes, III^e édition, Bucarest-Chișinău, Editions Litera Internațional : la même structure narrative que dans la conte typologique.*

Versions étrangères

1. *L'oiseau de la vérité, d'après Charles Joisten, Contes populaires du Dauphiné, tome I, Contes merveilleux, contes religieux, histoires d'ogres et de diables dupés. Préface de Marie-Louise Tenèze, Grenoble, D.E.R, 1971: la même structure narrative, avec les différences suivantes : I. A1: la sœur aînée veut épouser le meunier de l'empereur et la cadette - le boulanger de l'empereur ; II. C, C1: la reine met au monde un garçon et une fille portant une croix au front et une couronne d'or sur la tête ; D, E: l'empereur, qui est sur le front, à la guerre, reçoit une lettre de sa mère, qui lui annonce que la reine a accouché d'un chien et d'un chat ; l'empereur lui dit de garder les deux animaux, mais la mère impératrice remplace la réponse du roi avec une lettre où il ordonnerait de jeter les progénitures ; III. A: les enfants sont retrouvés par un pêcheur dans le pays où vivaient les gens au visage rouge ; D, D1, D2, D3: l'arbre qui fait des pommes merveilleuses, l'eau qui danse ; l'oiseau qui parle et chante ; E, E1: le frère réussit à trouver les deux premiers objets merveilleux ; il laisse comme signe de sa mort une bague qui va noircir pour témoigner de la mort ; le frère est abattu par la mort dans la maison gardée par le lion ; la sœur part à la recherche du frère, aidée par un vieux qui lui donne une épée et de l'huile ; elle ne doit pas retourner sa tête,*

seulement toucher les statues en pierre avec l'épée ; le frère est ressuscité grâce à l'huile que sa sœur lui met sur le front, qui tue le lion et finit par s'emparer de l'oiseau merveilleux ; IV. A3, B, C, un chasseur parle au roi des enfants marqués, le roi les invite au palais, l'oiseau merveilleux parle à l'empereur de la vie des enfants ; la reine qui avait été enfermée dans la muraille est libérée ; la mère de l'empereur est brûlée.

2. *La fille du forgeron, d'après Rahab Belamri, Les graines de la douleur* (contes algériens), Paris, Editions Publisud, 1982 : la même structure narrative, avec les différences d'éléments suivantes : I. A1: la sœur aînée qui que si elle épousait le sultan, elle lui préparerait un repas entier de couscous avec une seule graine de blé ; la sœur cadette : elle tisserait le manteau le plus fin à partir d'un amas de laine ; A2, A3: la sœur benjamine promet de mettre au monde trois enfants du sultan, un garçon avec les cheveux moitié en argent et moitié en or, un garçon aux dents en perles et diamants et une fille plus brillante que le soleil même ; II.D: les deux sœurs sont jalouses ; D1: à l'aide une sorcière (Settoute); D4: la mère des enfants est obligée de manger avec les chiens; III.A: les enfants sont retrouvés par un pêcheur à qui l'ange Gabriel dit de prendre soin des enfants, car ils sont protégés par Dieu ; B, C: avant de mourir, le pêcheur offre aux enfants le mors magique offerte par l'ange Gabriel au vieux ; les enfants demandent au mors magique de les emmener dans la ville de leurs parents ; C6: les sœurs jalouses se rendent compte de l'origine des enfants ; D: la sorcière se rend à la cour de la jeune fille et lui dit que leur palais n'est pas beau sans la jument aux 10 poulains et que son frère ne va pas épouser Hadd-Ezzine, la plus belle des belles ; E: le frère est aidé par Baba-Mordjan, qui se trouve dans le mors magique et lui dit d'aller chez le forgeron pour forger un pieu en or, qu'il va planter dans son enclos ; la jument vient toute seule ; Hadd-Ezzine lutte contre le frère et 40 jours plus tard elle l'accompagne chez lui ; IV. A: le sultan invite les enfants au palais, avec l'intention d'épouser la fille ; A2: Hadd-Ezzine dit la vérité au sultan ; C1: les deux sœurs jalouses sont jetées au feu, la sorcière est tuée en étant écartelée par deux chameaux, l'un assoiffé et l'autre affamé.

3. *Histoire des deux sœurs jalouses de leur cadette, d'après Mille et une nuits*. Contes arabes traduits par Galland, vol. II, Paris, Editions Garnier Frères, 1960: la même structure, avec les suivantes différences d'éléments : I.A1: la sœur aînée veut épouser le boulanger du sultan ; A2: la sœur cadette – le chef cuisinier du sultan ; A3: la sœur benjamine promet de naître le fils du sultan, qui aura des cheveux en or sur un côté et en argent sur l'autre côté ; B: le prince de Perse, Khosrouschah, déguisé,

accompagnée par son Grand vizir, entend les paroles des trois sœurs ; B1: les deux sœurs jalouses aident la sœur benjamine à accoucher ; trois fois ; II. D2: les sœurs jalouses remplacent les trois enfants avec un chien mort, un chat et un morceau de bois ; E: les enfants sont jetés dans le canal du palais ; III. A: les enfants, Bahman, Perviz, Parizade, sont retrouvés et soignés par l'intendant du sultan; D: une croyante musulmane visite la maison des enfants et dit à la fille que leur palais aurait besoin de l'oiseau qui parle, de l'arbre qui chante et de l'eau jaune qui chante et danse ; E: les deux frères, aidés par un derviche à la barbe longue, partent à la recherche des objets, mais ils sont métamorphosés en rochers sur la montagne aux pierres noires ; le sœur part les chercher, mais n'obéit pas aux pierres noires et réussit à s'emparer de l'oiseau, de l'eau jaune et de l'arbre qui chante ; elle rend la vie aux gens transformés en pierres noires à l'aide d'une cruche à l'eau vive; les gens s'émerveillent en voyant le jardin des enfants ; les deux frères rencontrent le sultan à la chasse ; IV. A: les enfants invitent le sultan à leur palais ; la sœur met sur la table des concombres décorés de perles ; B: l'oiseau parlant dit la vérité au sultan ; C1: les deux sœurs sont punies.

4. *La reine et ses soeurs, d'après Luis da Camara Cascudo, Contes traditionnels de Brésil.* Traduits du portugais par Bernard Alléguède, Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1978: la même structure narrative, avec les suivantes différences d'éléments : I.A1: la sœur aînée coudrait une chemise pour le roi ; A2: la sœur cadette coudrait pour lui une chemise qu'il pourrait garder dans un œuf de colombe ; A3: la sœur benjamine promet de naître au roi deux garçons et une fille, tous avec une étoile au front ; III. A: les enfants sont retrouvés et élevés par un chasseur ; D: le chasseur parle aux enfants de l'eau vive; E: les deux frères partent chercher l'eau vive, mais ils mangent des pommes et sont transformés en rochers ; la sœur part les chercher et réussit à reprendre l'eau vive ; elle rend la vie à ses frères ; IV. A, B: un jour, la femme qui avait jeté les enfants leur rend visite, voit l'étoile de leur front et leur dit que leur mère est dans un monastère ; les enfants sauvent, grâce à l'eau vive, le roi qui était devenu aveugle ; C1: les deux sœur se jettent par la fenêtre.

Remarques : L'auteur de l'anthologie brésilienne met en discussion des variantes de ce conte. Il identifie une variante en Sergipe, enregistrée par Silvio Romero, *Les trois couronnés* ; Teofilo Braga recueille deux contes similaires : *Le roi écoute*, de l'île Saint-Michel, et *Les sœurs du roi* provenant d'Aiao, près du fleuve Minho. Ataíde de Oliveira signale lui aussi une variante en Algarve.

Luis da Camara Cascudo considère que la variante brésilienne la plus ancienne appartient à Gonçalo Fernandes Trancoso, publiée dans la première édition de ses *Histoires* (1575), où il note l'épisode des sœurs jalouses, ainsi que dans le conte *La princesse vertueuse et ses deux sœurs*.

A part les contes brésiliens, l'auteur not des variantes du tome *Contes populaires russes*, où Alfredo Appel publie deux variantes slaves: *L'arbre chanteur et l'oiseau parleur* et *Les trous sœurs*.

L'auteur ayant recueilli les textes fait une remarque importante : l'origine de ce conte est dans les histoires arabes (voyez *Mille et une nuits*), apportés d'Égypte dans la Péninsule Ibérique, d'où elle a été importée au Brésil. L'auteur affirme également que cette variante est connue dans toute l'Afrique septentrionale, ce qui soutient le caractère universel de ce conte.

5. *Les trois petits oiseaux, d'après* Les frères Grimm, *Contes pour les enfants et la maison*, collectés par Les Frères Grimm, édités et traduits par Natacha Rimasson-Fertin, tome II, Collection Merveilleux n°40, Paris, José Corti, 2009: la même structure narrative, avec les suivantes différences d'éléments : III. A: les enfants jetés par les sœurs jalouses sont retrouvés par un pêcheur. Les mêmes séquences : la sœur qui sauve ses frères; le chien noir frappé par la fille avec une baguette et transformé en prince ; IV.B: l'oiseau parleur dit la vérité au roi, par un chant.

6. *Contes populaires persans du Khorassan*, vol I. Analyse thématique accompagnée de la traduction de trente-quatre contes, par A. Boulvin, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1975: la même structure narrative, avec les suivantes différences d'éléments : I.A1: la sœur aînée veut tisser un tapis pour le roi ; A2: la sœur cadette veut préparer un repas pour toute l'armée du roi ; A3: la benjamine promet de naître pour le roi une fille aux cheveux en or et un fils aux dents de perles ; B: le prince entend les trois sœurs parler et les épouse ; les deux premières sont répudiées car elles n'ont pas pu accomplir leur promesse ; III. A: les enfants jetés par les sœurs jalouses sont retrouvés et élevés par un ermite ; A2: une gazelle nourrit les enfants ; un cheval blanc les aide ; E: le frère part à la recherche de l'arbre aux fleurs qui rient, de la robe merveilleuse et de la maîtresse des fées ; IV.B: la fée dévoile la vérité.

Remarque : l'auteur identifie 4 variantes persanes de ce conte.

7. *Bel-oiseau-vert, d'après Contes populaires italiens* (vol. II). Présentés par Italo Calvino, Editions Denoël, Paris, 1981: la même structure narrative, avec les suivantes différences d'éléments : I.A1: la sœur aînée veut épouser le boulanger du sultan ; A2:

la cadette – le fournisseur de vin du sultan ; A3: la benjamine promet de naître au sultan deux garçons aux cheveux d’or et une fille aux cheveux d’or et à l’étoile au front ; II. D2: les sœurs jalouses remplacent les trois enfants par un singe, un chien et un tigre ; III. A: les enfants jetés sont retrouvés et élevés par un marin qui devient riche, en vendant les cheveux d’or des enfants ; D: la femme ayant aidé les sœurs jalouses dit à la fille aux cheveux d’or qu’elle doit posséder le bel-oiseau-vert, l’arbre de la musique et l’eau qui danse ; E: les deux enfants, aidés par un vieux, partent chercher les objets, mais ils sont transformés en statues de marbre sur la montagne gardée par les géants et les lions ; la sœur part les chercher ; elle n’obéit pas aux pierres et réussit à s’emparer de l’oiseau, dont elle arrache une plume avec laquelle elle ressuscite toutes les statues ; IV. B: l’oiseau parlant dit la vérité au sultan.

8. Hubert Pernot, *Mythes astrales et Traditions littéraires. Le thème de Grisélidis. Les fiançailles du soleil*, Paris, Librairie Orientale et Américaine, G.P. Maisonneuve, Editeur 198, 1944: Hubert Pernot analyse ici 11 variantes provenant de zones différentes, ayant le motif central des enfants portant les astres sur leur corps. Il dresse une liste des variantes, que nous reproduisons ci-dessus :

a. Giovanni Straparola, *Le Piacevoli notti*, ed. Giuseppe Rua (Bari, 1927, 2 vol., in-8°), t.I, 4° nuit ; 3° conte : la même structure que dans le conte typique ; les enfants à l’étoile au front, le remplacement des enfants par des chiots ; les objets recherchés : l’eau qui danse, le pommier qui chante, l’oiseau merveilleuse ; la vérité est dévoilée par l’oiseau parlant.

b. V. Chauvain, *Bibliographie des ouvrages arabes ou relatifs aux arabes publié dans l’Europe chrétienne de 1810 à 1895*, VII (Liège – Leipzig, 1903, in-8°), pp. 97-99. (Hubert Pernot considère qu’ici apparaît une variante de *Mille et une nuits*, datant du XII^{ème} siècle.): voyez la structure de *Mille et une nuits*.

c. *Le soleil et la lune*. Variante grecque d’Artotina, racontée par un berger qui la connaissait de son père et qui a été recueillie par Loukoupoulos, *Λαογραφία*, t. II (1910), pp.388-392): I.A3: une femme dit qu’elle naîtra le soleil ; une autre, qu’elle naîtra la lune ; les sœurs sont jalouses et jettent l’enfant dans le fleuve; le conte est contaminé ; les enfants sont retrouvés par une hydre ; les objets recherchés : le cheval merveilleux, la jeune fille.

d. *La bonne fée*. Variante d’Athènes, recueillie par Marianne Kamourogrou, voyez Hubert Pernot, *op.cit.*, p.11: la même structure, avec les suivantes variantes d’éléments : I. A3: la sœur benjamine dit qu’elle va accoucher de trois enfants : l’un aux cheveux d’or, l’autre à la cheville d’or et le troisième avec une petite étoile dans le sourcil ; les enfants sont jetés par la reine mère et remplacés par deux enfants morts et un serpent ; les enfants sont

retrouvés par une vieille qui serait Moira, d'après la conteuse ; il manque l'épisode de la recherche des objets merveilleux ; Moira dit la vérité à l'empereur.

e. *Les trois enfants aux étoiles*. Variante de Katastari (Zanti), racontée par une femme âgée de 75 ans et recueillie par Mariette Minoutou, *Λαογραφία*, t. X (1932), pp. 381-386: la même structure narrative que celle du conte typique, avec les suivantes différences d'éléments : les enfants jetés sont retrouvés par un moine qui les appelle Hypérion, Etoile-du-Soir et Pléiade ; il manque l'épisode de la recherche des objets merveilleux ; Hypérion connaît les cœurs et dit au roi, à la fin, de faire revenir sa mère, en lui dévoilant la vérité.

f. *Tzitzinéna*. Variante grecque traduite par Emile Legrand dans *Recueil de contes populaires grecs* (Paris, 1880, in-12), pp. 77-93: la même structure narrative, avec les suivantes différences d'éléments : I. A3: la sœur benjamine promet de naître le soleil, la lune et l'hypérion ; les enfants retrouvés par un moine pêcheur ; les objets merveilleux : le pommier d'or, la branche d'or, Tzitzinena; Tzitzinena dit la vérité au roi, à la fin.

g. Une variante sans titre provenant de Nisyros, recueillie par G. Papadopoulos, voyez Hubert Pernot, *œuvres citées* : la même structure narrative, avec les suivantes différences d'éléments : I.A3: la sœur benjamine promet de naître deux enfants, l'un comme le soleil et l'autre comme la lune; les enfants retrouvés par un pêcheur ; les objets merveilleux : l'oiseau merveilleux, la Belle du monde ; la Belle du monde dit la vérité au roi.

h. Une variante de Pyrghi (Chio) recueillie par Hubert Pernot en 1898 et publiée dans *Chrestomathie neo-hellenique* (Paris, 1923, in-8°), pp. 168.172: la même structure que celle du conte typique, avec les suivantes différences d'éléments : les enfants sont remplacés par un chien, un cochon et un chat ; les enfants sont retrouvés par un berger ; les objets recherchés : l'oiseau merveilleux, le miroir de Tz.

i. *Le soleil, la lune et le hypérion*, variante de Syra, uniquement en traduction allemande, Hahn, *Grieh.u. albanes. Marchen* (Leipzig, 1863, 2 vol., in-8°), t.II, n°69: la même structure narrative, avec les suivantes différences d'éléments : I. A3: la sœur benjamine promet de naître le soleil, la lune et le hypérion; les enfants sont retrouvés par un berger ; les objets recherchés : la branche qui chante, le miroir, l'oiseau merveilleux ; l'oiseau merveilleux dit la vérité au roi.

j. Une variante de Sainte Anne, pp. 291-292, résumée en allemand : la même structure narrative, avec les suivantes différences d'éléments: I. A3: la sœur benjamine promet de naître trois enfants d'or ; les enfants sont remplacés par un chiot, une souris et un serpent ; il manque l'épisode de la recherche des objets merveilleux.

k. Une variante de Zagori, traduite en allemand, pp. 287-291: la même structure narrative, avec les suivantes différences d'éléments: I. A3: la sœur benjamine promet de naître deux enfants beaux comme le hypérion et les étoiles du ciel ; les enfants sont retrouvés par les dragons ; les objets recherchés : le cheval ailé, la Belle du monde ; la Belle du monde dit la vérité au roi.

III.3 Le noyau narratif commun : les enfants chassés

Les champs imaginaires des contes sélectionnés dans ce chapitre suivent en général les mêmes ordres du sacré que nous avons identifiés dans la première partie de la thèse. Pour souligner ce fait, nous allons employer les mêmes méthodes, sur trois niveaux de l'analyse. D'abord au niveau narratif, nous pouvons remarquer une structure similaire à celle des contes du premier chapitre, basées sur le conflit développé entre un ordre sacré originaire et un ordre nouveau, construit d'éléments qui déterminent en fait la reconstruction du monde.

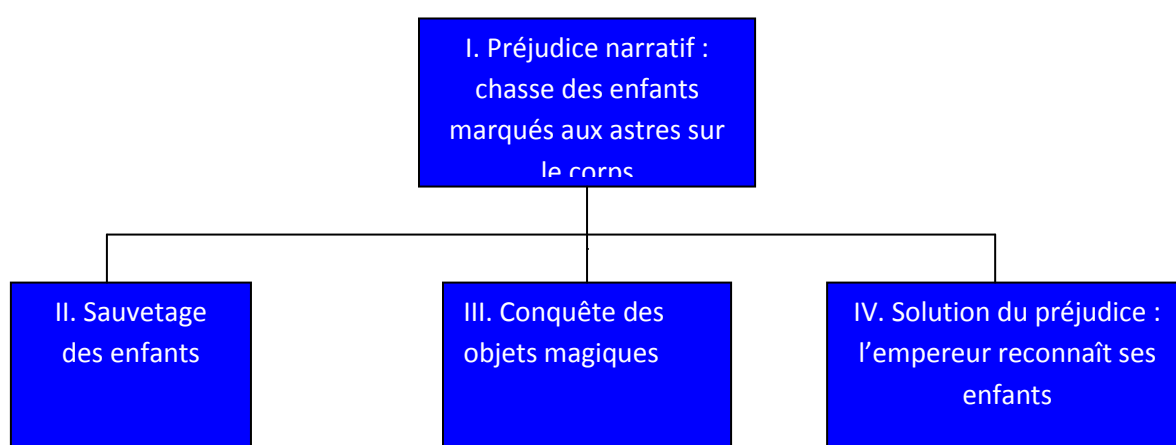
Ainsi, le conflit épique se déploie sur deux plans principaux dans le conte roumain typique *L'arbre du paradis, l'oiseau chanteur et la perle*. Il y a d'une part le monde de la mère impératrice, menacée par les naissances merveilleuses, et d'autre part, le nouveau monde proposé par la présence des enfants marqués par les étoiles sur le corps. La dialectique ressemble à celle du vol des astres. La mère impératrice remplace les enfants par des animaux, en les éloignant de la cour de son fils ; les enfants sont retrouvés par un être qui va les protéger ; suit l'épisode où les enfants marqués partent à la recherche des objets magiques; à la fin, l'empereur retrouve les enfants et les ramène au palais, alors qu'un nouvel ordre s'établit sous les symboles des astres et des objets magiques.

Les contes de cette typologie (le conte typique **707**) représentent un mystère pour Stith Thompson („one of the eight or ten best known plots in the world”³). Quoiqu'il soit répandu dans toute l'Europe, en Asie jusqu'en Mongolie et en Inde, en Afrique, sur le continent américain où il a été apporté par les colonisateurs français, espagnols et portugais, selon Marie-Louise Teneze qui a trouvé 35 versions pour ce conte typique et qui se limite à l'affirmation de Thompson, le schéma proposé par la structure narrative de ce conte peut être

³ Stith Thompson, *œuvres citées*, pp.120-122, d'après Paul Delarue et Marie-Louise Tenèze, *Le conte populaire français*. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outre-mer : Canada, Louisiane, Ilots Français des Etats-Unis, Antilles Françaises, Haïti, Ile Maurice, La Réunion, tome deuxième, Paris, Editions G.-P. Maisonneuve et Larose, 1964, p.649.

pourtant déchiffrée, si nous prenons en compte la dynamique des images où apparaissent les symboles des astres.

Dans ce sens, nous n'allons pas agir au niveau de la typologie narrative, car nous allons nous retrouver dans la même impasse que Thompson, en réduisant les éléments au niveau de la structure invariable des contes, mais en échange nous aurons une approche descriptive et structurale à la fois, tout en faisant attention au camouflages des symboles astraux et à la dynamique que ceux-ci comportent au niveau narratif. Pour ce faire, nous avons considéré que le schéma ci-dessous est beaucoup plus explicite pour définir le noyau du conte typique proposé:



Le noyau narratif identifié ci-dessus construit le même champ sémantique du conflit sacré dont nous avons parlé concernant le vol des astres. Celui-ci est centré autour de l'image complexe du remplacement des enfants marqués par des animaux ou des objets et celle de la chasse des enfants marqués et de la cour royale pour être tués. C'est cette image qui détermine l'ordre de trois autres champs imaginaires : le sauvetage des enfants par un être extérieur au monde de l'empereur ; la conquête des objets magiques par les enfants marqués ; et finalement, les enfants reconnus par le père empereur.

Ce qui est commun à ces champs est l'image des astres portés par les enfants de l'empereur, image qui implique les autres éléments du conte dans une dynamique particulière des mécanismes violents du sacré, où le verbe prédominant est *tuer*, mis en relation avec les verbes *cacher* et *reconnaître*. Les enfants marqués sont chassés par l'impératrice pour être cachés par un être marginal/extérieur au monde préjudicié, pour qu'à la fin ils soient reconnus en tant qu'enfants de l'empereur.

La polarisation de l'ordre sacré fonctionne encore une fois : il y a d'une part un monde de la tradition, où les lois du tabou requièrent les mécanismes du sacrifice ; et d'autre part, un monde où l'on ressent le besoin de renouveler les symboles du sacré et de la renonciation aux

tabous. La mère de l'empereur représente ce monde des valeurs de la tradition, menacé par le contact avec ce qui est anormal, avec les signes d'un nouveau monde. L'apparition des enfants aux signes astraux sur le corps est une anomalie qui doit être corrigée, en revendiquant la violence par le sacrifice des enfants afin de garder l'ordre existant. Les êtres qui sauvent les enfants ne font pas partie du monde de l'impératrice, ils sont extérieurs à ce monde (le nègre sauvage, Dieu, le Saint Dimanche, le moine, le pêcheur, etc.), en cachant les enfants et les élevant jusqu'à ce qu'ils soient capables de conquérir le monde et les objets magiques par lesquels ils seront reconnus par le père empereur.

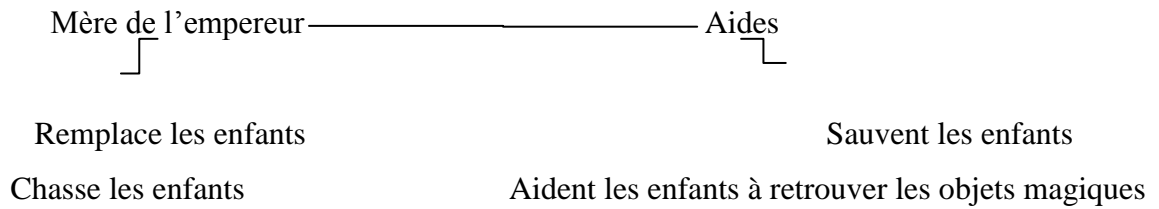
Autrement dit, le conte-type propose une dialectique qui peut être réduite au schéma suivant :

Mère de l'empereur	Enfants marqués	Aides	Empereur
1. Remplace les enfants merveilleux par des animaux	1. Portent les signes astraux sur leurs corps	1. Sauvent les enfants marqués	1. Epouse la jeune fille qui lui promet de lui naître des enfants aux signes astraux
2. Chasse les enfants marqués	2. Conquièrent les objets magiques	2. Aident les enfants marqués à conquérir les objets magiques	2. Reconnaît les enfants marqués
3. Est punie par la mort, à la fin.	3. Retournent au palais de l'empereur	3. Sont emmenés au palais	3. Punit la mère assassine

La dialectique s'exprime au niveau du verbe et du nom, éléments qui permettent de passer au deuxième niveau d'analyse, celui de l'image. Les verbes centraux sont *chasser* (avec le sens d'*annihiler*), *conquérir* et *reconstruire*, *aider* et finalement *reconnaître*. Cette fois, à la différence du conte typique *Greuceanu*, nous allons prendre en compte quatre plans de l'image : l'image de la mère de l'empereur, l'image des aides, l'image des enfants marqués et celle de l'empereur. Le conflit sacré que nous avons mentionné plus tôt a lieu entre ces images, mais nous n'allons pas le définir sous une forme quelconque pour l'instant – nous allons l'analyser du point de vue des structures similaires au motif du vol des astres.

Nous jugeons que le verbe *chasser/tuer* est synonyme dans le conte typique *L'arbre du paradis...* avec le verbe voler, qui est spécifique pour la dialectique du conte du conte typique *Greuceanu*, car dans ce cas-ci le verbe *chasser/tuer* est complémentaire avec le verbe *sauver/cacher* : les enfants chassés par la mère impératrice sont cachés par le nègre sauvage et élevés jusqu'à ce qu'ils puissent aller conquérir les objets magiques.

En fonction de la complémentarité de ces verbes, on peut établir deux champs imaginaires opposés : l'un de la mère de l'empereur qui agit dans le sens de l'annihilation des enfants marqués, l'autre des aides qui sauvent les enfants marqués ; ce rapport peut être rendu dans le schéma suivant :



Ce schéma est également invariable dans tous les contes que nous nous proposons d'analyser dans ce chapitre ; dans ce sens, tous les éléments de support deviennent des représentations du même actant, similaire au forgeron du conte typique *Greuceanu*, qui contribue à l'œuvre cosmogonique ; mais dans ce cas, l'être qui aide est un actant qui définit le personnage initié ou bien un intermédiaire entre deux ordres sacrés, qui apparaît dans les contes analysés sous une multitude d'images, selon le propos de Hubert Pernot dans *Mythes astraux et Traditions littéraires*: „*La Moire qui élève les enfants (...), l'intendant (...), le moine (...), le Christ (...), le derviche (...), le berger qui bâtit une tour (...), l'hydre (...), les dracs (...), la Tzitzinéma (...), la Belle du monde ou du pays (...), l'oiseau lui-même (...)* et peut-être le cheval (...) ne sont vraisemblablement que les aspects sur ce point et il a dû y en avoir sur d'autres : l'oiseau a pu donner l'idée de l'arbre qui chante et du rameau qui fait de la musique. On en revient ainsi à ce qui a été dit plus haut : des éléments en petit nombre, combinés d'une foule de manières.”⁴

En analysant les mythèmes, nous devons par conséquent faire attention à l'isomorphisme des motifs : les éléments mythiques des contes sélectionnés sont en fait réduites comme nombre, mais ils sont combinés sous une multitude de formes, ce qui peut empêcher le chercheur de découvrir le noyau commun. Toutes les figures imaginaires des aides dont ramenées de la sorte à une image commune : celle de l'être qui aide et que nous allons nous garder de la classer dans une certaine typologie, pour l'instant. Ce qui compte pour le moment est d'établir l'opposition entre l'ordre dans lequel fonctionne l'image de la mère de l'empereur et l'ordre du nègre sauvage.

Il convient également de retenir, jusqu'à cette étape de notre analyse, les suivants motifs récurrents : la chasse des enfants marqués, le sauvetage des enfants marqués, ma conquête des objets magiques, la reconnaissance des enfants marqués. Ces motifs créent de notre point de vie les éléments nécessaires pour reconstituer un puzzle mythique qui peut rendre, à la fin, un mythe qui se porte, selon Hubert Pernot, tel un mythe astral⁵ que nous

⁴ Hubert Pernot, *Mythes astraux et Traditions littéraires. Le thème de Grisélidis. Les fiançailles du soleil*, Paris, Librairie Orientale et Américaine, G.P. Maisonneuve, Editeur 198, 1944, pp.66-67.

⁵ *Ibidem*, pp.73-74.

allons soumettre aux outils de l'imaginaire, étant sceptiques quant à la variante du chercheur français, mais qui peuvent nous guider afin de résoudre le mythe réel, caché derrière un conte compliqué.

Hubert Pernot part de l'analyse des mêmes motifs récurrents dans plusieurs contes grecs, des motifs qu'il intègre par la suite dans un mythe astral qu'il remet à son tour en cause quant à sa distribution dans le monde entier. Son point de départ est l'analyse de la variante grecque d'Artonina, *Le soleil et la lune*, variante narrée par un berger qui la connaissait de son père et qui a été recueillie par Loukoupoulos, *Λαογραφία*, t. II (1910), et qu'il soumet à la structure du mythe d'Antiope, raconté par Suidas.

Antiope, la fille de Nycteus, roi de la cité de Thèbes, est aimée par Zeus et naît à celui-ci deux enfants, Zethus et Amphion. Persécutée par son oncle, Lycus, et par son épouse, Dirce, Antiope est séparée de ses enfants et gardée prisonnière pendant longtemps. Les enfants sont abandonnés sur une montagne, où ils sont retrouvés et élevés par des bergers. Une fois qu'ils aient retrouvé leur mère, les deux enfants tuent Lycus et Dirce, détruisent la cité de Thèbes et la rebâtissent ensuite. Zethus transporte les pierres dans le dos, alors qu'Amphion remet les pierres de la cité à leur place, avec la lyre merveilleuse reçue de la part d'Hermès.⁶

Avec ce mythe, Pernot analyse aussi d'autres légendes antiques que la Grèce moderne a gardées et que l'auteur estime comme étant plus anciennes que la tradition mythologique ou littéraire. Le chercheur français prend en compte les traditions populaires de la Grèce contemporaine, selon lesquelles le soleil est un homme géant, avide de sang et chasseur. Sa maison se trouve dans la montagne, au bout du monde. À l'Ouest, où finit le ciel, en rejoignant la terre, se trouve un trou par laquelle le soleil passe pour entrer dans ses palais, pour dormir, après avoir bien mangé. Après avoir dormi pendant la nuit, il sort de la montagne le matin, à l'Est, par un autre trou, pour éclairer le monde. Il a une mère et une épouse qui est la lune.⁷

Hubert Pernot reconstruit pratiquement un puzzle du mythe astral, en identifiant des éléments communs retrouvés dans les contes grecs, comparés avec ceux italiens, arabes et d'autres origines (par exemple Luxemburg, Limousin). Il y ajoute la croyance populaire en étoiles comme étant les enfants du soleil et de la lune, et l'interprétation des nuits sans lune comme construction temporaire de l'astre (l'auteur parle dans ce cas d'une tradition qu'il a identifiée en Eurytanie).⁸

⁶ *Ibidem*, p.60. V.z.și Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*.

⁷ Hubert Pernot, *oeuvres ciéest*, p. 61.

⁸ *Ibidem*.

On peut remarquer que dans l'analyse du chercheur français également la structure du mythe spéculé a une dynamique des variantes et des mythèmes qui le détermine de soumettre à une grille mythique des traditions/croyances différentes ayant un élément commun : les astres. Dans ce sens, Pernot met en discussion encore un mythème : celui d'un mariage cosmique dont naissent les enfants du soleil et de la lune, ou bien le soleil et la lune mêmes. Il y a peu d'éléments, mais la combinaison de ceux-ci dans la structure du conte populaire produit une multitude de variantes que nous avons remarquées dans la classification des listes de contes étrangers.

C'est l'image des enfants que retient Pernot de toutes ces variantes. Ceux-ci sont le soleil et la lune même, ou bien ils sont beaux comme le soleil et la lune, ou bien tout aussi beaux que l'hypériorion ou les étoiles de la nuit ; certains d'entre eux sont appelés par leurs sauveurs l'Etoile-du-matin, l'Etoile-du-soir, le Soleil et la Lune ; ils portent les astres sur le front et sont accompagnés en permanence par les symboles de l'or et de l'argent, complémentaire aux symboles des astres portés sur le corps.⁹

A partir de ces réseaux mythiques établis par l'analyse de certaines traditions populaires, l'auteur français essaie de percevoir une trame de ce conte typique : malgré les nombreuses variantes, Pernot identifie ici un mythe astral contaminé par la tradition du mariage entre le Soleil et la Lune. L'auteur français suit, dans ce contexte, encore un mythème (les enfants des astres sont en général deux ou trois enfants portant les traits du Soleil et de la Lune ou même leurs noms), ayant l'intuition d'une certaine continuité du mythe astral derrière le discours mythologique et identifié par celui-ci dans la structure antérieure du mythe d'Antiope, où fonctionnent les éléments d'une trame similaire au puzzle mythique analysé par Pernot.

L'héroïne du mythe grec, raconté par Suidas, a deux enfants issus d'un accouchement extraordinaire (les amours avec Zeus). Ceux-ci sont jetés sur une montagne à l'ordre de leur oncle ; les enfants sont sauvés par les bergers ; les enfants sauvent leur mère et tuent ensuite Lycus et Dirce; ils détruisent la cité de Thèbes, qu'ils reconstruisent par la suite à l'aide de quelques éléments merveilleux (la lyre merveilleuse).

Lorsqu'il s'arrête, enfin, sur l'idée de mythe astral, Pernot ne mène pas son analyse jusqu'au bout, vers la critique des images et des symboles, d'où il aurait pu déceler le noyau des éléments constituant le mythe. Il s'arrête à l'hypothèse du mythe astral répandu en Grèce et partout dans le monde, mythe qui a été transformé maintes fois et contaminé avec de

⁹ *Ibidem*, p.62.

diverses conceptions populaires, et que le chercheur classifie comme étant beaucoup plus archaïque que les mythes similaires de la Grèce antique.¹⁰

Notre perspective va continuer d'une certaine manière dans la direction de Pernot, non pas dans le sens du mythe astral, mais uniquement en reprenant les éléments avec lesquels il travaille et que nous venons de décrire. Notre démarche va intégrer ces éléments dans un discours comparatiste pour pouvoir dégager ce qui est commun et observer si ces aspects s'intègrent dans le mythe astral.

Ainsi, nous allons comparer les éléments communs aux contes et mythes analysés, cette démarche visant à faire ressortir les invariables et les motifs isomorphes. Tout d'abord, le motif de la chasse des enfants marqués est répandu dans presque tout le monde, d'après ce que nous avons remarqué de la liste variantes. Ce motif se porte cependant aussi comme l'un des éléments du mythe d'Antiope de la mythologie grecque : la chasse des enfants de Zeus, Zethus et Amphion, sur la montagne par l'oncle de leur mère, pour que les enfants reviennent plus tard dans la cité pour la détruire et la rebâtir ensuite.

Nous pouvons remarquer une récurrence de l'image des enfants marqués et du conflit que ceux-ci provoquent entre deux mondes que nous avons identifiés comme étant sacrés. Il y a, d'une part, un ordre de la tradition, d'un monde originaire, dominé par une société du côté maternel, exprimé par l'image de la vieille qui décide de tuer/chasser les enfants, et d'autre part, un ordre religieux civilisateur, où les symboles des astres, de l'or/de l'argent/des étoiles/de la croix du front des enfants gagne son droit de bâtir un nouveau monde, même si cela suppose la disparition de l'ancien monde.

Nous considérons que, jusqu'à ce moment, les symboles des astres créent dans les contes sélectionnés tout un système d'images, de champs imaginaires qui, comparées, aident à identifier un mythe commun dans les cultures dont elles font partie. Pour l'instant, la spéculation reste au niveau de la narration, de la classification des éléments des champs imaginaires et de leur structuration en fonction des invariables épiques qui, reconstruites comme dans un puzzle, peuvent rendre une image complète du mythe dont nous avons l'intuition : un mythe de reconstruction du monde, en rapport avec le conflit porté entre deux ordres religieuses et qui se porte comme le mythe grec commenté précédemment.

Nous allons retenir un motif du mythe grec qui devient isomorphe du point de vue de cette thèse : la chasse des enfants et leur retour dans la cité pour la conquérir et la rebâtir. Au niveau narratif, isolé de sa variante épique, le verbe et le nom jouent un rôle particulier pour opérer la distinction entre le symbole et l'image communs tant au mythe qu'au conte

¹⁰ *Ibidem*, pp.73-74. Voyez aussi Pierre Grimal, *oeuvres citées*, p. 32.

où il y a un noyau commun. Celui-ci s'exprime dans le mythe par le préjudice narratif esquissé par le verbe „chasser” (Lycus chasse les enfants/les jette sur la montagne), préjudice résolu par le sauvetage des enfants par les bergers, ensuite par la conquête et la reconstruction de la cité par ceux-ci. Dans les contes, le préjudice est constitué en remplaçant les enfants et en les chassant, et il est solutionné par le sauvetage par un être qui les aide, ensuite par l'obtention des objets magiques et le retour au palais du père.

En d'autres mots, dans le cas des contes sélectionnés ici il y a aussi un schéma imaginaire qui fonctionne pour des textes provenant de diverses cultures et époques, en dévoilant des invariables mythiques par des symboles et des images. Afin de les analyser correctement, nous proposons un tableau des textes analysés en fonction du niveau narratif donnant accès au deuxième niveau de l'analyse, celui des images. Le schéma va prendre en compte la présence du verbe et du nom qui peuvent faire ressortir une structure commune :

Contes roumains	Contes étrangers	Mythe grec
1. La jeune fille pauvre naît les enfants à l'étoile au front, aux cheveux d'or, à la lune sur la poitrine, au soleil dans le dos et aux deux hypériorions sur les épaules	1. La sœur benjamine/une femme naît à l'empereur des enfants marqués avec une croix sur le front et une couronne en or sur la tête (var.fr)/aux cheveux d'or et d'argent, aux dents de perles et diamants (var.alg.)/aux cheveux d'or et d'argent (var.ar.)/à l'étoile sur le front (var.brés.)/à l'étoile rouge sur le front (var.allem.)/aux cheveux d'or et les dents de perles (var.pers.)/aux cheveux d'or et une étoile sur le front (var.it.)/avec une étoile sur le front; le soleil et la lune, l'hypériorion; aux cheveux d'or et avec une étoile dans le sourcil; beaux comme l'Etoile-du-soir, l'Etoile-du-matin et les étoiles du ciel, les enfants en or (var. identifiées par Pernot)	1. Antiope naît deux enfants de ses amours avec Zeus : Zethus et Amphion
2. La mère de l'empereur remplace les enfants marqués	2. Les sœurs jalouses/la mère de l'empereur remplace/nt les enfants marqués	2. L'oncle d'Antiope, Lycus et son épouse, Dirce, chassent les enfants et renferment
3. Les enfants chassés sont sauvés par le	3. Les enfants marqués sont sauvés par le pêcheur du pays où vivent les gens	

<p>nègre/le gardien/ Dieu/ le moine/ la Saint Dimanche</p>	<p>rouges (var.fr.)/le pêcheur aidé par l'ange Gabriel et Dieu (var.alg)/ l'intendant du sultan (var.ar.)/chasseur (var.brés.)/ pêcheur (var.allem.)/ ermite (var.pers.)/un marin (var.it.)/une hydre, Moira, moine, moine-pêcheur, berger, dragons (var. Pernot)</p>	<p>Antiope 3. Les enfants sont sauvés par des bergers</p>
<p>4. Les enfants conquièrent les objets magiques: l'arbre du paradis/l'oiseau chanteur/la perle/l'étalon sauvage/l'oiseau du paradis qui chante de 24 façons et sur 24 voix /la robe des fées/ la couronne du serpent des Montagnes du Galion/ l'eau vive et l'eau morte/ Sanda Rusanda</p>	<p>4. Les enfants marqués conquièrent les objets magiques : l'arbre qui fait des pommes merveilleuses, l'eau qui danse, l'oiseau parlant et chanteur (var.fr)/ la jument aux 10 poulains, Hadd-Ezzine, la plus belle des belles (var.alg.)/l'oiseau parlant, l'arbre chanteur, l'eau jaune qui chante et danse (var.ar.)/l'eau vive (var.brés.)/l'oiseau qui chante (var.allem.)/l'arbre aux fleurs qui rient, la robe et la maîtresse des fées (var.pers.)/le bel-oiseau-vert, l'arbre de la musique, l'eau qui danse (var.it.)/l'eau qui danse, le pommier qui chante, l'oiseau parleur (var.Strap.)/le cheval merveilleux, la jeune fille, la pomme d'or, la branche d'or, Tzitzinéna, l'oiseau bleu, la belle du monde, le miroir de Tz, la branche qui chante, le cheval ailé (var. Pernot)</p>	<p>4. Amphion obtient la lyre magique de la part d'Hermès</p>
<p>5. Les enfants reviennent au palais et sont reconnus par leur père/la mère de l'empereur est punie.</p>	<p>5. Les enfants reviennent au palais et sont reconnus par leur père/la mère de l'empereur/les sœurs jalouses sont punies.</p>	<p>5. Les enfants reviennent dans la cité de Thèbes, qu'ils conquièrent, détruisent et reconstruisent par la suite.</p>

Nous avons exposé dans le tableau ci-dessus les variantes des motifs communs aux textes sélectionnés dans ce chapitre. L'isomorphisme de ces motifs se porte, d'après ce

qu'on peut dégager du tableau, conformément au modèle mythique grec. Nous n'allons évidemment pas réduire cette fois les invariables des contes aux éléments du mythe grec, car nous considérons que le mythe grec s'intègre dans une autre structure mythique, c'est la raison pour laquelle nous allons utiliser uniquement le schéma sur lequel se construit celui-ci, pour pouvoir décrire les éléments d'un mythe caché derrière la structure narrative des contes proposés dans ce chapitre.

Même si le mythe grec semble plus récent que les autres systèmes mythiques, il apparaît dans un registre largement plus élaboré, intégré dans une ample structure mythologique, à son tour bien organisée par une *logique* supérieure. Sur la base de l'isomorphisme identifié dans le contexte ci-présent, nous pouvons considérer que le mythe grec a des antécédents que le comparatisme et la théorie des mentalités nous permettent de deviner.

Nous considérons que dans le cas des contes sélectionnés dans ce chapitre, leur fond mythique met en évidence un mythe de reconstruction du monde que nous avons d'ailleurs retrouvé dans le mythe d'Antiope, avec lequel les contes analysés ont des points de convergence : la naissance des enfants marqués, la chasse de ceux-ci, leur sauvetage par un être extérieur, la conquête de la cité/des objets magiques, la reconnaissance des enfants, le retour au palais/à la cité. A l'aide de ces points communs, nous pouvons établir les ordres du sacré sur la base desquels peut se définir le mythe analysé par nous :

Ordre de la tradition	Symbole du sacré	Ordre civilisateur
La mère de l'empereur Les sœurs jalouses	Le soleil, la lune, les étoiles, l'Etoile-du-soir, l'Etoile-du-matin, Les cheveux d'or, les cheveux d'argent Les dents de perles/de diamant La croix sur le front L'étoile rouge sur le front/la couronne d'or sur la tête Les objets conquis par les enfants marqués	Les enfants nés marqués avec des signes astraux par la jeune fille pauvre/par la sœur benjamine
Lycus, Dirce	La cité de Thèbes conquise par les deux enfants d'Antiope	Zethus, Amphion nés par Antiope de ses amours avec Zeus

III.4 Deux ordres sacrés : le mystère du sacrifice et la re-sémantisation des symboles solaires

Classifiés sur trois colonnes, les éléments du noyau narratif s'ordonnent selon le modèle du mythe grec. Evidemment, il ne s'agit pas d'un schéma réductionniste, mais nous jugeons que le mythe grec a une structure narrative stable, ce qui nous détermine d'utiliser le schéma mythique grec pour développer et constituer notre propre mythe, mentionné précédemment.

Ce mythe est défini par deux grands plans qui ressortent deux ordres du sacré qui se trouvent en opposition : un ordre de la tradition exprimée par l'image de la mère/des sœurs jalouses, correspondant à un monde originaire où l'on ressent le besoin de déployer les mécanismes de la violence face à une crise du sacré. Le modèle grec, offert par l'image de Lycus et Dirce, est subordonné à une image originaire, opposée au nouvel ordre où ont été classifiées les images des enfants merveilleux, soumises au modèle grec par l'image de Zethus et Amphion. Entre les deux ordres se trouvent les symboles du sacré que le premier ordre a besoin d'éliminer, alors que le deuxième ordre veut les imposer.

Pour faire la part des mécanismes de la violence que le sacré intègre dans ces réseaux mythiques, nous considérons qu'il est nécessaire, d'abord, de décrire la raison d'être des éléments constitutives de ces réseaux mythiques. Nous avons remarqué qu'il y avait un noyau narratif commun chez les contes roumains, étrangers et le mythe grec. Ce noyau sert à imposer un modèle mythique originaire, développé à partir du puzzle mythique par la description de ces éléments communs, soumis à des schémas imaginaires, contraires du point de vue axiologique.

La description sera de nouveau empathique, pareille à la démarche utilisée dans le premier chapitre, vu que nous considérons que, lorsqu'ils sont soumis à un rythme interne et non pas à une grille extérieure de recherche, ces éléments sont capables de dévoiler un soustrait mythique commun qui correspondrait aux éléments d'un mythe bien précis. Notre démarche sera comparatiste, alors que les outils et les ressources seront repris au domaine de la mythologie, de la linguistique, de l'histoire, de la religion etc. En faisant attention cette fois-ci au niveau de l'image, nous allons essayer d'analyser ensuite les relations établies entre les significations originaires des images mythiques et celles que nous avons identifiées dans le noyau narratif défini par les schémas ci-dessus.

Le premier problème relevé par ce motif est l'analyse du geste de la mère de l'empereur ou celui des sœurs de la reine, de tuer les enfants marqués avec les astres sur le front. Au niveau narratif superficiel, les actions des héroïnes est justifié par le sentiment de jalousie, mais au-delà de celles-ci, rien ne peut justifier l'infanticide. Nous considérons que leur geste est

justifié, dans le fond du conte, par les lois du tabou des communautés primitives, celles de la résistance que les sociétés isolées opposent à tout ce qui est nouveau, à tout ce qui semble *différent* et qui risque de détruire les lois qui fondent le monde, afin de le reconstruire et de donner un nouveau sens aux symboles sacrés et sociaux qui ont fondé initialement le monde.¹¹

Selon René Girard, dans *La violence et le sacré*, le sacrifice représente une réelle institution culturelle et religieuse dans les sociétés primitives. Ceci dérive d'un cercle vicieux de la double valence de la signification interne de l'acte du sacrifice. D'une part, „*c'est un acte criminel de tuer la victime car elle est sacrée... mais la victime ne serait pas sacrée si elle n'était pas assassinée*”.¹² D'autre part, „*si le sacrifice apparaît comme une violence criminelle, en échange il n'y a pas de violence qui ne puisse pas être décrite en termes de sacrifice*.”¹³

D'après les propos de Girard, le sacrifice et le crime donnent lieu à un „*jeu de substitutions réciproques*”¹⁴, étant intimement liés par un véritable „*mystère du sacrifice*”¹⁵. La base de ce mystère ne se retrouve pas dans l'idée de violence irrationnelle, mais dans une vraie logique des mécanismes du sacrifice. Sa logique consiste dans la relation établie entre la victime sacrifiée, le sacrificateur et la victime substituée. Par les rapports entre ces éléments, les sociétés où le sacrifice est une institution nécessaire essaient de transférer vers une victime „*sacrifiable*”¹⁶ une violence qui peut se déployer sur la communauté en cause et qui doit être protégée par les effets de cette violence-là.¹⁷

La substitution sacrificielle devient une nécessité dans les communautés archaïques, alors que l'animal est l'être employé le plus fréquemment en vue du sacrifice. Le modèle sacré est très ancien, et les exemples peuvent être mis en évidence avec l'histoire de Caïn et d'Abel (Dieu préfère le sacrifice animal), ou bien avec la substitution du fils d'Avraam, Isaac, avec le bélier sacrifié par Abel.¹⁸

¹¹ René Girard, *La violence et le sacré*. Traduction par Mona Antohi, Bucarest, Nemira, 1995.

¹² *Ibidem*, p. 7.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*, p. 8.

¹⁶ *Ibidem*, p. 10.

¹⁷ *Ibidem*: „*Le rapport entre la victime potentielle et la victime réelle ne doit pas se définir en termes de culpabilité et d'innocence. Rien ne doit être <expié>. La société essaie de détourner vers une victime relativement indifférente, une victime <sacrifiable>, une violence qui risque d'atteindre ses propres membres, ceux qu'elle a l'intention de protéger à tout prix.*”

¹⁸ *Ibidem*, pp. 10-11.

La substitution sacrificielle marque aussi le comportement des personnages identifiés dans l'ordre de la tradition. La mère de l'empereur ou les sœurs jalouses remplacent les nouveaux-nés par des animaux (chiots, chats). Le sacrifice se fait une fois par le procédé de la substitution des enfants nés avec des signes astraux, pour être complété par la suite avec la chasse des enfants du royaume ou par l'ordre qu'ils soient tués par un serviteur. Les images du conte respectent, autrement dit, le modèle sacrificiel des sociétés primitives, où la victime sacrifiée est substituée à une victime potentielle, sacrificable. La violence qui peut se répercuter sur les enfants nés est transférée sur les animaux avec lesquels sont remplacés les nouveaux-nés.

Beaucoup plus importante que le modèle de la substitution sacrificielle est la valeur du sacrifice en soi. Nous jugeons que le geste de chasser les enfants marqués n'est pas justifié par le psychologisme gratuit de la jalousie de la mère ou des sœurs envieuses, mais il correspond plutôt à un modèle mythique par lequel le sacrifice devient une institution sociale et religieuse.

Selon Godfrey Lienhardt¹⁹ et Victor Turner²⁰, le sacrifice suppose une „véritable opération de transfert collectif qui s'effectue dans le détrimement de la victime et qui se rapporte aux tensions internes, aux rancunes, rivalités, à toutes les velléités mutuelles d'agression au sein de la communauté.”²¹

Autrement dit, le sacrifice nie l'existence d'un certain imaginaire théologique, car il a une fonction sociale, de thérapie collective. La victime n'est pas sacrifiée pour un certain individu ou pour une divinité précise, mais par une nécessité imposée par une certaine violence intrinsèque qui requiert une violence ritualisée. Cette dernière peut créer ce qu'on peut appeler le sentiment de sacré, mais derrière lequel se cache, en réalité, un besoin social : le transfert de la violence d'une victime à l'intérieur du monde visée vers une victime extérieure.

La mère de l'empereur ne tue pas les enfants nés avec des signes astraux à cause du sentiment de jalousie, dans de nombreux contes il n'est même pas mentionné pourquoi elle décide de chasser les enfants du royaume, mais tout simplement, le niveau narratif suit le mode de substitution des enfants avec les animaux, ensuite le fait qu'ils soient chassés. Au-

¹⁹ Godfrey Lienhardt, *Divinity and Experience. The Religion of Dinka*, London, Oxford University Press, 1961, d'après René Girard, *oeuvres citées*, p. 13.

²⁰ Victor W. Turner, *The Drums of Affliction. A Study of Religious Process among the Ndembu of Zambia*, London, Oxford University Press and the International African Institute, 1968, d'après René Girard, *oeuvres citées*, p. 13.

²¹ René Girard, *oeuvres citées*.

delà de ce niveau narratif, nous avons remarqué que la mère et les sœurs jalouses représentent l'image d'un monde menacé par les lois d'un nouveau monde, en voie de construction.

Le conflit entre l'ordre de la tradition et l'ordre innovateur peut déclencher la violence à l'intérieur de la communauté, alors que la pensée archaïque réclame les mécanismes du sacrifice. Autrement dit, le sacrifice n'est pas voué à un être transcendant, mais il est imposé par une situation de crise des valeurs, par laquelle un tabou appartenant à l'ancien ordre pourrait être violé. Le discours religieux sur le sacrifice est, de la sorte, secondaire au discours social. René Girard affirme dans ce sens: „...*le sacrifice protège toute la communauté de sa propre violence, en la détournant vers des victimes qui lui sont extérieures. Le sacrifice polarise sur la victime les germes de la dissension répandus partout et les dissipe, en proposant une satisfaction partielle de ces germes. Si nous refusons de voir dans sa théologie (...) le dernier mot du sacrifice, nous nous rendons vite compte qu'à côté de cette théologie et en principe subordonné à elle, mais en réalité indépendant (...) se trouve un autre discours religieux sur le sacrifice, qui regarde sa fonction sociale et qui est largement plus intéressant.*”²²

Le discours social dicte la nécessité du sacrifice et la mise en œuvre du sacrifice dicte la constitution du discours religieux. Le sacrifice est nécessaire pour restaurer une harmonie initiale, il est, finalement, un élément unificateur. René Girard donne dans ce sens l'exemple des grands textes chinois qui reconnaissent la fonction sociale du sacrifice²³, par lequel une communauté est beaucoup plus unie.

L'unité retrouvée suite au sacrifice vient de la compréhension du concept d'impureté, de non différenciation des valeurs sociales, culturelles, religieuses. La non discrimination se déclenche suite à l'identification d'un élément *étranger* des valeurs d'une société archaïque, comme la guerre, le crime, l'inceste ou la naissance des jumeaux. Tous ces éléments sont intégrés dans la catégorie du tabou, dont les lois doivent être observées et traitées avec les lois du sacrifice, au moment d'une crise des valeurs.

Dans le cas des textes analysés par nous, la crise des valeurs est identifiée dans l'épisode de la naissance des enfants marqués. Ils sont *différents*, renversant les valeurs dans le monde où ils sont mis. Ils naissent avec les signes astraux sur le front ou bien ont les cheveux d'or ou portent une couronne d'or sur la tête etc. Ils deviennent eux-mêmes des *signes*, des symboles

²² *Ibidem*, p. 14.

²³ *Ibidem*: Girard cite du *Livre des rites*, où il est dit que „*les sacrifices, la musique, les châtiments et les lois ont un même but, celui de réunir les coeurs et d'instaurer l'ordre.*” Voyez également A.R. Radcliffe-Brown, *Structure and Function in Primitive Society*, New York, 1965, p. 158.

qui entrent dans un jeu de l'interprétation et de l'altérité, de la dualité et de l'ambiguïté. Dans ce contexte de l'interprétation, le tabou réclame que quelque chose se fasse afin d'éliminer les signes d'un possible désordre des valeurs du sacré. Le sacrifice des enfants reste l'unique solution. Si un nouvel ordre menace l'ordre initial, celui-ci ne peut être éliminé par les éléments du deuxième que par la voie de la violence.

Le tabou de l'impur réclame la violence dans le fond des contes analysés. Le geste de la mère de l'empereur ou celui des sœurs de l'impératrice est justifiable à ce niveau de l'interprétation. Le niveau narratif les imposait en tant qu'actants négatifs. Le niveau des images et des symboles les définissent comme actants d'un univers où le sacrifice est une institution de la préservation des valeurs traditionnelles. Les enfants nés avec les signes astraux ou qui signifient d'une certaine manière le régime astral sont perçus, du point de vue des héroïnes, comme éléments du désordre, de l'impureté qui peut installer la violence à l'intérieur de la communauté.

La crise des valeurs détermine une crise sacrificielle. Les enfants doivent être éloignés de la société, mais leur chasse demande, à son tour, d'accomplir le rituel de la substitution : les enfants sont remplacés par des animaux, ensuite repris par un serviteur et jetés ou élevés en dehors du royaume. Uniquement dans ce sens-ci, l'ordre initial des valeurs peut rester intacte. De cette perspective, les actes criminels des héroïnes ont une justification réelle.

Le conte dévoile, par son fond, des conceptions archaïques, des visions du monde, des images primordiales, des systèmes de pensée dont le tabou, mais aussi la peur de la violence que peut déterminer la non discrimination des valeurs dans une société. Dans le cas des contes, le tabou réclame le sacrifice. Le niveau superficiel de ces textes, qu'il a classifiés ci-dessus, ne met nullement ceci en évidence. La lecture superficielle resterait limitée à concevoir les gestes de la mère de l'empereur ou ceux des sœurs de la reine dans le plan de la jalousie ou de l'envie.

Le plan profond dévoile cependant la vérité derrière ces gestes. Le crime est imposé par le monde du tabou. Le respect du tabou mène à la violence, par laquelle peut être supprimée la possibilité de violer un tabou existant dans un ordre primordial. La violence face à l'impureté appartient au système de pensée d'un ordre qui existe déjà. Il inclut ces héroïnes qui justifient de la sorte leur raison d'agir. Elles ne sont criminelles que dans la mesure où elles sont prises en compte du point de vue de l'ordre qui veut s'imposer par l'intermédiaire des enfants aux signes astraux. Mais à l'intérieur de leur monde, elles ne sont que des images dont la raison d'être est parfaitement justifiable.

Un nouveau problème qui doit être débattu à ce niveau est que, si les actions des héroïnes sont justifiées par la crise de certaines valeurs qui déterminent le sacrifice, alors dans quelle société s'intègrent-elles ? Jusqu'à ce moment de l'analyse, nous savons que cette société archaïque s'oppose aux symboles astraux. Ce qui plus est, la présence des symboles des astres détermine la peur, la crise sacrificielle et la violence de ces gestes, elles se retrouvant à un autre pôle des valeurs que les actions des dragons. Si ceux-ci essayaient de voler les astres pour les protéger de la contamination avec un autre message religieux, les héroïnes de ce chapitre nient complètement la valeur des symboles astraux, leur geste étant violent à l'adresse de ceux qui portent les signes des astres.

Nous considérons que la raison pour l'élimination des anciens symboles astraux devient récurrent, nous pouvons parler de la sorte d'un véritable espace imaginaire et religieux que les héroïnes représentent à travers leurs gestes violents. Ces gestes sont imposés par une vraie expérience magique et religieuse, rapportée aux symboles des astres, expérience qui existe dans de nombreuses cultures et qui impose un modèle de représentation, au niveau de l'imaginaire, du monde en rapport avec les symboles astraux. Et ce modèle se concrétise, comme dans le chapitre précédent, dans un schéma de représentation mythique, basé sur la peur qu'un nouveau système idéologique ne soit instauré, car il peut changer le sens des symboles du sacré ou bien il peut les remplacer avec d'autres symboles.

Dans ce cas précis, nous ne connaissons pas les symboles par lesquelles se manifeste le système religieux initial. Nous savons que celui-ci apparaît réticent quand à l'apparition des symboles des astres. La réticence est créée par un tabou préexistant et ne saurait pas être expliquée au niveau narratif que par l'existence initiale d'un système de signes bien dessiné. On ne peut pas expliquer autrement les actions violentes des héroïnes des contes face aux enfants portant des signes astraux.

Un tel système de signes provient, selon nous, de la relation que les sociétés archaïques établissent avec ce que Pernot a nommé „*le mythe astral*”²⁴. Nous allons nous en servir pour déterminer la valeur du geste sacrificiel des contes analysés. De notre point de vue, le geste violent des héroïnes ne s'explique pas par le sentiment d'envie ou de jalousie, mais par la nécessité d'avoir une attitude d'offensive face à quelques signes d'un monde en voie d'installation. De cette rencontre entre l'ordre préétabli et le nouvel ordre émerge le conflit exprimé au niveau narratif par la violence sacrificielle.

Au niveau des symboles et de l'image, les héroïnes sacrificatrices se présentent comme représentantes du monde initial, dont les lois internes ne sont pas décrites. Elles expriment, à

²⁴ Hubert Pernot, *op.cit.*

notre vue, un monde gouverné par le *tabou solaire*, identifié dans la pensée mythique sur le mythe astral. Dans ce sens, les astres deviennent les principes d'un monde supérieur, conçu comme espace transcendant et régissant, et les astres ne doivent pas être exprimés directement pour éviter d'acquiescer un nouveau signifié sacré. Ils dominent le monde des héroïnes comme principe sacré, mais ne fonctionnent qu'en tant que „*hiérophanie*”²⁵.

Selon Mircea Eliade, „*tout ce qui n'est pas directement consacré par une hiérophanie devient sacré par sa participation à un symbole.*”²⁶ En supposant l'existence d'„*une discontinuité dans l'expérience religieuse (car il existe toujours, d'une façon ou d'une autre, une rupture entre le sacré et le profane et un passage de l'un à l'autre, une rupture et un passage constituant l'existence même de la vie religieuse)*”²⁷, l'hiérophanie ne peut résister à l'intérieur d'un système religieux que par l'intermédiaire du symbole.

L'hiérophanie révèle un monde supérieur, étant la manifestation du sacré dans le profane, mais elle crée en même temps des attitudes de l'individu face au sacré, qui peuvent se concrétiser aussi dans l'expérience magique et religieuse des interdictions. De plus, l'hiérophanie doit se transformer en symbole pour résister dans le temps. Eliade considérait que le symbolisme découle du besoin „*de l'homme de prolonger à l'infini l'hiérophanisation du Monde, de trouver sans cesse des doublets, des substituts et des participations à une hiérophanie donnée, et qui plus est, d'identifier cette hiérophanie avec l'ensemble de l'Univers.*”²⁸

Nous pensons que le monde dont font partie les héroïnes sacrificatrices des contes analysés peut être intégré dans un système originare sacré, dans lequel les hiérophanies astrales sont le principe régissant même et il ne doit pas être remplacé par des symboles. Ils appartiennent à une histoire où l'homme vérifie directement son appartenance au sacré en vérifiant les hiérophanies. Dans ce monde, le symbole représente non pas un essai de prolonger la manifestation du sacré, mais un changement de sens, un menace quant au signifié qui le remplissait au début.

Ainsi, les actions violentes de la mère de l'empereur ou celles des sœurs de la reine deviennent les actions nécessaires d'un monde qui essaie de garder son ontologie et de garder en même temps les lois initiales sur lesquelles s'est construit le monde du sacré – l'hiérophanie astrale.

²⁵ Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, pp. 142-160.

²⁶ *Ibidem*, p. 450.

²⁷ *Ibidem*, p. 452.

²⁸ *Ibidem*.

Nous entendons par hiérophanie astrale l'*identification* des éléments astraux (soleil, lune, étoiles) avec le *divin*, par la pensée archaïque. Dans ce contexte, le soleil, la lune, les étoiles deviennent des principes sacrés auxquels se rapporte l'homme archaïque ; ces éléments sont considérés la révélation du sacré dans le plan profane et, en fonction de ces manifestations, certaines normes de conduite sont créées dans l'expérience magique et religieuse dans les sociétés archaïques.

III.5 L'expérience de l'interdiction solaire : la souillure des astres

Ces normes proviennent de la constitution dans l'imaginaire populaire d'un système de représentations regardant le positionnement de l'homme par rapport aux éléments astraux, représentations comprenant aussi l'expérience religieuse des interdictions. Ces systèmes imaginaires ne sont transparentes pour l'homme moderne que dans la mesure où celui-ci accepte l'hiérophanie astrale comme *sacralisation* des éléments uraniens, auxquels peut se limiter la conscience sacrée de l'homme archaïque.

Un tel exemple de représentation mythique existe dans la mythologie roumaine. Elle inclut tant la fascination de l'homme quant à la manifestation directe de la sacralité à travers les astres, que l'expérience religieuse de l'interdiction devant les étoiles. L'interdiction, comme nous allons voir, dérive de la sensibilité des images astrales rapportées à la dualité qui se crée entre l'homme et la divinité, mais surtout au risque de souiller le signifié originnaire de l'hiérophanie astrale par les actions de l'homme.

Tudor Pamfile présente, dans *La mythologie du peuple roumain*, un vrai schéma de représentation des rapports de l'homme avec l'espace céleste. Ce schéma est dual et fait partie d'une cosmogonie initială, païenne et contaminée avec des éléments chrétiens, visant à imposer deux grands champs imaginaires, constitués par „le monde au-dessous du soleil”²⁹ et le monde „au-dessus le monde”³⁰:

„Concernant le ciel (...) il ne fait pas partie du monde, de la terre, à savoir du < monde au-dessous le soleil >. Le soleil est situé au-dessus du monde et il a son monde à son tour. C'est tout ce qu'on y mentionne sur le ciel : pour de nombreuses raisons, la terre a été conçue plus grande que le ciel, ce qui fait que la partie basse du ciel n'a pas pu couvrir les extrémités de la terre, alors pour restreindre ces extrémités, Dieu a tenté le hérisson ou d'autres êtres

²⁹ Tudor Pamfile, *oeuvres citées*, p. 179.

³⁰ *Ibidem*.

vivants, a plié la surface de la terre, créant de la sorte les collines et les vallées: la terre s'est unie avec le ciel, le bas du ciel a pu s'appuyer justement contre les extrémités de la terre.”³¹

Dans cette cosmogonie, la limite de deux mondes est presque insaisissable, ce qui a mené, dans l’imaginaire populaire, à la constitution d’un autre schéma dualiste, qui considère le ciel associé aux étoiles et le monde des humains qui peuvent altérer la valeur de la sacralité des hiérophanies. Tudor Pamfile analyse dans son livre une légende de C. Rădulescu-Codin, recueillie du département de Muscel :

„Maintenant que Dieu a créé aussi les humains, le ciel était très près de la terre. On pouvait presque le toucher.

Toujours de ce temps-là, la lune éclairait tout comme le soleil. Un berger vivant dans les montagnes, n’ayant pas de préoccupation, a pris une bouse et l’a jetée vers la lune, la rendant aveugle. En voyant ceci, Dieu s’est mis en colère et pour punir la gent humaine, a agrandi le ciel et l’a surélevé haut, très haut, où on peut le voir de nous jours, tout comme la lune...”³²

Autrement dit, dans l’imaginaire populaire roumain, les astres sont la manifestation de la sacralité, mais ils créent en même temps la place pour l’expérience des interdictions, par peur de ne pas *souiller* la valeur de ces éléments du sacré. Ceux-ci représentent la révélation du sacré, mais sont sensibles par rapport à l’homme, qui peut dénaturer leur signifié sacré. La perception de cette sensibilité des éléments astraux a mené à l’instauration dans l’imaginaire populaire roumain de l’expérience religieuse de l’interdiction concernant le monde situé „*au-dessus le monde*”.

Il faut mentionner cependant que l’expérience religieuse de l’interdiction liée aux astres n’est pas transparente au niveau de la narration. Selon Mircea Eliade, les hiérophanies astrales, surtout celles solaires, sont soumises à „*l’expérience religieuse indistincte*”³³, c’est pour cela qu’elles ne sont pas „*transparentes*”³⁴ pour être perçues par l’esprit moderne. Pour saisir cette expérience, il faut descendre au niveau des schémas de représentation des relations entre l’homme et les éléments astraux. Ces éléments sont des formes de manifestation du sacré, mais ils sont également, par leur sensibilité, des formes qui peuvent être souillées par le

³¹ *Ibidem.*

³² C. Rădulescu-Codin, *Légendes, traditions et souvenirs historiques*, p.1., d’après, Tudor Pamfile, *oeuvres citées*, p. 180.

³³ Mircea Eliade, *oeuvres citées*, p.143.

³⁴ *Ibidem.*

contact avec celles-ci. Leur sensibilité crée dans le fond des représentations imaginaires une certaine peur de ne pas contaminer la valeur sacrée initiale de leur manifestation.

Cet aspect est visible dans toute une série de narrations populaires roumaines où le niveau narratif met en valeur l'altération de l'hiérophanie astrale par l'homme. Tudor Pamfile ajoute dans son recueil des textes des départements d'Olt, Dolj, Vâlcea etc., tous contenant dans leur fond la même expérience religieuse identifiée ci-dessus.

Par exemple, un texte populaire roumain repris de l'anthologie de I. Otescu est basé sur le même motif, celui de la souillure des astres :

„Lors de la création du monde, le ciel était très près de la terre ; mais l'homme, tout malhonnête qu'il soit, n'a pas su comprendre cette générosité de la part de Dieu, car il n'était pas peu de chose que d'avoir Dieu près de lui, pour pouvoir lui demander des conseils comme à le demande à un bon parent, à chaque fois que l'on en a besoin. L'être humain a tellement insisté dans son ignorance, qu'un jour une femme a jeté vers le ciel un torchon sale d'un bébé, qui a failli souiller le ciel. Dieu était en colère et a tant éloigné le ciel, que cela a mené à l'apparition de l'expression : c'est loin comme le ciel de la terre.”³⁵

L'hiérophanie cosmique du ciel fonctionne dans le sens d'une communication directe avec la divinité ; mais, en même temps, l'hiérophanie céleste est convertie et altérée à cause de l'indistinction du sacré et du profane dans l'ancien ordre. De la sorte, nous pouvons percevoir dans le fond de la narration ci-dessus la peur de ne pas *souiller* l'espace sacré de la révélation divine.

Une autre narration populaire recueillie du département de Vâlcea est basée sur le même motif de l'éloignement du ciel de la terre, à cause de l'altération du signifié de l'hiérophanie cosmique par l'homme :

„Il y a bien longtemps, le ciel était si près de la terre qu'on pouvait le toucher si on montait sur une butte, et Dieu et les saints, lorsqu'ils le voulaient, montaient et descendaient du ciel, car ils marchaient beaucoup sur terre à l'époque.

Mais un jour, j'ignore pour quelle raison, Dieu s'est disputé avec une vieille femme, et la maudite n'a eu rien de mieux à faire que de jeter des ordures en Dieu.

Alors le Seigneur s'est fâché fort contre les humains et est monté au cieux avec tous ses saints, en surélevant le ciel comme on peu le voir aujourd'hui, en haut.”³⁶

En fonction de cette relation homme-hiérophanie céleste se constitue dans la mythologie roumaine un espace imaginaire des couches célestes. Le ciel apparaît comme soutenu par

³⁵ *Ibidem*, p. 181.

³⁶ *Ibidem*.

„quatre poteaux, qui sont quatre étoiles”³⁷; le ciel a „des extrémités ou des bas, le bas du ciel a un centre ou un cœur”³⁸. La représentation de la structure céleste va jusqu’à identifier des multiples images des cieux. Par exemple, en Bucovine il y a la croyance des „sept cieux”³⁹. „Dieu, la Mère du Seigneur, Jésus Christ et les anges”⁴⁰ ne sont représentés que dans le septième ciel.

La même représentation existe dans les croyances ukrainiennes et russes : „Le ciel est fait de sept voûtes superposées, qui abritent les anges, les archanges, les séraphins et les autres types d’anges, d’après leur importance”⁴¹.

Dans d’autres mots, le fond des contes de ce chapitre renvoie à une représentation d’une religion cosmique que nous avons visée également au premier chapitre, lorsque nous avons mis en discussion l’idée de Jean Haudry concernant le représentation imaginaire de la structure religieuse de la société indoeuropéenne. Les idées de Jean Haudry nous semblent pertinentes aussi dans le sens de notre analyse.

Le chercheur français débat dans *La religion cosmique des Indo-Européens*⁴² le concept de „religion cosmique”, dérivée d’une „cosmologie dynamique, celle des <trois cieux> (le ciel diurne, appartenant aux dieux ; le ciel nocturne, celui des démons, des esprits ; le ciel de l’aurore et du crépuscule)”⁴³. En fonction de cette répartition en trois zones a été constitué une sorte de calendrier centré sur „la belle saison de l’année”⁴⁴ qui doit être conquise par un héros mythique afin d’obtenir l’immortalité. Cette „belle saison de l’année” est identifiée par Haudry dans la racine „*yē-/ōr-”, qui désigne en réalité „l’année entière”⁴⁵, d’après le mot „Yahr” de l’allemand ou „year” de l’anglais, „Hore” du grec, représentant ces divinités du printemps, mais aussi d’après le nom de Héra, l’épouse de Zeus, dont l’inion symbolise dans la mythologie grecque „les retrouvailles annuelles de la beau saison avec la lumière du jour, à l’issue du la nuit de l’hiver.”⁴⁶

³⁷ I. Otescu, *Les croyances du paysan roumain sur le ciel et les étoiles*, Bucarest, 1907, p. 58, d’après Tudor Pamfile, *oeuvres citées*, p. 180.

³⁸ Tudor Pamfile, *op.cit.*, p. 180.

³⁹ Credințe românești din com Țepu. – Șezătoarea, I, p. 232, apud Tudor Pamfile, *op.cit.*, p. 182.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Revue des traditions populaires*, XXII, pp. 205-206, apud Tudor Pamfile, *op.cit.*, p.182.

⁴² Jean Haudry, *oeuvres citées.*, p. 2.

⁴³ *Ibidem*, p. 2.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 3.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

Cette fois-ci, les champs imaginaires entre les symboles de l'année et sa conquête par un héros ne se rapportent plus à la vision indoeuropéenne de la conquête de l'immortalité, mais uniquement la conviction de l'existence de cette religion cosmique, basée sur l'hiérogamie initiale entre cosmique et terrestre, ainsi que sur la nécessité de diviser le ciel en plusieurs couches.

Selon Haudry, la cosmologie indoeuropéenne est dynamique, et le même dynamisme est remarqué par Romulus Vulcănescu dans la cosmologie roumaine primaire, sur la base de l'identification d'une imperfectibilité de la cosmogonie :

*„Il ressort clairement des légendes mythiques roumaines : le ciel n'a pas été créé parfait dès le début par les Frères. Par conséquent, nous ne pouvons pas parler de sa perfection initiale, originare, mais uniquement de sa perfectibilité au cours de son évolution.”*⁴⁷

Cette perfectibilité du ciel a conduit à la représentation imaginaire de „l'arbre cosmique et de l'arbre céleste”⁴⁸, à la „construction du ciel par étapes”⁴⁹, à la conception de „l'éther”⁵⁰ en tant qu'espace intermédiaire entre le ciel et la terre, à la croyance des „cieux superposés”⁵¹ et de „l'élévation au ciel”⁵². Nous pouvons conclure des remarques faites par Vulcănescu que l'hiérophanie cosmique du ciel et des étoiles a créé dans l'imaginaire populaire roumain une véritable cosmologie dynamique. L'imperfectibilité de celle-ci a mené, cependant, à la pensée mythique du peuple roumain et à la création d'une expérience magique et religieuse des interdictions astrales.

Par exemple, Tudor Pamfile débat, dans son anthologie, de l'interdiction de balayer la maison et de jeter les ordures vers l'est au lever du soleil, car cela „salit le visage du Saint Soleil”⁵³. La magie et les incantation sont également interdites après le lever du soleil. Pourtant, l'interdiction ne suppose pas une certaine manière de se porter de l'homme face au soleil, ni d'une certaine façon d'effectuer la magie, seulement pendant la nuit, mais l'interdiction apparaît comme preuve de respect des humains pour l'hiérophanie solaire.

Dans la mythologie roumaine, le soleil est une manifestation directe de la divinité, étant considéré, après contamination avec l'idéologie chrétienne, „l'œil de Dieu”⁵⁴, „la chaise de

⁴⁷ Romulus Vulcănescu, *oeuvres citées*, p.348.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 349.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 350.

⁵¹ *Ibidem*, p. 351

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Tudor Pamfile, *oeuvres citées*, p. 194.

⁵⁴ *Revue des traditions populaires*, IX, p.421, d'après Tudor Pamfile, *oeuvres citées*, p. 188

*Dieu (...) la couronne de Dieu et de la Mère du Seigneur*⁵⁵, „le paradis”⁵⁶, „un visage de Dieu”⁵⁷.

L’interdiction se manifeste donc sur le plan mythique, en observant l’idée d’hiérophanie dans le sens de manifestation du sacré dans l’espace de l’antinomie ciel-terre non pas dans le sens de rapprochement des deux plans ontologiques. Le rapprochement des deux plans, celui céleste et celui terrestre, mène, d’après les narrations populaires et les contes décrits à une certaine ambivalence des valeurs du sacré, à l’impossibilité de détruire les éléments sur lesquels se fonde cette cosmologie primaire dont nous avons parlé.

Cette ambivalence représente un risque que l’homme archaïque ne se permet pas dans la création des relations parfaites entre les deux mondes. La dualité des plans du sacré est ce qui maintient, dans les sociétés primitives, la valeur de l’hiérophanie. Lorsque celle-ci tend à se transformer en symbole, la valeur du sacré diminue, vu que le symbole peut acquérir en permanence de nouveaux sens.

Cette vision peut expliquer les gestes des héroïnes des contes analysés. Il s’agit de représentations d’un monde originaire, où la cosmologie fonctionne dans tout son dynamisme. La perfectibilité de ce monde imaginaire n’accepte pas de rendre définitive à travers le symbole la sacralisation des éléments célestes, car le symbole, par sa définition même, réunit les plans sur lesquels se fonde le sentiment du sacré. L’attitude de sacraliser le ciel maintient la distinction entre les mondes du sacré (ciel et terre), dans le plan de la cosmologie dynamique que nous avons identifiée. Le symbole ne peut que détruire la vision originaire sur le cosmos et, bien évidemment, imposer une nouvelle cosmogonie.

La nouvelle cosmogonie est ressortie, dans le cas de ces contes, par l’image des enfants marqués avec les signes astraux sur le corps ou le front. Ils assimilent les éléments qui identifient la divinité céleste, éléments sur lesquels se basait la cosmologie initiale du monde des héroïnes négatives. Le problème est que l’assimilation par symbole de ces manifestations du sacré est perçue par les éléments de la cosmogonie primaire comme une menace contre son ontologie, ce qui mène au conflit créé entre les deux ordres religieux.

Le premier veut maintenir les valeurs sacrées initiales, dans le sens de préserver un monde dualiste, manifesté par la distinction entre ciel et terre, alors que le deuxième assimile les deux plans, ainsi que leurs éléments, créant naturellement une nouvelle cosmologie. Au niveau

⁵⁵ Tudor Pamfile, *oeuvres citées*

⁵⁶ Elena Niculaiță Voronca, *oeuvres citées*, vol. II, p. 5.

⁵⁷ Credință rom. din com. Țepu, jud. Tecuci, *d’après Tudor Pamfile, oeuvres citées*, p. 188.

narratif, les enfants merveilleux sont nés par la reine et portent le soleil, la lune, les étoiles sur leurs corps ; la mère de l'empereur ou les sœurs jalouses veulent tuer ou chasser les enfants.

III.6 La permanence de la renaissance

Le conflit entre les deux éléments narratifs décrits ne trouve son mode de fonctionnement qu'au niveau des images et des symboles. Les héroïnes sont l'image d'un monde menacé par les symboles d'une nouvelle cosmogonie. La tension qui se crée entre les deux mondes ne mène qu'à la violence que revendiquent les mécanismes internes du sacré. La violence entre le monde initial et le nouveau monde représente une *permanence de la renaissance*.

Ce modèle est soutenu par l'évolution sémantique naturelle qu'ont les symboles des astres au niveau de l'imaginaire sacré des sociétés primitives. Selon Mircea Eliade, les astres commencent à exister dans l'imaginaire populaire en tant qu'hiérophanies, créant de la sorte une distinction nette entre l'homme et un espace consacré comme étant sacré, pour être ensuite repris par la culture comme symboles de la civilisation, ce qui crée l'ambivalence des symboles astraux.

L'ambivalence apparaît d'abord du besoin ontologique de l'homme de remplacer les divinités à structure céleste par des forces ou figures divines actives dans le plan de l'économie sacrée d'une société archaïque. Eliade identifie le fait que „*les figures divines solaires sont rares*”⁵⁸ dans l'histoire religieuse de l'humanité, mais ceci s'explique par la dialectique qui a lieu suite à la substitution des figures astrales avec des figures divines actives, „*plus efficaces (...) et en rapport plus direct avec la <Vie>*.”⁵⁹

Cette substitution se passe au niveau imaginaire, dans les contes présentés, par l'intermédiaire d'une relation naturelle qui s'établit entre la sacralisation des astres et les symboles astraux, solaires. L'histoire laisse des traces au niveau de l'imaginaire : l'attitude de sacraliser ne correspond plus aux besoins d'une société qui atteint un certain degré de civilisation et alors entre en équation cette dialectique par laquelle la manifestation directe de la divinité se dégrade, pour être reprise comme symbole par une figure divine beaucoup plus *concrète* dans l'imaginaire sacré, corrompu par les mécanismes de la culture et de la civilisation.

Eliade affirmait que „*le culte solaire s'est développé (...) chez (...) les peuples (...) civilisés (...) qui avaient atteint le niveau d'une organisation politique*”⁶⁰. L'historien des religions

⁵⁸ Mircea Eliade, *oeuvres citées*, p. 143.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 144.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 142.

débat ainsi le destin historique des civilisations américaine, africaine, australienne, égyptienne, européenne, où le culte solaire est en étroite relation avec le destin „historique”⁶¹ et culturel. Le parallélisme entre l'évolution historique et celle religieuse a mené, de notre point de vue, à la dégradation du sens initial d'hiérophanie, comme manifestation directe de la divinité, son sens étant continué par la valeur sacrée du symbole.

La symbolisation devient une caractéristique de la civilisation, étant beaucoup plus pragmatique que l'hiérophanie, dans le sens de manifestation du sacré, comme l'entendait Mircea Eliade, mais aussi un facteur culturel qui peut provoquer au niveau imaginaire un conflit puissant entre le monde initial qui sacralisait des éléments de l'univers proche et celui de la culture symbolique. Les sociétés primitives ne conçoivent pas l'hiérophanie dans le sens de manifestation de l'ité divin dans les éléments profanes, mais elles sacralisent ces éléments. Suite à ce conflit axiologique a lieu un changement de sens des représentations initiales du monde, sur la base d'une insuffisance pragmatique de ces éléments, mais qui naît aussi du besoin de reconnaître les manifestations sur lesquelles se base la relations entre le sacré et la civilisation.

Nous considérons que le symbole est une construction culturelle qui ne peut pas maintenir la distinction entre la manifestation de la divinité et le monde contingent, comme le faisait l'hiérophanie dans les sociétés primitives. Comme nous l'avons remarqué, le soleil est une hiérophanie de la divinité ; en fonction de cela, se crée au niveau de l'imaginaire une vraie expérience magique et religieuse, mais cette hiérophanie solaire est soumise à la transformation morphologique. Elle ne résiste pas au contact avec l'Histoire, alors elle est remplacée par le symbole, au niveau culturel.

Eliade parle du symbole solaire qui souligne „l'affinité de la théologie solaires avec les élites, soit qu'il s'agisse de souverains, d'initiés, de héros ou de philosophes.”⁶² Les hiérophanies solaires ont tendance à „devenir le privilège de quelques cercles fermés, d'une minorité d'<élus>. Ce qui détermine la stimulation et la précipitation de leur processus de rationalisation”.⁶³

Le même processus de rationalisation des hiérophanies astrales se retrouve dans les contes populaires analysés dans cette thèse. Les symboles des astres sur le corps des enfants merveilleux sont l'effet d'un processus de rationalisation des hiérophanies solaires qui ne

⁶¹ *Ibidem.*

⁶² *Ibidem*, p. 167.

⁶³ *Ibidem.*

correspondent plus à un monde originaire, mais sont revendiquées par un monde de la civilisation qui limite l'accès à la manifestation directe.

Les astres comme symboles sacrés appartiennent aux enfants qui vont devenir des rois à la fin. Par leurs symboles, ils annoncent l'avènement d'un nouveau monde qui limite cet accès à la manifestation solaire, car le cercle restreint des *élus* va réclamer les symboles des astres. Les enfants sont spéciaux, car ils ont des étoiles sur leurs corps. Celles-ci ne sont plus, cette fois, la manifestation du sacré, mais le changement de sens et, avant tout, le symbole de la royauté, de la civilisation et de la reconstruction du monde. L'histoire des religions comprend de nombreux cas de rationalisation des hiérophanies astrales, basées sur le besoin intrinsèque de substituer la divinité primordiale solaire avec une divinité active, qui assume un symbole solaire.⁶⁴

Autrement dit, nous pourrions affirmer que les contes analysés précédemment parlent dans leur fond de deux grandes périodes du culte solaire, intégré dans une cosmologie dynamique indoeuropéenne. La première période appartient à la manifestation directe de la divinité, marquée au niveau de l'imaginaire par l'hiérophanie solaire, alors que la deuxième période appartient à la métamorphose de l'hiérophanie solaire lors du contact avec l'Histoire et la culture, qui ont mené au processus de rationalisation de l'hiérophanie solaire et à l'esquisse du besoin de symboliser l'hiérophanie, revendiquée surtout par le cercle de la civilisation royale.

Conçue en tant que manifestation de la suprématie divine, l'hiérophanie passe par le processus de rationalisation et de changement de sens, devenant une manifestation de l'„*idée*”⁶⁵ de suprématie, ce qui a permis au cercle de la souveraineté de revendiquer les sens originaires de l'hiérophanie. Jean Chevalier et Alain Gheerbraant analysent dans le *Dictionnaire de symboles* le contenu symbolique du soleil comme présentant „*une manifestation de la divinité (épiphane ouranienne)*”⁶⁶, mais, en même temps, „*le soleil est un symbole universel du roi et cœur de l'empire*”⁶⁷. Les exemples des chercheurs français se limitent à la légende de la mère de l'empereur Wu de la dynastie de Han, qui naît l'empereur après avoir rêvé que le soleil pénètre son ventre, ou encore à l'emblème du soleil levant du Japon. Nous considérons que *L'histoire des croyances et des idées religieuses* d'Eliade est une référence éloquentes dans ce sens et il est inutile d'insister sur la symbolisation de la souveraineté à travers les figures solaires.

⁶⁴ Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, pp.142-167.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 167: Mircea Eliade considère que le soleil se transforme d'hiérophanie en idée.

⁶⁶ Jean Chevalier, Alain Gheerbraant, *oeuvres citées*, p. 236.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 238.

Ce qui nous intéresse dans cette étape de notre analyse est le conflit entre les deux ordres religieux des contes populaires et ce qui détermine précisément ce conflit au niveau de l'imaginaire. Comme nous l'avons déjà remarqué, le motif de la chasse du royaume des enfants merveilleux est récurrent, tout comme un autre motif, celui de la conquête des objets magiques. Les enfants chassés sont élevés par un être situé en dehors du royaume, qui se porte au niveau des actions comme le forgeron des contes analysés dans le premier chapitre, contribuant à l'œuvre cosmogonique du héros civilisateur.

L'épreuve de la conquête des objets magiques complique beaucoup la narration populaire et soulève des soucis d'interprétation au niveau du symbole. Qui sont l'oiseau à la voix magique, l'arbre du paradis, la belle des belles, l'eau qui danse ? Que représentent ces symboles qui reviennent de manière obsédante dans les contes de cultures si différentes, de la culture française à celle brésilienne, persane ou roumaine, etc.?

Selon Pernot, tous ces symboles s'intègrent aux figures sacrées du mythe astral. De notre point de vue, ils peuvent être réduites à un symbole commun, celui du soleil, car le motif de la conquête des objets et des êtres magiques suit au motif de la reconnaissance des enfants en tant que progénitures du roi.

La dialectique est complexe, en fonction aussi de la complexité narrative des contes analysés, mais aussi réductibles au mythe de Zethus et d'Amphion de la mythologie grecque. Ces derniers sont les fils d'Antiope, la fille de Nycteus, roi de la cité de Thèbes, et de Zeus. Les enfants sont abandonnés sur une montagne où ils sont retrouvés et élevés par des bergers. Après avoir retrouvé leur mère, les deux enfants tuent Lycus et Dirce, détruisent la cité de Thèbes et la reconstruisent par la suite. Zethus transporte les pierres dans le dos, alors qu'Amphion remet les pierres de la cité en place, grâce à la lyre magique de la part d'Hermès.

Dans le même sens, les enfants chassés portent le signe de la souveraineté et de l'altération des significations originaires du sacré ; ceci provoque le conflit avec les éléments d'une cosmogonie initiale fondée justement sur les hiérophanies astrales qu'ils transforment en symboles de la souveraineté ; la reconnaissance du nouveau signifié solaire que ceux-ci construisent par les symboles astraux doit s'appuyer sur un système de signes récurrents, exprimés par les figures solaires qu'ils conquièrent.

Deux de ces signes solaires sont représentés par la figure de la fée et par l'arbre merveilleux. L'isomorphisme de l'image de la fée conquise par les enfants marqués peut entraîner souvent des erreurs d'interprétation, car elle n'apparaît pas là où elle est remplacée par l'image de l'oiseau chantant qui dit au roi la vérité sur la chasse de ses enfants. Nous

considérons que les deux figures, l’oiseau et la fée, sont récurrentes et définissent le même symbole solaire car, au niveau actantiel, les deux se portent de manière identique.

Il faut cependant mentionner que dans la plupart des contes populaires, tant ceux roumains que ceux étrangers, la figure de la fée est associée à l’image de l’arbre aux pommes d’or⁶⁸, ce qui aide la construction d’un système d’éléments isomorphes, réduites finalement au signifié d’un seul élément : le soleil. Les enfants marqués conquièrent l’arbre merveilleux, l’oiseau parlant et la fée, mais, au niveau du symbole, ils sont uniquement à la recherche d’un unique élément récurrent, tout comme les symboles avec qui ils sont marqués et qui peuvent justifier leurs actions civilisatrices : le symbole astral.

Dans la mythologie roumaine, l’image de l’arbre est complexe et associée généralement avec les symboles solaires et avec la création originaire du cosmos. Selon Romulus Vulcănescu, „le cosmos a été créé en même temps que l’arbre cosmique”.⁶⁹ Une légende comprise par le chercheur roumain dans son ouvrage exprime directement l’association des symboles solaires et de l’image de l’arbre cosmogonique.

Cette légende est autour du couple primordial du Frère et du Non-frère et „se réfère à l’apparition de l’arbre cosmique de l’océan des eaux, quand le Frère, fatigué et en colère contre son incapacité de faire quoi que ce soit, a lancé la canne dans l’eau. Un miracle se passa alors (...). Un tourbillon s’est créé dans les eaux et des vagues circulaires pleines d’écume a jailli de façon grandiose vers le haut le fantôme d’un arbre haut et mince, frémissant de lumière crépusculaire. Les racines de l’arbre étaient enfoncées dans la boue qu’il avait emportée en s’élevant au-dessus les eaux. Dans sa couronne ont bourgeonné d’abord des phosphorescences. Les gouttes d’eau ont commencé à scintiller et à se transformer peu à peu dans de grandes gouttes de lumière et finalement, les gouttes d’eau qui s’égouttaient des branches sont devenues d’immenses astres : le soleil, la lune et de petits astres : les hypériorions et les étoiles.”⁷⁰

Associés à cette légende populaire roumaine, les contes analysés dévoilent leur fonds mythique originaire, concernant l’épisode de la conquête de l’arbre merveilleux par les enfants marqués : les enfants conquièrent un simple arbre merveilleux, qui parle ou chante, ou bien ils conquièrent un symbole dont les valeurs sacrées originaires sont nécessaires à les définir en tant que héros civilisateurs. En conquérant l’arbre comme symbole de la

⁶⁸ Voyez le chapitre *La conquête de Cosânzeana* de cette thèse. L’image de la fée est associée ici en permanence avec la pomme d’or. Cf. Le conte typique roumain *Prâslea le brave et les pommes d’or*.

⁶⁹ Romulus Vulcănescu, *oeuvres citées*, p., 484.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 391.

cosmogonie originaire, ils conquièrent, en fait, les symboles initiaux du monde dont ils peuvent changer le sens de leur point de vue. L'arbre cosmique est profondément lié aux symboles des astres, il est l'axe cosmique et en fonction de lui se construit tout le système de signe constituant le nouveau monde des enfants marqués. D'où la nécessité de conquérir cet objet magique.

Sans se rapporter au sens primordial des symboles de l'arbre, l'épisode de la conquête de l'arbre merveilleux n'a qu'une simple valeur narrative, le niveau du symbole et des images mythiques disparaissant totalement, alors qu'associé à ces images, l'arbre cosmique donne du sens mythique aux actions des héros. Ils conquièrent un symbole solaire nécessaire pour accomplir la dialectique sacrée de leur ordre innovatrice.

Romulus Vulcănescu remarque également que l'arbre cosmique est associé dans la mythologie roumaine avec une image précise, celle du sapin. Ce symbole est associé en permanence, dans le paléo-folklore roumain avec l'image des symboles astraux. Par exemple, une description d'un texte populaire prend en compte le sapin associé au monde et aux étoiles :

„Qu'est-ce que je vois haut sur la montagne ?/Ohé, écoutez,/ je vois le sapin/plein d'étoiles,/le sapin habillé de bourgeons;/et qu'est-ce que je vois en haut du sapin ?/le ciel, berceau de soie,/mais qui est dans le berceau ?/C'est la sainte Lune/et elle parle avec le sapin.”⁷¹

Une autre description d'un chant de Noël parle de la substitution du sapin par le pommier cosmique :

„A vous les jeunes au bon coeur,/il semble qu'à l'est tout blanc/se lève le soleil brillant./ Mais ce n'est pas le soleil brillant, /c'est un arbre magnifique et fleuri.”⁷²

L'arbre conquis par les enfants marqués a cependant une valeur sacrée, solaire, étant récurrent en tant que symbole des signes astraux de leurs corps. La quête de ce symbole provient du besoin de reconnaître leur fonction sacrée : en conquérant le sens originaire du symbole solaire de l'arbre, les enfants parfont leur fond sacré.

L'image de la fée conquise par les enfants est tout aussi importante comme signification mythique, à côté du symbole de l'arbre solaire. Les enfants vont chercher Sanda Rusanda, la

⁷¹ *Ibidem*, p. 485.

⁷² *Ibidem*.

Belle des belles, la maîtresse des fées. L'image de la fée est isomorphe : elle revêt une série de formes, même celle de l'oiseau parlant.⁷³

Comme symbole, la fée conquise par les enfants correspond à un autre symbole solaire. Dans la mythologie roumaine, il s'agit de la Sœur du Soleil, un autre élément solaire qui doit être ajouté au système de signes sacrés qui peuvent justifier les actes civilisateurs des héros solaires. C'est l'hypostase d'Ileana Cosânzeana, figure solaire, qui apparaît dans plusieurs narrations populaires sur le mariage incestueux du Soleil avec sa sœur. Pour l'instant, cet aspect ne nous intéresse que dans la mesure où nous pouvons identifier sa valeur solaire.⁷⁴

Associée avec la figure du Soleil qui la chasse pour l'épouser, Ileana Cosânzeana devient un „être mythique aux caractéristiques relativement précis”.⁷⁵ Elle est „la maîtresse des fleurs/et des œillets,/la sœur du Soleil,/l'écume du lait.”⁷⁶

Autrement dit, les enfants de l'empereur cherchent à conquérir des symboles solaires. Ils sont eux-mêmes des figures solaires, et les signes sur leurs corps expriment directement ceci. La conquête des objets et des êtres magiques fait partie, dans ce contexte, de la conquête par le héros mythique de l'immortalité dont parlait Haudry concernant l'image du héros de la cosmologie indoeuropéenne.

Les enfants marqués avec des signes astraux sont, finalement, des héros solaires qui requièrent leur droit à définir une nouvelle cosmogonie. Pour ce faire, il est nécessaire d'entrer en conflit avec l'ancien ordre sacré, qu'ils vont remplacer, en lui reprenant ses symboles solaires. Le geste de sacrifier les enfants aux signes astraux se justifie autant que nous relient les héroïnes négatives à un monde initial, dont les lois sont basées sur les manifestations directes de la divinité. Les actions des héros de revendiquer les valeurs sacrées de ce monde initial sont en même temps justifiables, car ils possèdent eux-mêmes les signes solaires, sauf que la dialectique de leur sacré tend vers une reconstruction nécessaire du monde.

La raison égale des deux plans, celle des héroïnes et celle des enfants merveilleux, définit de nouveau la même ambivalence du sacré à la base des systèmes religieux duales : le mal, comme le bien ont le droit d'exister. Cette dialectique c'est cependant pas préétablie en tant que loi du sacré, mais comme une permanence des systèmes religieux dans leurs contact avec

⁷³ Dans les contes du chapitre *La conquête de Cosânzeana*, la fée qui vole les pommes d'or est souvent transposée dans l'image de l'oiseau d'or.

⁷⁴ Voyez le chapitre *La conquête de Cosânzeana* de cette thèse.

⁷⁵ Romulus Vulcănescu, *oeuvres citées*, p. 397.

⁷⁶ *Ibidem*.

l'Histoire. Leurs évolution ne peut se faire qu'en niant les cosmogonies primaires et en changeant le sens de leurs symboles dans une nouvelle cosmogonie.

Les contes analysés dans ce chapitre finissent par la reconnaissance des enfants par le père empereur. Après que Zethus et Amphion ait reconquis la cité de Thèbes et reçu la lyre magique d'Hermès, ils deviennent des rois, à savoir, ils deviennent les principes d'une nouvelle cosmogonie au niveau de l'imaginaire. Pareillement, les enfants des contes deviennent des empereurs après avoir conquis les symboles qui les reconnaissent de façon légitime en tant qu'éléments viables pour créer une nouvelle cosmogonie.

Cette dialectique décrite dans ce chapitre s'intègre dans le complexe de signes du sacré, analysé dans le premier chapitre. L'ambivalence des figures est celle qui maintient l'égalité des principes du sacré, alors que cette ambivalence semble être *le point faible* de toute cosmogonie et de tout système religieux dual. Il est *spéculé* par les figures du nouveau monde, qui remplace naturellement ce qui ne lui a pas appartenu, pour s'imposer dans l'imaginaire religieux.

IV. La conquête d'Ileana Cosânzeana

IV.1 Notes

Ce sous-motif est le plus complexe dans la série de contes populaires que nous avons analysés dans la présente étude, car, tout d'abord, il est la somme de plusieurs contes populaires-type, liés entre eux par des images et des symboles communs, ainsi que par un schéma narratif similaire aux motifs que nous avons déjà discutés. C'est pour cela que nous avons estimé que l'analyse de ce sous-motif ne peut se faire qu'en intégrant, dans le même noyau narratif, des contes populaires identifiés par les catalogues internationaux comme étant des contes populaires-type différents.

Ainsi, si le conte-type 301 **The Three Stolen Princess** est centré sur l'image des princesses enlevées par les *zmei*, pour qu'elles soient finalement délivrées par un Prince Charmant, le même motif, avec les mêmes éléments, se développe dans le conte-type 413 **The Stolen Clothing (Marriage by Stealing Clothing)**, construit sur un noyau narratif similaire (le héros parvient à conquérir l'une des fées qui se baignent dans le lac, après lui avoir volé les vêtements ; par la suite, la fée est enlevée par un *zmeu* ou repart seule lorsqu'elle trouve un moyen pour récupérer ses habits, cet épisode étant suivi par une nouvelle conquête de la fée) ; on pourrait parler de la même structure dans le conte-type 550 **Bird, Horse and Princess (Search for the Golden Bird)**, où les images sont les mêmes, sauf que l'incipit est différent, ce qui entraîne une autre série d'éléments narratifs : le vol des pommes par les *zmei* ou par un oiseau d'or/une fée avec ses sujettes, le voyage du frère cadet (qui a réussi à garder le pommier) dans le monde des *zmei*, d'où le héros délivre les trois filles d'empereur enlevées par les *zmei*.

Autrement dit, nous ne saurions discuter un conte populaire intégré dans cette catégorie sans tenir compte de la structure similaire d'autres contes populaires. Pratiquement, nous avons identifié les mêmes images et symboles qui se développent dans un autre schéma narratif et nous les avons intégrés dans le système mythique construit sur un motif unique. Ce sur quoi nous allons nous concentrer en général, ce sera un schéma dans lequel se distingue le verbe *voler*, qui déclenche la série d'événements, suivi par le verbe *sauver/récupérer*. Partout dans ces contes populaires, un objet ou un être est volé(e) par les *zmei*/le héros, pour qu'il recouvre, par la suite, une certaine liberté dans le monde où il est né, avant d'être conquis de nouveau à la fin.

Dans ce sens, nous avons identifié trois contes populaires roumains, correspondant aux trois contes-type dans le catalogue international Aarne-Thompson, qui, dans la perspective que nous proposons, ont été intégrés dans le même noyau narratif. Le premier conte populaire, qui sera l'A1 dans notre classification, est *Roza Rozalinda Frumoasa Frumușălelor*, correspondant à l'image de la fée promise au héros depuis la naissance de celui-ci, que le héros trouve mais qui est par la suite enlevée soit par le père du héros soit par un *zmeu*; le deuxième conte populaire, *Povestea cu Costăchel*, noté A2, correspond à l'image de la fée poursuivie par le héros, dont les vêtements sont volés pendant qu'elle se baigne dans le lac, qui parvient à recouvrer sa liberté en récupérant ses vêtements, mais qui, finalement, est reconquise par son mari terrestre ; le troisième conte populaire, *Prislea cel Voinic și Merele de Aur*, noté A3, correspond à l'image des pommes d'or gardés par le fils cadet de l'empereur, volés par un oiseau d'or/un *zmeu*/une fée et ses sujettes; le cadet part à la recherche du voleur, son voyage étant suivi par la descente dans le monde souterrain des *zmei*, où il délivre les filles d'empereur/les fées enlevées par les *zmei*.

IV.2 Le motif de la conquête de la fée. Le conte-type

Contes-type dans le catalogue **301 The Three Stolen Princesses**. (Including the previous Types 301A and 301B); **413 The Stolen Clothing** (previously **Marriage by Stealing Clothing**), **550 Bird, Horse and Princess** (previously **Search for the Golden Bird**), **409B* The Promised Supernatural Wife** (previously **Child Weeping in his Mother's Womb is Promised Supernatural Wife**).

Les contes-type roumains :

A1. Rose Rozalinda la Belle des Beautés

(résumé)

L'impératrice reste enceinte après avoir senti un bouquet de fleurs, mais l'enfant ne vient au monde qu'après avoir obtenu de son père la promesse d'avoir pour épouse Rose Rosalinde La Belle des Belles. Devenu grand, le garçon, qu'on avait baptisé Prince Charmant des Fleurs, part à la recherche de la belle. En route, il se lie d'amitié à la vie et à la mort avec un brave appelé Haide-n Câmp. Ils arrivent ensemble dans la ville de Rose, qui devait se marier. Les deux braves enlèvent la belle fille, mais elle leur est tout de suite volée par la terre. Haide-n Câmp parvient à la ramener des profondeurs de la terre et lui redonne la vie ; en route, la fille est volée à nouveau, cette fois-ci par un ruisseau ; et, encore une fois, elle est sauvée par Haide-n Câmp .

Prince Charmant sauve un zmeu déguisé en moine, enchaîné avec douze chaînes ; celui-ci enlève la belle fille, qui se métamorphose en aigle ; une fois de plus, Haide-n Câmp la

retrouve ; finalement, le héros rentre chez son père avec la fille. L'empereur, qui désire garder Rose Rosalinde pour lui-même, ordonne que son fils soit conduit sur le pic d'une montagne et qu'on lui crève les yeux.

Des oiseaux merveilleux redonnent au héros sa vue, à l'aide de l'eau vive sur leurs plumes ; Dieu lui envoie une échelle pour qu'il puisse rentrer chez lui ; en route, il rencontre à nouveau Haide-n Câmp, avec qui il se réconcilie, ensuite il lutte avec son père afin de récupérer sa belle épouse.

Les éléments du conte populaire

I. La naissance merveilleuse du héros

A. L'impératrice sent le bouquet de fleurs qui la laisse enceinte ; A2 : l'enfant ne vient au monde qu'après avoir obtenu la promesse d'avoir pour épouse la plus belle femme du monde : Rose Rosalinde La Belle des Belles.

II. Le voyage du héros vers la femme qu'on lui avait promise à sa naissance

A. Prince Charmant des Fleurs part à la recherche de la belle ; A1 : en route, il rencontre un vaillant, Haide-n Câmp ; A2 : avec lequel il lutte ; A3 : et avec lequel il se lie d'amitié à la vie et à la mort.

III. La conquête de la femme promise

A. Les deux héros vaillants arrivent chez Rose Rosalinde; A1 : qui s'apprête à se marier ; A2 : la fille est enlevée par les deux héros ; A3 : Rose est engloutie par la terre ; A4 : l'ami du héros principal la sauve ; A5 : Rose est engloutie par un ruisseau ; A6 : elle est sauvée encore une fois par Haide-n Câmp.

B. Prince Charmant sauve un *zmeu* ; B1 : déguisé en moine, enchaîné avec douze chaînes ; B2 : le *zmeu* enlève la femme du héros ; B3 : la fille se métamorphose en aigle ; B4 : Rose est à nouveau retrouvée par l'ami du héros.

C. Le héros arrive avec son épouse à la cour de son père ; C1 : qui ordonne que son fils soit chassé sur une montagne ; C2 : et qu'on lui crève les yeux ; C3 : pour que ce soit lui qui reste avec la fille.

IV. La reconquête de la belle

A. Les oiseaux merveilleux redonnent la vue au héros ; A1 : à l'aide de l'eau vive sur leurs plumes ; A2 : Dieu lui envoie une échelle ; A3 : pour qu'il puisse rentrer chez lui ; A4 : la rencontre avec son ami ; A5 : la lutte avec son père pour reconquérir la belle.

A2. L'histoire de Costăchel

(résumé)

Costăchel mène paître les moutons. Un jour, dans la forêt, il aperçoit le lac au lait doux où viennent se baigner trois fées. Il les voit et en tombe amoureux. Sa mère lui apprend comment conquérir celle qu'il aime, en dérobant ses vêtements et en coupant ses ailes. C'est de la fée cadette qu'il est amoureux et à laquelle il dérobe les vêtements. Les deux autres fées aînées sont plus rusées, de sorte que, si le héros les regarde dans les yeux, elles le charment. La fée cadette arrive chez Costăchel, sa mère lui cache les vêtements dans le coffre et lui donne des vêtements ordinaires ; elle la prépare pour le mariage avec son fils.

Après le mariage, la fée redemande ses vêtements. Costăchel les lui donne. Elle danse avec tous les invités, les fait monter, tour à tour, au ciel, puis elle part, en disant à son époux que s'il veut la revoir il devra se rendre là où les coqs ne chantent pas et les chiens n'aboient. Avant son départ, la mère du héros cuit pour elle une galette. En route, Costăchel rencontre trois frères qui se disputaient trois objets merveilleux qu'il parvient à leur voler : les sandales de paysan, le chapeau et le fouet qui le rendent invisible et qui le transportent tout de suite chez sa femme.

Arrivé chez la fée, il remarque que celle-ci a mis au monde son fils à lui. L'enfant reconnaît son père ; la fée bat l'enfant, Costăchel bat la fée, ensuite ils se réconcilient.

Ils vivent heureux jusqu'au jour où la fée lui interdit d'entrer dans une chambre où était le zmeu que les fées avaient puni ; celui-ci est délivré par Costăchel, mais il enlève l'enfant et la fée. Costăchel part à la recherche de son épouse et la trouve chez le zmeu. Elle lui dit que le cheval du zmeu a deux cœurs. C'est un cheval doué d'une puissance surnaturelle, que le zmeu tient de la vieille Mușa qui habite la Vallée Profonde ; c'est chez elle que le héros doit servir pendant trois ans s'il veut avoir un cheval pareil.

En route vers la sorcière, Costăchel rencontre le roi des poissons, l'empereur des corneilles et un taon, auxquels il sauve la vie. Le héros doit servir la vieille pendant trois ans, qui sont, en fait, trois nuits pendant lesquelles il doit garder ses juments. L'une d'entre elles, qu'il devait garder trois nuits d'affilée, est une jument merveilleuse ; elle souffle sur Costăchel et l'endort trois fois, mais le héros est aidé par le roi des poissons, l'empereur des corneilles et le taon à ramener le jument avec son poulain chez la vieille.

Un chat aide Costăchel à choisir le bon cheval, qui était le plus maigre, mais qui avait deux cœurs. La vieille tue le chat, mais, avant de mourir, celui-ci dit à Costăchel que la vieille dort la tête sur une brosse, un voile et une boîte, des objets que le héros vole et à l'aide

desquels il parvient à s'enfuir de chez la vieille en faisant surgir dans le chemin de celle-ci une forêt, un mur de pierre et un lac que la vieille tente de boire. Elle meurt pour avoir tenté de boire toute l'eau du lac.

Enfin, le zmeu est tué par son propre cheval surnaturel, qui était le frère du cheval du héros, car Costăchel lui avait promis de le nourrir avec du feu et de la braise. Le héros recouvre sa fée.

Les éléments du conte-type

I. Le vol des vêtements de la fée

A. Le héros voit les fées se baigner dans le lac ; A1 : la mère du héros lui dit de dérober les vêtements à celle qu'il veut avoir pour épouse ; A2 : le héros dérobe les vêtements de la fée cadette ; A3 : la mère du héros donne à la fée cadette des vêtements ordinaires ; A4 : elle devient l'épouse du héros.

B. Lors de leur mariage ; B1 : la fille redemande ses vêtements de fée ; B2 : le héros les lui rend ; B3 : la fée regagne son monde ; B4 : tout en disant à son mari de partir la chercher au bout du monde.

II. Le voyage vers la fée/ la réconciliation avec la fée

A. Le héros se met en route en emportant une galette faite par sa mère ; A1 : la rencontre avec les trois frères qui se disputent trois objets magiques ; A2 : que le héros vole ; A3 : et qui le transportent tout de suite chez sa femme ; A4 : il est reconnu par son fils ; A5 : la réconciliation avec son épouse.

III. L'enlèvement de la fée par le zmeu

A. La fée lui interdit d'entrer dans une certaine chambre ; A1 : où se trouve un zmeu ; A2 : puni par les fées ; A3 : que le héros délivre ; A4 : mais qui enlève sa fée et son enfant.

B. Le héros retrouve sa femme chez le zmeu ; B1 : elle lui dit qu'elle ne peut pas s'enfuir avec lui ; B2 : car le zmeu a un cheval à deux cœurs ; B3 : qu'il tient de la vieille Muşa.

IV. Le héros gagne le cheval surnaturel

A. Le héros part servir la vieille Muşa ; A1 : pendant trois ans ; A2 : en route, il sauve la vie au roi des poissons, à l'empereur des corneilles et à un taon.

B. Le héros doit garder la jument merveilleuse de la vieille ; B1 : la jument se dérobe tout le temps au héros ; B2 : mais il la trouve à l'aide du roi des poissons, de l'empereur des corneilles et du taon.

C. Le chat de la vieille dit au héros de choisir le cheval le plus maigre du haras ; C2 : car la vieille a fait cacher dans celui-ci les cœurs des autres chevaux ; C3 : le héros choisit le cheval surnaturel ; C4 : il emporte les objets magiques de la vieille (la brosse, le voile et la boîte) ; C5 : ce qui empêche la vieille de le rattraper ; C6 : la vieille crève pour avoir tenté de boire toute l'eau du lac.

V. Le recouvrement de la fée

A. Le héros s'enfuit avec la fée et leur enfant. A1 : ils sont pourchassés par le *zmeu* ; A2 : le héros promet au cheval du *zmeu* de le nourrir de feu et de braise ; A3 : à condition qu'il tue le *zmeu* ; A4 : le cheval tue le *zmeu*.

B. Le héros recouvre sa fée.

A3. Prâslea le Vaillant et les Pommes d'Or

(résumé)

Un empereur a un pommier aux pommes d'or, mais elles sont volées chaque nuit par un voleur que l'empereur ne parvient pas à attraper. Ses deux fils aînés gardent le pommier, mais ils n'arrivent pas à attraper le voleur, car ils s'endorment. Le fils cadet prie son père de le laisser garder le pommier d'or ; il prend avec soi des livres, deux piques, l'arc et les flèches ; les piques l'empêchent de s'endormir ; à l'aube, le voleur vient voler les pommes, mais le fils de l'empereur parvient à le blesser avec une flèche et le voleur s'enfuit.

*Prâslea fait porter à son père des pommes d'or, puis il part avec ses frères à la recherche du voleur qui avait laissé une trace de sang jusqu'au bord d'un précipice. Les deux frères aînés essaient d'y descendre à l'aide d'une corde, mais ils ont peur et remontent à la surface ; le frère cadet parvient à descendre dans l'au-delà, où il rencontre un palais d'airain ; là, une terrienne lui dit qu'elle a été enlevée avec ses sœurs par trois *zmei*. Prâslea lutte avec le *zmeu* qui habite le palais d'airain, qu'il tue, ensuite il vient à bout du *zmeu* habitant le palais d'argent. Les deux sœurs se retrouvent, Prâslea reste avec elles pour un temps, ensuite il se met en route vers le palais d'or où la terrienne le prie de la sauver. Le héros lutte aussi avec le *zmeu* cadet ; il est aidé par un corbeau auquel il promet trois*

cadavres de zmei et trois cadavres de chevaux et qui, en échange, lui apporte dans son bec du suif, mais aussi par la fille qui lui apporte de l'eau et à laquelle il promet de l'épouser.

Les filles racontent au héros que leurs palais peuvent se transformer en pommes d'or, d'argent ou d'airain si on leur donne un coup de fouet dans les quatre coins. Le héros conduit les trois sœurs au bord du précipice où attendaient ses frères et fait monter les filles sur la corde, chacune à sa pomme sauf la fille du palais d'or, dont la pomme est gardée par Prâslea. Il se rend compte que ses frères veulent le tuer et, à sa place, il fait attacher à la corde deux grosses pierres que les frères ingrats laissent tomber. Le héros reste prisonnier dans l'au-delà ; il défend des petits de zgripsor d'un serpent qui voulait les manger ; la mère des petits le remercie en l'aidant à retourner sur la terre, en échange de cent oca de viande et cent oca de pain. Enfin, le héros, qui n'a plus de viande, coupe de la chair de sa jambe, que l'oiseau lui recolle.

De retour sur terre, Prâslea apprend que la fille cadette est forcée à épouser un prince. Puisqu'elle avait demandé une fourche avec quenouille et fuseau d'or qui file toute seule, le héros devient l'apprenti d'un orfèvre, en lui disant qu'il peut accomplir le désir de la princesse. Le matin, il fait surgir de la pomme d'or la fourche dorée. La fille la reçoit, surprise, sentant que Prâslea est venu la chercher. Elle demande à l'orfèvre la poule aux poussins d'or. Le héros lui offre aussi ce deuxième objet.

A la fin, la fille demande à l'empereur qu'il lui présente le maître qui a fait les objets merveilleux, en sachant que celui-ci devait avoir la pomme d'or ; on fait amener Prâslea devant l'empereur, la fille le reconnaît et dit toute la vérité. L'empereur demande que justice soit rendue, mais le cadet dit que c'est Dieu qui rendra justice : les trois frères tirent à l'arc vers le ciel et, tandis que les flèches des deux frères menteurs percent leurs têtes, celle du cadet tombe à ses pieds, sans même le toucher. Ses frères une fois enterrés, Prâslea épouse la cadette des princesses.

Les éléments du conte populaire

I. Le vol des pommes d'or

A. Un empereur est triste ; A1 : car il a un pommier avec des pommes d'or ; A2 : mais les pommes sont toujours volées par un voleur qu'on ne parvient jamais à attraper.

B. Les deux fils aînés de l'empereur gardent le pommier ; B2 : ils ne parviennent pas à attraper le voleur.

C. Le fils cadet demande à son père la permission de garder le pommier ; C1 : pendant la nuit, il prend avec soi des livres, deux piques qui l'empêchent de s'endormir et son arc à

flèches ; C2 : à l'aube, le héros blesse le voleur ; C3 : qui parvient à s'enfuir ; C4 : le héros fait porter à son père des pommes d'or.

II. La descente dans l'au-delà

A. En compagnie de ses frères, le héros suit les traces de sang du voleur ; A1 : ils arrivent au bord d'un précipice ; A2 : la peur empêche les frères aînés de descendre dans le précipice ; A3 : en se laissant glisser sur la corde que tiennent ses frères, le héros arrive dans l'au-delà.

B. Là-bas, le héros trouve trois palais ; B1 : d'airain ; B2 : d'argent ; B3 : d'or ; B4 : chaque palais est habité par une terrienne enlevée par l'un des frères *zmei*, qui avaient volé aussi les pommes de l'empereur.

C. Les filles sont sauvées par le héros ; C1 : qui lutte avec chacun des *zmei* ; C2 : dans la lutte avec le *zmeu* cadet, qui habitait le palais d'or ; C3 : le héros est aidé par un corbeau auquel il promet trois cadavres de *zmei* et trois cadavres de chevaux ; C4 : et par la fille cadette, en échange de la promesse de leur mariage.

D. Le héros, conseillé par les trois sœurs, transforme chaque palais, à l'aide d'un fouet ; D1 : en trois pommes : d'or, d'argent et d'airain.

III. Les frères ingrats

A. Le héros aide les trois filles à remonter à la surface, dans le monde de ses frères ; A1 : chaque fille garde sa pomme ; A2 : étant promise à l'un des frères ; A3 : le héros garde la pomme de la fille cadette ; A4 : le héros ne revient pas sur la terre, mais il attache à la corde une grosse pierre ; A5 : que les frères aînés laissent tomber.

IV. Le retour du héros dans son monde

B. Le héros sauve les petits d'un *zgripsor* ; B1 : la mère des petits porte le héros de nouveau sur la terre ; B2 : en échange de cent *oca* de viande et de cent *oca* de pain ; B3 : resté sans viande, le héros coupe un morceau de chair de sa jambe ; B4 : la femelle de *zgripsor* le lui recolle.

V. La reconnaissance du héros

A. La fille cadette est forcée à épouser un prince ; A1 : en échange, la fille demande des objets magiques ; A2 : la fourche avec quenouille et fuseau d'or ; A3 : la poule aux poussins d'or.

B. Le héros devient apprenti orfèvre ; B1 : il donne à l'orfèvre les objets demandés par la fille ; B2 : l'orfèvre les fait porter à la princesse.

C. La fille demande à voir l'apprenti ; C1 : elle reconnaît son sauveur ; C2 : et dit à l'empereur la vérité ; C3 : celui-ci reconnaît son fils.

D. Le héros ne punit pas ses frères ; D1 : il demande à Dieu de rendre justice ; D2 : les trois frères tirent à l'arc vers le ciel ; D3 : les frères aînés sont tués par leurs propres flèches.

E. Les noces.

IV.3 La liste des versions

A. Versions roumaines

1. *Si j'avais la couronne, je danserais mieux*, apud Ionel Oprișan, *Basme fantastice românești*, vol. I : le conte populaire combine les éléments des trois contes-type roumains : l'incipit correspond au conte populaire A1, en ce qui concerne les éléments I et II : la fille promise depuis la naissance : la fille de l'empereur Șaităr ; le voyage vers la belle promise ; suivent des éléments du conte populaire typique A3 : la descente dans l'au-delà ; la délivrance des trois fées enlevées par les *zmei* ; le héros tue le *zmeu* avec la massue surchauffée par Forgeron-Charbon ; contamination avec la structure d'un autre conte populaire : les fées portant des couronnes d'or transforment le héros en ours, puis en trois fleurs de l'église Căministru ; insertion d'éléments du conte-type 516 : Jean le Croyant (Haita din Luncă sauve le héros, en l'aidant à reprendre sa forme humaine avec le glaive donné par Dieu ou grâce à un oiseau fantastique) ; suivent les éléments du conte-type A2 : le vol des objets magiques ; contamination avec les éléments d'un autre conte-type : les fées redonnent la vie au *zmeu* qui veut tuer le héros ; le héros se métamorphose en poirier d'or, étalon d'or, canard d'or et bélier d'or.

2. *Moustache d'Or, Barbe de Soie*, apud Ionel Oprișan, *op.cit.* : incipit avec structure similaire au conte-type 707 (catalogue Aarne-Thompson) : la naissance du fils d'empereur le soleil sur la poitrine, la lune sur le dos et deux étoiles sur les épaules ; suivent des éléments propres au conte-type A2 : le vol du lait du lac de l'empereur ; le voleur est appréhendé : Moustache d'Or, Barbe de Soie ; contamination : le fils d'empereur est chassé de la cour, il délivre le *zmeu* de la cage d'or ; le faux empereur ; les épreuves que le héros doit surmonter pour conquérir la fille de l'Empereur Noir ; suivent des éléments du conte-type A3 : la fourche d'or, le dévidoir d'or, la poule aux poussins d'or, demandés par la fille d'empereur pour qu'elle se désahabilille devant le héros, qui aperçoit sur son corps les signes astraux.

3. *Dobrița*, apud Ionel Oprișan, *op.cit.* : combine des éléments de plusieurs contes-type : la conquête de la Fée du Soleil par le héros ; l'enlèvement de la fée par le *zmeu* ; la suite subit la contamination avec la structure d'autres contes-type.

4. *Arghir Crăișor le puni avec douleur, apud Ionel Oprișan, op.cit.* : incipit similaire au conte-type A3 : le vol des pommes ; le voleur est appréhendé ; Elena Căsângeana et ses sujettes sont métamorphosées en oiseaux ; adaptation/contamination : un domestique de l'empereur coupe une mèche des cheveux de la fée, qui s'enfuit dans la Cité Noire ; suivent des éléments du conte-type A2 : le voyage du héros vers la fée ; aidé par l'esprit des animaux ; par un cochevis qui le mène sur les montagnes glacées ; les objets magiques volés par le héros aux trois diables ; fin similaire à celle du conte-type A2.
5. *L'Empereur Rouge, apud Ionel Oprișan, op.cit.* : incipit similaire au conte-type A3 : le vol des pommes ; le voleur est appréhendé : l'oiseau d'or ; le voyage vers l'oiseau d'or ; le héros est aidé par un loup ; les épreuves pour la conquête des objets/êtres merveilleux : le cheval surnaturel, la fille de l'Empereur Jaune ; fin similaire à celle du conte-type A3.
6. *L'Empereur avec les oiseaux des amours, apud Ionel Oprișan, op.cit.* : même structure narrative du conte précédent, incipit différent : l'empereur entend le chant des oiseaux de l'amour ; ses fils partent à la recherche des oiseaux ; suivent des éléments des trois contes-type: la conquête d'Ileana Costânceana cu Cosâta de Aramă ; le héros est aidé par un renard.
7. *Ileana Costânceana, apud Ionel Oprișan, op.cit.* : même structure.
8. *La fille Non-Vue, Non-Entendu, tombée du ciel, apud Ionel Oprișan, op.cit.* : incipit et structure similaires à ceux du conte-type A1 : la fille promise : La Fille Non-Vue, Non-Entendue, tombée du ciel; les aides : *harap* et Buicheza ; suivent des éléments du conte-type A1 : la guerre menée par le père du héros pour conquérir la fée.
9. *Bivolon, apud Ionel Oprișan, op.cit.* : combine des éléments de plusieurs contes populaires : l'enlèvement de la fille d'empereur, Margareta care doarme numai în flori, par le *zmeu* Bivolon ; le héros est aidé par les *ursitoare* et Ursoi ; la conquête de la belle par le héros ; fin similaire à celle du conte-type A3 : la métamorphose des palais en trois pommes d'or.
10. *La Belle du Monde, apud Ionel Oprișan, op.cit.*, vol. II, *Frumoasa Lumii*, II^e édition révisée, Bucarest, Editions Vestala, 2005 : combine des éléments : le voyage du héros pour conquérir la Belle du Monde ; il est aidé par trois diables dont il devient le frère ; l'enlèvement de la fée par un autre fils d'empereur ; la reconquête de la fée.
11. *La Belle du Monde, la Vaillante du Monde, apud Ionel Oprișan, op.cit.* : combine des éléments : le père interdit à ses fils de chasser dans la forêt des Montagnes Sombres ; la conquête de la Belle du Monde, la Brave du Monde par le cadet ; aidé par les trois jardiniers de la fée ; par les frères de la fée ; l'enlèvement de la fée par l'Empereur

Rouge ; la reconquête de la fée ; fin similaire à celle du conte-type A3 : la justice rendue par la divinité (le tir à l'arc vers le ciel) ; les palais sont transformés en pommes d'or.

12. *La fille ensorcelée d'empereur*, apud Ionel Oprișan, *op.cit.* : contamination : le héros conquiert la fille d'empereur, dont le corps porte les signes astraux ; c'est une fille ensorcelée ; la nuit, elle est entourée de dragons.

13. *Ioan le Vaillant*, apud Ionel Oprișan, *op.cit.* : structure similaire au conte-type A2 : le héros conquiert la Fée des Fées, métamorphosée en oiseau ; la fée est ensorcelée par la mère d'un *zmeu* ; le héros tue les *zmei* ; fin similaire à celle du conte-type A3 : les palais transformés en pommes.

14. *La Fille née de la Pierre*, apud Ionel Oprișan, *op.cit.* : structure similaire au conte-type A1 : la fille promise : la Fille Née d'une Pierre ; le voyage vers la fille promise, le héros est aidé par Tuliman le Brave ; contamination avec le conte-type **516**.

15. *Ipidean empereur*, apud Ionel Oprișan, *op.cit.* : combine des éléments : le voyage du héros vers la belle Ilvozanca ; le héros est aidé par son ami à la vie et à la mort, *harap* ; la conquête de la belle ; l'enlèvement de la belle par Ioșca le Brave ; les puissances cachées de Ioșca : la femelle de sanglier de Munții Galionului (dans la femelle il y a deux cailles, dans les cailles il y a trois pigeons, dans les pigeons il y a trois hannetons) ; le héros tue le *zmeu* en tuant les puissances cachées ; suivent des éléments du conte populaire A1 : l'enlèvement de la fille par le père du héros ; leur combat pour la belle.

16. *Cu plopul dă gheață*, apud Ionel Oprișan, *op.cit.* : contamination avec d'autres éléments ; la conquête d'Ileana Cosânzeana ; les juments indomptées.

17. *Spic-de-grâu*, apud Ionel Oprișan, *op.cit.*, vol. III, *Inimă putredă*, II^e édition, révisée, Bucarest, Editions Vestala, 2005 : combine des éléments : l'enlèvement des filles de l'empereur par les *zmei* ; le voyage du héros pour sauver les filles, puis pour conquérir Fata Sprâncenată ; il est aidé par un vieillard (Dieu) et par le cheval surnaturel ; il se lie d'amitié à la vie et à la mort avec l'homme rouge ; contamination : l'enlèvement de la fille par l'Empereur Rouge ; la reconquête de la belle ; les palais transformés en pommes d'or ; le héros sauve les sœurs de la belle et tue les *zmei* en tuant les puissances cachées (la jeune truie Gorgoveanca dans laquelle se trouvaient un lièvre, un pigeon et trois hannetons).

18. *L'histoire de Pipăruș*, apud Ionel Oprișan, *op.cit.* : combine des éléments : l'enlèvement des filles par les *zmei* ; le voyage du héros à la recherche des sœurs ; les palais transformés en pommes d'or ; le héros tue la mère des *zmei* à l'aide du fer surchauffé par le forgeron.

19. *Pierre le Vaillant*, apud Ionel Oprișan, *op.cit.* : incipit similaire à celui du conte A3 : le vol des pommes d'or par le géant aux cheveux longs jusqu'aux genoux ; contamination : la mère et son fils sont chassés du palais ; la mère du héros aime un dragon ; le héros est aidé par Sainte Vendredi et par le géant ; les épreuves auxquelles la mère soumet son fils afin de le perdre ; le héros tue le *zmeu*.
20. *Barbî-Cot*, apud Ionel Oprișan, *op.cit.* : incipit similaire à celui du conte-type A1 : la fille promise depuis la naissance : Ileana Cosânzeana ; le héros est aidé par Sfarmă Piatră et Strâmbă Lemne ; l'enlèvement des fées par Barbî Cot ; contamination avec des éléments du conte-type A3 : la descente du héros dans l'au-delà ; le héros tue les *zmei* ; le héros est abandonné ; il est sauvé par la femelle dragon ; fin similaire à celle du conte A3 : la justice rendue par la divinité (le glaive jeté vers le ciel).
21. *Ghelbojanca et Izmaim*, apud Ionel Oprișan, *op.cit.* : combine des éléments : le héros amoureux de la belle Ghelbojanca ; l'enlèvement de la belle par Moitié Homme-Moitié Lièvre ; le voyage du héros, aidé par Haita din Luncă, son ami à la vie et à la mort ; le héros tue le *zmeu* en tuant les puissances cachées dans la jeune truie des Carpathes ; suivent des éléments du conte-type A1 : l'enlèvement de la belle par le père du héros.
22. *La fille du cercueil de cire*, apud Ionel Oprișan, *op.cit.* : incipit similaire à celui du conte-type **409 B*** : la fille promise : la fille de Jigmând de Cire, qui porte sur son corps les signes astraux ; l'enlèvement de la fille par l'Empereur Jaune ; le héros est aidé par *harap* ; pendant les noces, l'enlèvement de la fille par le héros ; suivent des éléments du conte-type A1 : l'enlèvement de la fille par le père du héros ; fin par contamination.
23. *Cu Chelbeș Împărat*, apud Ionel Oprișan, *op.cit.*, vol. V, *Fata din icoană*, Bucarest, Editions Vestala, 2006 : incipit similaire à celui du conte-type **301** : la fille d'empereur enlevée par le *zmeu* ; suivent des éléments du conte-type **314**.
24. *L'Homme d'Or*, apud Ionel Oprișan, *op.cit.* : structure similaire au conte *Mustață de Aur...*
25. *Rozina-la Dame des Fleurs*, apud Ionel Oprișan, *op.cit.* : incipit similaire à celui du conte-type A3 : les pommes d'or volées par Rosine la Belle du Monde et ses sujettes ; structure similaire au conte *Arghir crăișor...*
26. *La fille enflourie, des fleurs née*, apud Ionel Oprișan, *op.cit.* : structure similaire au conte *Arghir crăișor...*
27. *Ileana-impératrice*, apud Ionel Oprișan, *op.cit.* : variante d' *Arghir crăișor...*

28. *Le Beau des Fleurs*, apud Ionel Oprișan, *op.cit.* : Incipit similaire à celui du conte-type **409 B*** : la fille promise depuis la naissance : Ileana Cosânzeana ; suivent des éléments du conte-type **516** ; contamination avec des éléments du conte-type A1.
29. *Un empereur avec ses trois filles*, apud Ionel Oprișan, *op.cit.* : incipit similaire à celui du conte-type **301** : l'enlèvement des filles par les *zmei* ; contamination : la femme qui accouche de trois garçons qu'elle nomme Bonsoir, Minuit et Potron-minet ; suite et fin similaires aux éléments du conte-type A3 : la descente dans l'au-delà ; le héros tue les *zmei* ; le frère est abandonné ; la justice rendue par la divinité (les massues jetées vers le ciel).
30. *Avec Maxân*, apud Ionel Oprișan, *op.cit.*, vol. VI, *Busuioc și Siminoc*, Bucarest, Editions Vestala, 2006 : incipit similaire à celui du conte-type **301**.
31. *Tuliman le Vaillant*, apud Ionel Oprișan, *op.cit.* : incipit similaire à celui du conte-type **409 B***; contamination avec le conte-type **516** (*Tuliman Viteazu*); fin similaire à celle du conte-type A1.
32. *Pipăruș Oreilles de Chèvre*, apud Ionel Oprișan, *op.cit.*, vol. VII, *Țăpian și Țăpianca*, Bucarest, Editions Vestala, 2006: combine des éléments du conte-type **301** et du conte-type roumain A3.
33. *Făt-Frumos*, apud Ionel Oprișan, *op.cit.* : structure similaire au conte populaire *Barbî-Cot*.
34. *Isai-Argatul*, apud Grigore Botezatu, *Făt-frumos și Soarele*. Povești populare din Basarabia. Préface de Iordan Datcu, Bucarest, Editions Minerva, 1995, apud *Povești populare românești*, II^e édition. Collection initiée et coordonnée par Anatol Vidrașcu et Dan Vidrașcu, Bucarest. Chișinău, Editions Litera Internațional: structure similaire au conte populaire *Cu plopul dă gheață*, cf. Ionel Oprișan, *op.cit.*, vol. II.
35. *Pipăruș-Petru*, apud Ion Pop-Reteganul, *Povești ardelenesti*, Brașov, 1888, apud *Povești populare românești*, II^e édition. Collection initiée et coordonnée par Anatol Vidrașcu et Dan Vidrașcu, Bucarest. Chișinău, Editions Litera Internațional: éléments similaires au conte-type **301**; contamination (le *zmeu* vole les cœurs des frères du héros); la conquête d'Ileana Cosânzeana.
36. *Ileana Cosinzama, din costiță floarea-i cântă, nouă-mpărății ascultă*, apud Miron Pompiliu, *Povești populare românești*, II^e édition. Collection initiée et coordonnée par Anatol Vidrașcu et Dan Vidrașcu, Bucarest. Chișinău, Editions Litera Internațional: combine des éléments propres aux contes populaires A1 et A2 : la conquête d'Ileana

Cosânzeana ; l'enlèvement de la fée par le *zmeu* ; le héros aidé par des Saintes; par l'oiseau fantastique.

37. *Grăunțaș-d'-Or et la Belle-du-Champ*, apud Grigore Botezatu, *Povești populare românești*, II^e édition. Collection initiée et coordonnée par Anatol Vidrașcu et Dan Vidrașcu, Bucarest. Chișinău, Editions Litera Internațional : incipit propre au conte-type **409B*** : la fille promise depuis la naissance : Mândra-câmpului, din cosiță floarea-i cântă și din gură aur cură ; contamination avec les éléments du conte populaire *Barbî-Cot* : le héros aidé par Strâmbă Lemne et Sfarmă Piatră ; l'enlèvement de la fée par le *zmeu* Statu-Palmă-Barbă-Cot-Statul-cât-Palma-Ochii-cât-Plosca-Capul-cât-Nuca ; fin propre au conte-type A3 : la justice rendue par la divinité (le glaive jeté vers le ciel ; les palais transformés en pommes d'or).

38. *Ion le pauvre et la fée du lac*, apud Grigore Botezatu, *op.cit.* : contamination avec les éléments du conte-type A2 : la fée enlevée par le Soleil ; elle est reconquise par le héros ; la fée est enlevée par un empereur ; elle est reconquise par le héros après les épreuves.

39. *Tei-Legănat*, apud M. Lupescu, în „Șezătoarea” II, 1894, nr. 11-12, pp. 200-208, apud *Povești populare românești*, II^e édition. Collection initiée et coordonnée par Anatol Vidrașcu et Dan Vidrașcu, Bucarest. Chișinău, Editions Litera Internațional: même structure du conte populaire *Grăunțaș...*

A. Versions étrangères

1. Version française de Basse-Bretagne, *Le poirier aux poires d'or*, apud F. M. Luzel, *Cinquième rapport sur une mission en Basse-Bretagne*. Plouaret, I^{er} septembre, 1872, p. 10, in Paul Delarue *Le conte populaire français*. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outre-mer : Canada, Louisiane, Ilots Français des Etats-Unis, Antilles Françaises, Haïti, Ile Maurice, La Réunion, tome I, Paris, Editions Erasme, 1957 : même structure du conte-type A3.

Remarque: Paul Delarue trouve pour ce conte populaire 12 variantes étrangères qu'il analyse dans son catalogue.

2. Version française non-localisée, *Jean de l'ours*, apud Léon Vidal et J. Delmart, *La caserne, mœurs militaires*, Paris, 1883, pp. 223-253, apud Paul Delarue *op.cit.* : structure encadrée par Paul Delarue dans le conte typique **301B** (cf. A.Th) ; incipit et suite ; éléments similaires au conte-type roumain A3 et au conte populaire *Barbî-Cot* : la descente dans le monde souterrain des *zmei* ; la délivrance des filles d'empereur enlevées par les

zmei ; fin similaire à celle du conte-type roumain A3 (les amis à la vie et à la mort ingrats sont pendus).

Remarque: l'auteur analyse ici 96 versions étrangères, en faisant mention de la diffusion du conte populaire en Europe, Asie occidentale, Inde, Afrique du Nord, aux anciennes colonies européennes d'Amérique et aux Indiens d'Amérique du Nord.

3. *Le Merle Blanc*, apud Charles Joisten, *Contes populaires du Dauphiné*, tome I, *Contes merveilleux, contes religieux, histoires d'ogres et de diables dupés*, préface de Marie-Louise Tenèze, Grenoble, 1971, D.E.R. : structure narrative encadrée par l'auteur dans le conte-type **T550** : la recherche de l'oiseau d'or qui tient le remède pour la maladie de l'empereur ; éléments similaires au conte populaire roumain *Împăratul cu păsările dragostelor*, apud Ionel Oprișan, *op.cit.* vol. I: la conquête de la Belle aux Cheveux d'Or ; fin similaire à celle du conte-type roumain A3 (les frères sont fusillés).

4. *L'hydre aux sept têtes*, apud Rahab Belamri *Les graines de la douleur* (contes algériennes) Paris, Editions Publisud, 1982 : incipit et suite similaires au conte-type roumain A3 (la délivrance des filles d'or, d'argent et d'airain) ; contamination avec des éléments d'autres contes populaires : le héros tue l'hydre qui empêche les gens de monter de l'eau de la fontaine ; fin similaire à celle du conte-type roumain A3.

5. *La fée colombe*, apud Rahab Belamri, *La rose rouge*, Paris, Editions Publisud, 1990 : éléments similaires au conte-type roumain A2.

6. *Pasărea de aur*, apud Frații Grimm, *Contes pour les enfants et la maison*. Collectés par Les Frères Grimm. Edités et traduits par Natacha Rimasson-Fertin, tome I, II, Collection Merveilleux n°40, Paris, José Corti, 2009 : structure similaire au conte populaire *Le Merle Blanc*, apud Charles Joisten, *op.cit.* ; éléments similaires au conte-type roumain A3.

7. *La fillette colombe*, apud *Contes populaires italiens* (vol. II), présentés par Italo Calvino, Editions Denoël, Paris, 1981 : éléments similaires au conte-type roumain A2.

8. *La chasse au blanc porc*, apud Jean Markale *La tradition celtique*, en Bretagne armoricaine, Payot, Paris, 1975 : éléments similaires au conte-type roumain A2 ; contamination avec les éléments du conte-type **470B** (l'au-delà).

9. *Gradlon et la Fée*, apud Jean Markale, *op.cit.* : éléments similaires au conte-type roumain A2.

10. *Les femmes-cygnés*, apud Jean Markale, *op.cit.* : éléments similaires au conte-type roumain A2.

11. *Les trois royaumes II (L'Ouragan)*, apud Affanasiev, *Les contes populaires russes*, vol. I: 1988, vol. II : 1990. Traduction, introduction et notes par Lise Gruel-Appert, Paris,

Editions Maisonneuve & Larose : structure narrative similaire au conte-type **301** (l'enlèvement de la tsarine aux cheveux d'or) ; suivent des éléments similaires au conte-type roumain A3 (le héros grimpe sur la montagne où se trouvent les palais d'or, d'argent et d'airain des fées enlevées par Ouragan ; la délivrance des fées ; les globes d'or, d'argent et d'airain ; le héros est abandonné ; la punition des frères).

12. *Les trois royaumes III (Corbeau du Corbeau)*, apud Affanasiev, *op.cit.* : structure similaire au conte populaire précédent ; fin similaire à celle du conte-type roumain A2 : le père du héros désire la fée ; le bain en lait doux ; la mort du père du héros dans le lait brûlant.

13. *Vassilissa à la tresse d'or et Ivan-Le-Pois*, apud Affanasiev, *op.cit.* : incipit similaire au conte populaire précédent ; suivent des éléments similaires au conte-type **409B*** (la naissance merveilleuse du héros d'un grain de petit pois) ; contamination avec des éléments du conte populaire **301B** (les forgerons fabriquent pour le héros une massue de fer à l'aide de laquelle il vient à bout du dragon) ; le héros est aidé par une vieille femme à trouver l'eau vive.

14. *Ivan-Taurillon*, apud Affanasiev, *op.cit.* : combine des éléments propres aux contes populaires typique **301B**, **301A** : la conquête de la tsarine aux cheveux d'or.

15. *Ivan-fils de chienne et le Blanc guerrier de la steppe*, apud Affanasiev, *op.cit.* : structure similaire au conte précédent.

16. *La Belle des Belles*, apud Affanasiev, *op.cit.* : incipit encadré dans le conte-type **409B*** (la fille promise depuis la naissance : la Belle des Belles) ; le héros aidé par trois vieilles femmes ; la conquête de la fée ; l'enlèvement de la fée par Kachtchei l'Immortel ; les puissances cachées du brave ; il tue le brave en tuant les puissances cachées de celui-ci ; la reconquête de la fée.

17. *L'oiselle de feu et le loup gris*, apud Affanasiev, *op.cit.* : incipit similaire au conte-type roumain A3 : le vol des pommes d'or par l'oiseau de feu ; la recherche de l'oiseau de feu ; la conquête d'Hélène la Belle ; le héros est aidé par un loup ; fin similaire à celle du conte-type A3.

18. *L'eau de la jeunesse et la Belle Fille*, apud Affanasiev, *op.cit.* : incipit encadré dans le conte-type **T550** : l'empereur peut guérir avec l'eau de la jeunesse, qui jaillit des mains et des pieds de la Belle Fille ; contamination/adaptation de la fin avec des éléments similaires au conte-type roumain A3 : l'abandon du héros par ses frères, qui lui volent l'eau de la jeunesse ; la fée cherche le héros qui lui avait donné trois enfants ; la punition des frères.

19. *L'eau de la vie et l'eau de la mort*, apud Affanasiev, *op.cit.* : incipit encadré dans le conte-type **T550** : l'empereur peut guérir avec l'eau de la vie et de la mort et avec les pommes de la jeunesse d'Hélène la Belle ; le vol des objets magiques par le héros ; il est aidé par une vieille femme ; suivent des éléments similaires au conte-type roumain A3 : l'abandon du héros ; il sauve les filles d'empereur qui devaient être sacrifiées au dragon ; contamination : le faux sauveur, la reconnaissance du héros ; fin similaire à celle du conte-type roumain A3 : la punition des frères ; Hélène la Belle vient chercher le héros qui l'a enlevée.

20. *Le laurier volant*, apud A. Flamain; M. Nicolas, *Contes de Turquie*, Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1977 : éléments similaires au conte-type roumain A2.

IV.4 La complexité du motif

Dans les contes classifiés par les catalogues internationaux dans la section *Contes merveilleux* on rencontre toujours un motif récurrent, celui de la fée enlevée par les *zmei* et délivrée par un héros. Toutefois, ce motif se développe dans maintes variantes, ce qui empêche la classification des contes renfermant ce motif dans une typologie unique. Comme nous l'avons pu remarquer dans le corpus de textes présentés ci-dessus, il y a pourtant un noyau narratif commun, les contes étant centrés sur un préjudice narratif, représenté par l'enlèvement de la fée. Celui-ci se développe différemment, en fonction de la typologie dans laquelle le conte est encadré, mais il trouve sa réparation par la délivrance et la conquête de la fée par le héros.

Pour l'instant, nous ne nous concentrerons pas sur l'analyse de l'image de la fée enlevée, mais sur la description du premier niveau de notre analyse, celui narratif, en tenant compte de la structure narrative des contes-type roumains et étrangers. Ceux-ci sont construits à partir d'un motif propre à la typologie dans laquelle ils sont encadrés, mais l'isomorphisme des variantes aboutit pourtant à une ligne narrative commune.

Ainsi, dans *Roza Rozalinda la Belle des Beautés*, l'incipit est-il propre au conte-type **409B*** : lors de sa naissance, on promet à l'enfant une fée, Rose Rosalinde la Belle des Belles ; la trame se développe avec la recherche de la fée par un héros qui parvient à l'enlever, aidé par Haide-n Câmp, son ami à la vie et à la mort, quoique, en route vers le palais du père du héros, la fée soit enlevée par les éléments naturels, la terre et un ruisseau ; sauvée à nouveau, la fée est enlevée par le *zmeu* que le héros délivre ; à la cour, le père du héros ordonne que son fils soit chassé sur une montagne et qu'on lui crève les yeux, pour qu'il puisse épouser Rose Rosalinde ; finalement, le héros, avec l'aide de Dieu, rentre afin de reconquérir la fée qui est sa femme.

Dans le deuxième texte roumain, *L'Histoire de Costăchel*, l'incipit appartient au conte-type 413 : le héros aperçoit les trois fées pendant qu'elles se baignent dans le lac ; afin de conquérir la fée dont il est amoureux, il doit savoir comment lui voler les ailes et les vêtements ; aidé par sa mère, le héros conquiert la fée cadette, mais elle parvient à s'enfuir après avoir récupéré ses vêtements ; la trame continue avec le voyage du héros vers la fée et l'obtention des objets magiques par ruse ; apparaît, une fois de plus, le motif de la fée enlevée par le *zmeu* que le héros délivre ; finalement, pour reconquérir la fée, le héros doit obtenir le cheval ensorcelé de la vieille Muşa.

Le troisième texte roumain, *Prâslea le Vaillant et les Pommes d'Or*, combine des éléments des contes-type **301** et **550** : l'incipit se concentre sur le motif du vol des pommes : les pommes d'or de l'empereur sont volées pendant la nuit ; la trame continue avec l'appréhension du voleur, la descente du cadet dans le monde souterrain des *zmei* qui avaient volé les pommes et les aventures des trois filles d'empereur qui habitent trois palais - d'or, d'argent et d'airain - que le héros transforme en trois pommes - d'or, d'argent et d'airain - après avoir vaincu les trois *zmei* ; la fin est propre au conte-type **301** : le héros est abandonné par ses frères et ramené dans son monde par un oiseau géant ; la reconnaissance du héros et la punition de ses frères ; les noces du fils d'empereur avec la fille du palais d'or.

Conformément aux listes roumaines et étrangères présentées ci-dessus, nous considérons que les variantes ont, en général, la même structure, la différence spécifique étant définie par la structure narrative, et la récurrence - par la présence des mêmes motifs isomorphes propres aux contes-type analysés ou par l'intégration de motifs liés toujours au motif du vol des astres, tels la diversité de noms portés par la fille promise depuis la naissance, la défaite du *zmeu* à l'aide du forgeron, du *harap*, des Saintes etc. ; la défaite du dragon (conte-type **303**) ; la naissance du héros portant sur son corps les signes astraux ; la fée ou la fille d'empereur dont le corps porte les signes astraux ; le motif de la conquête de la fée intégré dans plusieurs contes-type (**330**, **303**, **531A**, **516**, **550**) ; le vol des pommes d'or par l'oiseau d'or qui est, en fait, une incarnation de la fée ; l'oiseau d'or, associé symboliquement à l'eau vive et à l'eau morte, qui est le remède pour la maladie de l'empereur ; les puissances cachées de l'empereur ; l'ami fidèle à la vie et à la mort etc.

Mais afin de pouvoir remarquer les motifs récurrents nous allons nous servir d'un tableau dans lequel nous allons comparer les éléments des contes-type roumaines analysés, prenant comme point de départ le fait que la structure narrative de tous les contes populaires inscrits sur les listes proposées est construite sur un noyau narratif similaire à celui des contes-type

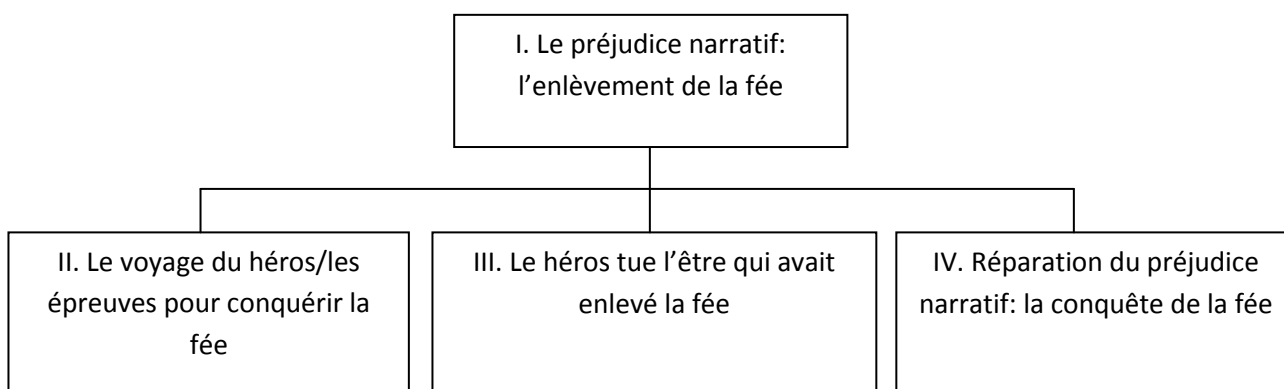
A1, A2 et A3. Celui-ci sera identifié après avoir confronté les éléments des textes analysés.
 Cette démarche nous permettra de relever les motifs récurrents :

Conte-type A1	Conte-type A2	Conte-type A3
Lors de sa naissance, on promet au héros une fée	Le héros conquiert la fée après lui avoir volé les ailes et les vêtements	Le vol des pommes d'or
Le voyage du héros vers la fée promise	La fée s'enfuit après avoir récupéré ses vêtements	Le héros garde les pommes et attrape le voleur
L'enlèvement de la fée par le héros, à l'aide d'un personnage	Le voyage du héros à la recherche de la fée	Le héros descend dans le monde des <i>zmei</i> qui avaient volé les pommes
La fée est enlevée par la terre et par le ruisseau	L'obtention des objets magiques	Le héros sauve les filles enlevées par les <i>zmei</i> , qui habitent trois palais - d'or, d'argent et d'airain
La fée est sauvée par le héros	La fée est enlevée par le <i>zmeu</i>	Le héros tue les <i>zmei</i>
La fée est enlevée par le <i>zmeu</i>	L'obtention du cheval surnaturel	Le héros transforme les palais en pommes
Le héros, aidé encore une fois par son ami à la vie et à la mort, sauve la fée	La reconquête de la fée	Le héros est abandonné dans l'au-delà
Le père du héros conquiert la fée après avoir chassé son fils		Le retour du héros, aidé par l'oiseau géant
Le héros, aidé par Dieu et par son ami à la vie et à la mort, reconquiert la fée		La reconnaissance du héros
		Les noces avec la fille du palais d'or

Dans l'analyse du tableau ci-dessus, nous allons séparer les éléments narratifs propres à chaque conte populaire intégré dans une certaine typologie et nous allons prendre en compte uniquement les motifs récurrents pouvant construire un noyau narratif commun, appuyé sur les relations établies entre le niveau du nom et du verbe, en tant que représentations de l'image, voire du symbole, au niveau textuel. On peut remarquer que dans les trois contes-type le motif de l'enlèvement de la fée par le *zmeu* et celui de sa reconquête par le héros se répètent. Entre les trois actants - le héros, la fée, le *zmeu* - apparaissent différentes structures narratives qui définissent les formules épiques des variantes. Au-delà des variantes, nous allons prendre en compte les éléments suivants :

1. lors de sa naissance, on promet au héros une fée qu'il conquiert à l'aide de son ami à la vie et à la mort/le héros conquiert la fée en lui volant les vêtements et les ailes/le héros conquiert la fille du palais d'or après avoir tué les *zmei*
2. la fée est revendiquée/enlevée par plusieurs personnages : le *zmeu*, le héros, le père du héros
3. le héros doit entreprendre un voyage afin de conquérir la fée
4. le héros est aidé à conquérir la fée par différents êtres surnaturels/un ami à la vie et à la mort/des objets magiques

Les éléments présentés ci-dessus aboutissent à la construction d'un schéma narratif qui définit un noyau commun que nous présentons ci-dessous :



Le noyau narratif ci-dessus a été construit en tenant compte des relations entre le nom et le verbe, établies entre les trois niveaux d'analyse. Celles-ci construisent des champs imaginaires dans lesquels l'image et le symbole aboutissent, par la déstructuration des variantes, à des motifs invariants/isomorphes. Dans ce cas, les éléments communs sont l'image de la fée, du *zmeu* et du héros, avec des fonctions différentes dans les contes populaires choisis, suivant la typologie du conte. Toujours au niveau de l'image agissent les verbes qui construisent les champs imaginaires : **voler/enlever/délivrer/conquérir/reconquérir**. A ceux-ci s'ajoutent les symboles qui construisent la structure propre à chaque conte populaire : les pommes d'or, les palais transformés en pommes, l'oiseau d'or, la fée, le *zmeu*, les vêtements/ailes de la fée etc.

En fonction des ces éléments narratifs communs, on peut mettre en évidence, par une démarche comparative, le schéma narratif d'après lequel fonctionnent les contes populaire présentés dans ce chapitre. Dans ce but, nous allons comparer les motifs isomorphes des contes populaires proposés dans le corpus roumain et dans celui étranger, afin de pouvoir par la suite reconstruire le puzzle mythique dont nous allons extraire un mythe commun.

En faisant attention aux éléments qui se retrouvent sur les listes de versions roumaines et étrangères, nous avons découvert des invariants développées dans des structures narratives différentes. Premièrement, dans les contes roumains, la trame est construite autour de l'image de la fée vulnérable. Elle est promise au héros depuis la naissance de celui-ci ou devient sa femme après le vol de ses vêtements et de ses ailes ou après son enlèvement par les *zmei* qui l'emmènent dans l'au-delà. Par exemple, le conte populaire *De-ar fi coroana la mine, aș juca și mai bine* combine des éléments des trois contes populaires roumains : l'incipit correspond au conte populaire A1 : la fille de l'empereur Șaităr, promise depuis la naissance ; la trame continue avec le voyage vers la belle promise, puis avec des éléments du conte-type A3 : la descente dans l'au-delà ; la délivrance des trois fées enlevées par les *zmei* ; le héros tue le *zmeu* avec le glaive surchauffé par Forgeron-Charbon.

La même structure se retrouve dans *Arghir Crăișor le puni avec douleur*, où l'incipit est similaire au conte-type A3 : le vol des pommes ; l'appréhension du voleur représenté par Elena Căsângeana et ses sujettes métamorphosées en oiseaux ; la suite est une adaptation/contamination du conte populaire : un domestique de l'empereur coupe une mèche des cheveux de la fée, qui s'enfuit dans la Cité Noire ; suit le voyage du héros vers la fée, aidé par l'esprit des animaux qui lui envoie un oiseau géant qui le conduit sur les montagnes glacées ; la fin correspond à l'image de l'enlèvement de la fée par le père du héros, puis à celle de sa reconquête.

D'autres contes populaires, tels *Mustață d'Or*, *Barbe de Soie*, renferment dans l'incipit des éléments de la structure du conte-type **707** (catalogue Aarne-Thompson) : la naissance du fils d'empereur le soleil sur la poitrine, la lune sur le dos et deux étoiles sur les épaules. La trame continue avec des éléments propres à la structure des contes-type roumains analysés : le vol du lait du lac de l'empereur ; l'appréhension des *zmei* Moustache d'Or et Barbe de Soie ; suit une contamination de la structure du conte populaire par l'éloignement du fils d'empereur qui délivre le *zmeu* de la cage d'or ; finalement, les épreuves pour la conquête de la fille de Negru Împărat, toujours une image de la fée qui demande la fourche d'or, le dévidoir d'or et la poule aux poussins d'or pour qu'elle se déshabille et que le héros voie sur son corps les signes astraux.

Dans les contes populaires étrangères, les images restent pour leur plupart les mêmes. Ainsi, dans la version française de Basse-Bretagne, *Le poirier aux poires d'or*, apparaît l'image des poires d'or volées pour que la trame refasse la structure narrative propre au conte-

type roumain A3 ; dans *Jean de l'ours*, il y a des éléments similaires au conte-type roumain A3 et au conte populaire *Barbî-Cot*, par la descente du héros dans le monde souterrain des *zmei* ; la délivrance des filles d'empereur enlevées par les *zmei* et la fin similaire à celle du conte-type roumain A3 (les frères ingrats sont pendus).

Dans *Le Merle Blanc*, Charles Joisten inscrit la structure narrative du conte populaire français dans celle du conte-type **T550** : la recherche de l'oiseau d'or qui possède le remède pour la maladie de l'empereur, bien qu'il y ait ici des éléments similaires au conte populaire roumain *Împăratul cu păsările dragostelor* : la conquête de la Belle aux Cheveux d'Or. Aussi, les variantes algériennes, allemandes, italiennes, celtes ou russes se concentrent autour de l'image de la fée enlevée/conquise, même si les symboles insérés dans ces textes aboutissent à une structure narrative différente, en fonction de la typologie dans laquelle s'inscrit le conte.

IV.5 La fée, une figure mythique vulnérable

Cependant, ce qui reste stable dans tous les textes, roumains ou étrangers, est le conflit permanent qui existe entre les deux grands ordres qui revendiquent le même symbole, à savoir la fée.

Le zmeu/le père du l'héros

Le héros

|

|

Enlève/revendique la fée (la fille/les filles du roi) Délivre/ reconquit la fée (les filles du roi)

Entre les deux ordres, l'image de la fée se comporte de la même façon que les astres du conte-type roumain *Greuceanu*, où deux ordres du sacre revendiquent les astres. La dialectique est la même pour les contes populaires de ce chapitre aussi. La fée (ou les filles du roi) est enlevée par le zmeu, puis délivrée/ conquise par le héros. Mais, tout comme dans le cas des astres de *Greuceanu*, le zmeu n'enlève pas la fée pour la tuer; tout au contraire, il enlève la fée pour se marier avec elle. Beaucoup de fois, on ne mentionne pas la cause de l'enlèvement; cependant, ce qui est fréquent est le motif de l'enlèvement de la fée qui est fermée dans le monde de l'au-delà, dans un palais ; également, les filles enlevées sont fermées dans des palais d'or, d'argent, ou de cuivre, couleurs qui renvoient à un symbolisme solaire.

Autres fois, la fée même se retire dans une cité ou sur une montagne après qu'elle est conquise par le héros et elle réussit à acquérir de nouveau ses vêtements de fée ou après que le père du héros bannit son fils, parce qu'il veut épouser celle-ci. Le geste du renfermement ou de se retirer est synonyme du celui de protection en cachant les astres dans la *cula* du Bois

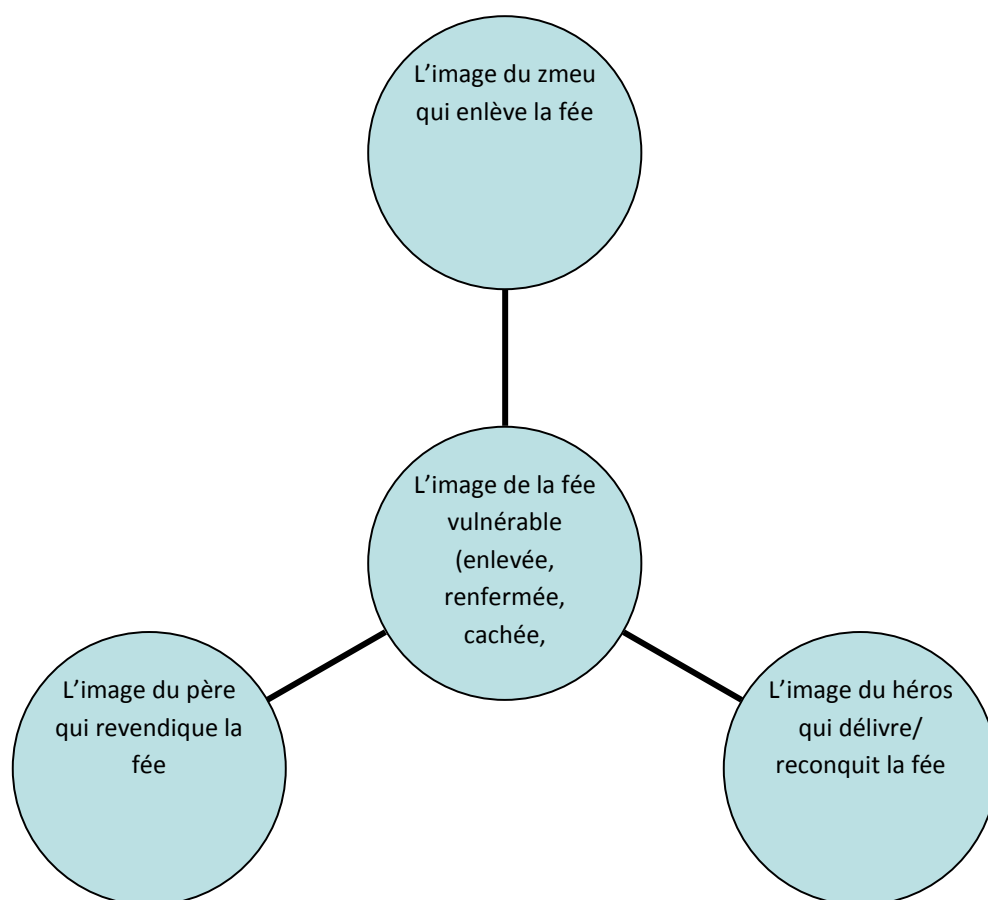
Vert, de la même façon que les zmei des contes populaires du premier chapitre agissent, conscientes de leur vulnérabilité face aux conflits de l'espace du profane.

Et dans ce cas-ci on peut parler d'une certaine vulnérabilité de l'image de la fée face au conflit qui existe entre les deux ordres qui la revendiquent. Celle-ci a le même comportement que le régime d'astres enlevés : elle est enlevée/ délivrée/ reconquise ou bien elle est renfermée et cachée et puis conquise.

Evidemment, la structure narrative des contes populaires inclut l'image des zmei/ du père dans le plan des fonctions négatives, opposée au héros, mais tenant compte du comportement de l'image de la fée, nous considérons que les deux ordres qui revendiquent la fée sont égaux. D'un côté, il y a les zmei qui enlèvent la fée pour la cacher dans un palais souterrain, de l'autre côté il y a le père du héros qui, après avoir banni son fils de la cour, revendique la fée qu'il avait cherchée pendant sa jeunesse, et à la fin il y a l'image du héros qui délivre, conquiert et reconquiert la fée.

Entre ces plans, la récurrence est constituée par la fée vulnérable aux conflits extérieurs de son monde, ce qui la fait avoir le même comportement que les astres. Ce qui est complexe, cette fois-ci, dans le corpus des textes de ce chapitre, est le symbolisme impliqué dans la structure narrative. Premièrement, dans les contes populaires analysés, roumains ou étrangers, il y a beaucoup de symboles et de formules onomastiques de la fée: la fille du roi Șaităr; l'oiseau d'or avec ses esclaves, qui représente, en fait, la fée Ileana Cosânzeana; la fille de l'empereur Jaune; Ileana Costânzeana avec les Tresses d'Or; La Fille Non-Vue, Non-Entendue, tombée du ciel; Margareta qui dort seulement au milieu des fleurs; La Belle de la Lune; La belle du monde, La Vaillante du monde; la fille de l'empereur aux signes astrales sur son corps ; la belle Ilvozanca; Ileana Cosânzeana; la fille de l'empereur Rouge; la belle Ghelbojanca; la fille de Jigmând de Cire; Rozina-La dame des Fleurs, La Belle du Monde; La Fille Fleurie Née des Fleurs; Ileana-La Reine; La fille-du-champ, din costiță floarea-i cântă și din gură aur cură; la belle aux cheveux d'or; les filles des palais d'or, d'argent, de cuivre; Vasilisa avec les cheveux d'or; La belle des Belles, Elena la Belle, La Fille Belle etc.

À côté de ces formules, dans les contes populaires sont développées, conformément à la typologie où ils sont intégrés, plusieurs épisodes qui incluent des motifs spécifiques, comme par exemple le vol des pommes d'or, la recherche de l'oiseau d'or, la conquête de la fée par intermédiaire du vol des vêtements, délivrer les filles du roi, la lutte contre le dragon etc. Cependant, les contes populaires de ce chapitre peuvent être réduits à un schéma commun, dans le centre duquel il y a l'image de la fée et autour duquel se définissent trois grands champs imaginaires, comme on peut observer dans le tableau ci-dessous :



Ce tableau met en évidence les images qui peuvent reconstituer le puzzle mythique qui est à la base du substrat mythique commun des contes populaires analysés. Le puzzle peut être reconstitué en fonction de l'image de la fée qui détient le rôle central dans le noyau narratif des contes populaires de ce chapitre. Mais, avant de réaliser l'analyse de l'image, on doit identifier les fonctions au niveau symbolique de cette fée vulnérable. Pourquoi est-elle revendiquée aussi bien par les zmei que par le héros du conte populaire ? Quelle est sa nature ?

IV.6 Qui est Ileana Cosânzeana?

En qualité de figure mythique, Ileana Cosânzeana a une structure complexe, fait souligné par la multitude d'interprétations que les mythographes ont offert. Lazăr Șăineanu définit la figure de celle-ci par rapport à l'image solaire de la sœur du Soleil et aux légendes sur

l'inceste solaire¹. Conformément au chercheur roumain, Ileana Cosânzeana est une figure universelle, correspondant « à *La Belle de la Terre (...) des contes albanais*, à *La Belle du Lieu ou La Belle-du-Monde (...) des contes populaires grecs et macédo-roumains*, à *la fée Ilona (...) des contes hongrois*, à *la Princesse aux cheveux d'or (...) des contes slaves* et à *la Belle aux cheveux d'or (...) des versions romanes*. »² Egalement, conformément à Lazăr Șăineanu, ses noms variés prouvent le fait que le terme n'est pas d'origine roumaine, parce que le mot „*Cosânzeana*”, qui est associé dans la majorité des cas avec le nom Ileana, « *semble signifier <avec les tresses d'or>, pour la première partie du mot: cf. au slave kosa <crinière>* ».³ Lazăr Șăineanu découvre cette relation étymologique aussi dans un conte populaire tchèque où figure le syntagme « *Dieva zlatovlaska* », traduit par « *la fille aux cheveux d'or* » et qui correspond au ruthène « *zlatokosa* », dont la traduction est « *avec la crinière d'or* ».⁴

L'analyse du chercheur roumain va beaucoup plus loin, mettant en relief le caractère solaire de cette fée, par l'analogie qu'il réalise, par l'appellatif « *aux cheveux d'or* », avec les héroïnes Kalypso et Circé de la mythologie grecque où celles-ci s'appellent « *les fées aux belles tresses* »⁵. De plus, le caractère solaire est dévoilé par l'association de divinités solaires, Apollon et Dionysos qui apparaissent dans la mythologie avec « *la crinière d'or* ».⁶

Romulus Vulcănescu parle de la même nature solaire d'Ileana Cosânzeana et il considère que cette figure mythique est, en fait, „ la représentation anthropomorphique de la lune ”.⁷ Le chercheur roumain considère, d'abord, l'affirmation d'Aron Densușianu selon lequel le nom Ileana Cosânzeana est une formule pléonastique, car «Ileana» et «Cosânzeana» sont des termes synonymes. Le premier terme est dérivé du grec «Iliia» qui signifie « *la sœur du soleil Ilios, et qui recevant le suffixe <-ana> est devenu Iliia-ana ; par contraction il est devenue Ileana* »⁸. Le même nom, Ileana, provient aussi du nom latin « *Iana* »/ «*Diana Iana* »⁹, la déesse du soleil et la déesse de la lune. En ce qui concerne le nom Cosânzeana, il découle du

¹ Lazăr Șăineanu, *op.cit.*, p. 336.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Romulus Vulcănescu, *op.cit.*, p. 398.

⁸ Aron Densușianu, *De unde vine mitul Ileana Cosânzeana*, în „*Columna lui Traian*, București, 1872, *apud* Romulus Vulcănescu, *op.cit.*, p. 396.

⁹ *Ibidem*.

mot latin « *consens* », traduit par « *le conseiller divin* », titre que la déesse Diane a reçu aussi. Romulus Vulcănescu affirme que « *de l'épithète Iana Consulens ou Iana Consens dérive le nom que reçoit le suffixe -ana, Cosentiana, et par l'aspiration du t, Cosenzeana, Cosinzeana.* »¹⁰

Romulus Vulcănescu parle aussi des idées d'Athanasie Marian Marienescu qui considère que le nom d'Ileana Cosânzeana dérive du nom de la fée *Nehalennia*, d'origine grecque et celtique. Athanasie Marian Marienescu affirme qu' « *aux Roumains, Ileana ne signifie pas Hélène de Grèce, mais Nelalenia, la belle femme. Ileana peut découler aussi de y, l'article celtique, et len belle [ylen], c'est-à-dire belle.* »¹¹

Face aux idées de ces deux chercheurs, Romulus Vulcanescu s'arrête sur la légende de l'inceste solaire où la figure d'Ileana Cosânzeana est incluse : « *Ileana Cosânzeana est une sœur du Soleil qui, refusant d'être sa femme, pour ne pas commettre de cette façon un inceste était contre les lois humaines et célestes, se jette dans la Mer Noire, du pont magnifique, construit par le Soleil spécialement pour le mariage. Dans la mer elle se transforme en barbeau d'or, d'où elle est levée au ciel par les anges ou par Dieu pour devenir la Lune.* »¹²

Le chercheur roumain analyse, à cet égard, une série de ballades mythiques qui associent l'image d'Ileana Cosânzeana avec l'image de la lune. Parmi celles-ci nous retenons une ballade où l'association dont nous avons parlé est évidente: « *Ileana/Sânziana, /la dame des fleurs/et des œillets, /la sœur du Soleil, /la mousse du lait.* »¹³

Nous considérons qu'Ileana Cosânzeana, comme figure mythique, ne peut pas être limitée à l'image de la lune en qualité de sœur du Soleil et au mythe de l'inceste solaire. Après Mihai Coman, La Sœur du Soleil ne représente pas la Lune poursuivie par le Soleil, mais c'est plutôt une divinité solaire : « *La Sœur du Soleil n'a pas d'attributs lunaires, parce qu'elle ne concorde pas avec le régime de la répétition rythmique des phénomènes sacrés.* »¹⁴

Mihai Coman intègre la Sœur du Soleil dans le contexte large, composé par « *ces filles sauvages, destructives, comme les nymphes antiques. La Sœur Soleil est intimement associée*

¹⁰ *Ibidem*. Voir aussi la ballade sur le mariage du Soleil avec la Lune recueillie par Tudor Pamfile dans *Mitologia poporului român*, vol.1, pp. 250-253: La lune est nommée *Iana Sânziana*.

¹¹ Athanasie M. Marienescu, *Cultul păgân și creștin*, vol.1, *Sărbătorile și datinile vechi*, Bucarest, 1884, p. 430. V.z.și M. Marienescu, *Cultul păgân și creștin*, vol.1, *Sărbătorile și datinile vechi*. Edition critique de I. Opreșan, Bucarest, Editure Saeculum, 2008.

¹² Romulus Vulcănescu, *op.cit.*, p. 397.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Mihai Coman, *Studii de mitologie*, Bucarest, Editura Nemira, 2009, p. 198.

avec les fleurs, elle apparaît dans des contextes lumineux, bien évidemment solaires. »¹⁵ Par ailleurs, il soutient que les narrations populaires qui reposent sur l'enlèvement de fée sont « *une conséquence du mythe étologique du soleil et de lune* »¹⁶, en aucun cas elles ne sont pas seulement la reprise du même mythe.

En fait, l'ambiguïté de la figure d'Ileana Cosânzeana contribue même à la façon dont elle est représentée dans l'imaginaire populaire. Dans l'imaginaire populaire roumain, Ileana Cosânzeana est liée principalement au mythe de l'inceste solaire, tel comme il découle d'une narration recueillie par Romulus Vulcănescu et présentée avant.

Dans le mythe de l'inceste, l'imaginaire populaire associe la figure d'Ileana Cosânzeana avec le signifié de l'image de la „fée”. Ainsi, Ileana Cosânzeana « *est la plus belle des fées (...) < aux yeux du soleil, au corps de la mer et aux vêtements des fleurs> (...) la seule fée connue (...) celle qui donne et enlève l'odeur des fleurs (...) se faire voire une seule fois par an: aux Sânzieni.* »¹⁷

En qualité de fée, Ileana Cosânzeana devient, cependant, une figure ambivalente, ses fonctions s'exprimant dans deux directions opposées, par rapport aux représentations que l'image de la « *fée* » prend dans l'imagination populaire. B.P. Hasdeu a surpris le mieux l'ambivalence de ces figures mythiques. Dans les réponses à ses questionnaires, „*les fées*” sont les filles « *espiègles* »¹⁸, la description disant qu'elles sont trois ou douze. Elle est associée avec « *La fée de l'Aube* », « *celle qui se réveille de nuit < et fait qu'il soit jour>* »¹⁹, mais aussi avec « *les trois fées des fleurs: l'une qui les élève, l'autre qui les fait fleurir et la troisième qui le fait défleurir* »²⁰. Egalement, Ileana Cosânzeana est un symbole de la totalité cosmique, ayant « *les yeux du soleil, le corps de la mer et les vêtements des fleurs* »²¹.

De l'autre côté, Ileana Cosânzeana est la seule des fées dont le nom est connu et peut être prononcé. À cet égard, elle est associée avec les iele du folklore roumain. L'imaginaire populaire a construit en ce qui concerne les iele une mythologie ambivalente que la figure mythique d'Ileana Cosânzeana a prise aussi.

¹⁵ *Ibidem*, p. 199.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Ion Muşlea, Ovidiu Bîrlea, *Tipologia folclorului din răspunsurile la chestionarele lui B.P. Hasdeu*, Bucarest, Editura Minerva, 1970, p. 207.

¹⁸ *Ibidem*, p. 206.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*, p.207.

IV.7 Les iele

En ce qui concerne les iele, celles-ci imposent un tabou dans la prononciation du nom, parce qu'elles ont une série de noms dans le langage du peuple. Elle sont : „les fées”, „les saintes de la nuit”, „șoimanele”, „les elles”, „les belles”, „iezmele”, „les vénérées”, „les aient-pitié”, „maiestrele”, „les puissantes”, „les dames”, „les ourses”, „les reines de l'air”, „les déesses”²². À côté de ces noms qui proviennent de substantifs communs, les iele sont associées aussi avec une série de noms dérivés de substantifs propres : „Rudeana”, „Ruja”, „Trandafira”, „Păscuța”, „Cosânzeana”, „Sânziana”, „Ogrișceanca”, „Foiofia”, „Bugiana”, „Dumernica”, „Lemnica”, „Liodiana”, „Ogriștiana”, „Magdalena”, „Ana”, „Simioana”, „Sânziana”, „Roșia”, „Todosia”, „Lacargia”, „Săndălină”, „Ruxanda” etc.²³

Dans l'imaginaire populaire, les iele sont des êtres fantastiques, à la limite entre saint et démonique. La prononciation de ses noms est interdite, parce qu'elles « sont terribles »²⁴, dans le sens qu'elles n'appartiennent pas aux lois du monde profane. Ainsi, la prononciation du nom crée un *tabou de l'articulation*, similaire au fait que les enfants merveilleux du chapitre précédant portent les signes astraux sur son corps. Le tabou envisage une certaine vulnérabilité de ces figures magiques, cachée derrière une force perçue comme démonique.

Cette image superficielle classe les iele dans la catégorie des déesses négatives. Mais, par rapport à une certaine dialectique du sacré qui met en évidence la vulnérabilité des figures solaires, la raison ambivalente des iele est justifiée. Elle sont « des *malfaitieuses (...)* des *diabes (...)* des *esprits méchants* »²⁵, seulement de la perspective du profane/du non-initié: elles « *tuent ceux qui les entendent chanter* ».²⁶ Elles imposent une certaine expérience magico-religieuse par laquelle on peut les prier qu'elles soient „miséricordieuses”²⁷. Dans le moment où leur raison d'être est comprise, elles apparaissent comme des « *esprits saints (...)* *beaux (...)* *jeunes (...)* *envoyés par Dieu.* »²⁸

Mais, en général, l'imaginaire populaire est dominé par la dualité de cette figure mythique. D'un côté, les iele sont « *belles (...)* *jeunes (...)* *saintes* »²⁹, mais elles peuvent être de l'autre

²² *Ibidem*, p.208.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*, p.209.

²⁶ *Ibidem*, p.216.

²⁷ *Ibidem*, p. 208.

²⁸ *Ibidem*, pp.209-210.

²⁹ *Ibidem*.

côté „avec le diable en elles (...) immortelles (...) méchantes (...) laides»³⁰. Leur représentation négative est assez violente, justement par le rapport entre celles-ci à un monde sacré extérieur à l'univers d'où elles proviennent. Même si elles «*chantent extrêmement beau*»³¹, en se comportant comme les sirènes de la mythologie grecque, elles «*font du mal (elles anéantissent les gents, tuent les bovins, apportent de la pluie de glaçons et noyade, elles sèchent les arbres, allument les maisons, provoquent des tourbillons, font toute sorte de bruits) (...), elles paralysent (enlèvent ou affaiblissent des parties du corps – bras, jambe, œil etc., - la moitié du corps ou le corps entier: elles déparent, enlaidissent, rendent malades, frappent, affaiblissent, déforment, rendent boiteux, cueillissent ou enlèvent les veines des bras et des jambes)*»³².

Egalement, Emanuela Timotin écrit un article particulier sur les fois roumaines en ce qui concerne les fées appelées „les elles”³³. Cette analyse part d'un manuscrit magique inédit³⁴, comparé avec des textes similaires européens, qui abordent le même problème des fées appelées „les elles”. Ce manuscrit est visiblement contaminé par l'idéologie chrétienne, tel comme l'on peut observer dans le texte ci-dessous :

«*Moi (un certain), je réjouis votre arrivée ; je fais carême depuis 3 jours à partir de vendredi, mais voilà, je vous servis un grand dîner, à l'occasion de votre arrivée.*

Et je vous prie de me pardonner pour tout ce que j'ai fait du mal. Car à partir de maintenant je vais me garder, pour ne pas vous répondre.

Et si je vais faire de nouveau du mal, pardonnez-moi, car je suis l'esclave de Dieu et puis votre esclave. »

Le problème que ce manuscrit pose n'est pas nécessairement la christianisation des „iele” comme des figures divines païennes, mais son assimilation avec un autre groupe de figures mythiques, important dans la mythologie roumaine, c'est-à-dire les ursitoare. Emanuela Timotin nie cette assimilation, considérant que le dîner ritualiste, dédié aux fées dont on parle

³⁰ *Ibidem.*

³¹ *Ibidem*, p. 211.

³² *Ibidem*, pp. 213-214.

³³ Emanuela Timotin, *Un aspect méconnu des fées roumaines. Observations sur un texte magique manuscrit*, dans „Etudes Sud-Est Europeennes”, XLV, 1-4, p. 433-444, Bucarest, 2007.

³⁴ Le texte inédit, sur lequel se base l'analyse d'Emanuela Timotin, a le titre *Pentru dânsele* et il est conservé dans le manuscrit de 1517, Biblioteca Academiei Române de Bucarest. Il s'agit d'un codex rédigé à la fin du XVIII-eme siècle, décrit et daté par G. Ştrempel dans *Catalogul manuscriselor româneşti din Biblioteca Academiei Române*, vol.I, Bucarest, 1978, p.356.

dans le manuscrit, a un caractère répétitif, c'est-à-dire, il ne peut pas s'agir d'un dîner dédié aux fées du destin.³⁵

Cependant, Emanuela Timotin affirme qu'on peut parler d'une certaine contamination des fées du destin avec les iele, chose qui n'est pas un phénomène particulier de la mythologie roumaine, parce que cela apparaît aussi dans la mythologie populaire albanaise. Dans l'article cité, l'auteur apporte une note en bas de page où elle analyse le syntagme albanaise « *te mirat* » qui définit « *les trois fées qui (...) décident le destin d'un nouveau-né (...) elle aident les hommes quand ils ont besoin* ». ³⁶

Le problème est qu'Emanuela Timotin insiste sur la signification du dîner ritualiste, dédié aux fées, et non pas sur la valeur mythique de ces figures. La chercheuse identifie dans l'Occident médiéval la présence des mêmes figures divines féminines, auxquelles les chrétiens dédient un dîner ritualiste³⁷, considérant que celles-ci ne sont pas des figures mythiques du destin, mais seulement des déesses qui agissent sur la vie d'un homme seulement après avoir reçu un dîner ritualiste³⁸. Le but de ce dîner est d'apporter le bien-être à ceux qui le dédie aux fées ou de rendre la santé à ceux qui ont compromis le dîner dédié aux fées qui vivent à côté de certains arbres ou certaines rivières.³⁹

Enfin, Emanuela Timotin s'arrête sur la figure mythique de iele. Considérant le fait que ces fées « *font du bien et du mal dans le monde* »⁴⁰, la chercheuse conclut que l'analyse de ces déesses devrait s'arrêter sur deux noms des iele du folklore roumain, à savoir « *les miséricordieuses* » et « *les aient-pitié* », qui ne serait pas *des formes de tabou linguistique, mais plutôt des reliques d'une époque où il existait encore la foi dans la bienveillance des fées.* »⁴¹

³⁵ Emanuela Timotin, *op.cit.*, p. 437.

³⁶ *Ibidem*. Emanuela Timotin fait référence, aussi, à Gr. Brâncuș, *Concordanțe lingvistice româno-albaneze*, Bucarest, 1999, p.40.

³⁷ Claude Lecouteux, Ph. Marcq, *Les esprits et les morts. Croyances médiévales*, Paris, H. Champion, 1990, p. 16; voir. Claude Lecouteux, *Au-delà du merveilleux. Essai sur les mentalités du Moyen Age*, 2-ème édition revue et augmentée, Paris, Presse de l'Université Paris-Sorbonne, 1998, p. 164, *apud*, Emanuela Timotin, *op.cit.*, pp. 437-438. Emanuela Timotin parle des fragments médiévaux qui appartiennent aux Burchard de Worms et Guillaume d'Auvergne, qui rappellent du dîner ritualiste, dédié à des divinités féminines. Guillaume d'Auvergne mentionne une figure mythique païenne semblable aux iele roumaines, à savoir « *la Dame Abonde* » ou « *Satia* ».

³⁸ Emanuela Timotin, *op.cit.*, p. 437.

³⁹ *Ibidem*, p. 443.

⁴⁰ Adrian Fochi, *Datini și eresuri populare de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Răspunsurile la chestionarele lui Nicolae Densusianu*, Bucarest, Editure Minerva, 1976, p. 141.

⁴¹ Emanuela Timotin, *op.cit.*, p. 444.

IV.8 Les fées

Dans la direction de l'hypothèse d'Emanuela Timotin on peut parler de l'analyse d'Alfred Maury sur l'origine des fées.⁴² Il considère que le mythe des fées dérive d'une foi en certaines divinités originaires, « *autochtones et topiques* »⁴³. L'hypothèse d'Alfred Maury part de l'analyse du polythéisme romain qui a associé les divinités locales, qu'il a rencontré durant son histoire de conquête, ce qui a mené aussi au « *remplacement des nymphes, des esprits des rivières, des forêts et des fontaines avec <Fata> ou avec <Les Parques>* »⁴⁴.

L'auteur français parle, à part de l'assimilation des fées par les divinités romaines, de la contamination des fonctions des fées avec les fonctions des fées du destin, chose que nous avons remarqué aussi dans le folklore roumain et étranger. Dans l'espace romain, la contamination a eu lieu après une analogie entre les *Fata*, déesses du champ, et les *Parques*, déesses du destin.

Conformément à Alfred Maury, le nom de „*fatuae*”, offert plusieurs fois aux nymphes, est emprunté au radical du substantif „*fatum*”, à savoir, „*fat*” qui contient l'idée de destin. Egalement, les Parques avaient le rôle de déesses du champ aussi. De plus, le chercheur français lie l'image mythique des *Fatuae* avec le nom plus ancien „*Fentha*”⁴⁵ qui était les épouses de divinités masculines de la forêt, des endroits sauvages, les „*Fatui*” ou „*Fauni*”, ayant des fonctions ambivalentes. Alfred Maury affirme sur ceux-ci qu'ils « *étaient des divinités fatidiques* »⁴⁶, étant représentés dans l'imaginaire populaire comme des êtres fantastiques qui « *protégeaient les gents, les troupeaux* » ou qui, dans le même temps, « *effrayaient et persécutaient* »⁴⁷. „*Faunus*” est nommé, après Alfred Maury, dans le folklore, aussi „*Fontus*”⁴⁸, étant, sous ce nom, un dieu des fontaines; dans le même sens, les *Faune*, ou les *Fones*, *Fontes*, ou les *Fatuae* étaient des divinités de la forêt, des rivières et des sources.⁴⁹

⁴² Alfred Maury, *Croyances et légendes du Moyen Age*. Nouvelle édition des *Fées du Moyen Age et des Légendes pieuses*. Préface de M. Michel Bréal, Paris, Honoré Champion Librairie, 1896.

⁴³ *Ibidem*, p. 5.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 7.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 9. A. Maury prend en considération un mémoire de P. Secchi de „*Annales de l'Institut archéologique de Rome*”, t.VIII, p.175.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Angelo Mai, *Classici auctores*, t. III; *Mythologia primitiva*, lib.III, ch.227, *apud* Alfred Maury, *op.cit.*, p. 9: „*Quidam deus Fatuus, huius uxor Fatua, idem Faunus et eadem Fauna. Dicti sunt antem Faunus et Fauna a vaticicando; unde et fatuos dicimus, inconsiderate loquentes*”.

⁴⁸ Arnobius, *Disputatio adversus gentes*, I.III, et 1.I, *apud*, Alfred Maury, *op.cit.*, p. 9.

Toutes ces superpositions ont conduit vers une certaine confusion des fonctions de ces divinités. Les divinités du champ étaient, ainsi, assimilées avec les divinités du destin ; également, l'image des fées devenait ambivalente : d'un côté, elles étaient des êtres fantastiques des forêts, des eaux ou de lieux inaugurés comme sacrés, des êtres protecteurs ; de l'autre côté, elles devenaient des esprits fatidiques, malfaiteurs.

Cette assimilation du culte des fées par les divinités romaines est mentionnée aussi sur des inscriptions latines, où on les nomme „*fatis Dervonibus*”, „*matronis Dervonibus*” ou „*matribus Parcis*”⁵⁰ ou elle sont mentionnées par les conseils chrétiens qui interdisent le culte des fées. Par exemple, les conseils du christianisme de 442, 567 interdisent le culte des divinités des arbres, des forêts ou des fontaines.⁵¹ Cependant, ces cultes survivent à l'idéologie chrétienne, chose soulignée par un conseil de 743, qui mentionne, sous le nom de *Indiculus superstitionum et paganiarum*, une série de superstitions païennes: « *de sacris sylvarum quae Nimidas vocant: de his quae faciunt super petras; de fontibus sacrificiorum* ». ⁵²

En général, le christianisme contribue à la perte „des *prérogatives divines*”⁵³ des fées qui sont associées avec l'image du diable et des sorcières, des esprits méchants. En fait, elles restent une preuve des fois originaires, des cultes dédiés aux déesses du destin, des forêts et des fontaines etc.

Mais, ce qu'on doit remarquer est le fait que ces „*déesses*” imposent un tabou linguistique dans toutes les cultures européennes. Elles sont „*les bonnes demoiselles*” pour les Français, „*volas*” pour les Scandinaves, „*les belles dames ornées*” pour les Irlandais, „*La Dame Blanche*” dans la culture allemande⁵⁴ etc. Egalement, les épithètes offertes à ces divinités se réfèrent à leur caractère ambivalent, dérivé de l'épithète positif adressé à ces divinités, afin d'obtenir leur bienveillance : elles sont nommées „*bonnes*”, „*bonnes dames*”, „*bonnes et correctes filles*”, appellations qui, après Alfred Maury, dérivent du titre „*bonae*” offert aux

⁴⁹ Martianus Capella, *De nuptis*, II, p. 41, *apud* Alfred Maury, *op.cit.*, p.10:” *Ipsam quoque terram, que hominibus inuia est, refreciunt longevorum chori, qui habitant silvos, nemora, lacus, fontes ac fluvios; appellanturque Faunes, Fauni, Fones, Satyri, Nymphae, Fatuaeque vel Fantuae vel etiam Fanae, a quibus fana dictam quod soleant divinare*”.

⁵⁰ *Corpus inscriptionum latinarum*, t.V, n°4208, n°5791; t.VII, n°927, *apud* Alfred Maury, *op.cit.*, p.12.

⁵¹ Alfred Maury, *op.cit.*, p. 12.

⁵² *Ibidem*, p. 13

⁵³ *Ibidem*, p. 34.

⁵⁴ *Ibidem*, pp. 19-55.

Parques antiques, dont la tradition „ne s'est pas gardé seulement dans l'occident, mais elle s'est répandu jusqu'au Caucase”.⁵⁵

Sur le culte des fées parle aussi Boris Rybakov qui analyse le statut de païen des anciens esclaves.⁵⁶ Sa recherche part de *La chronique des temps passés*⁵⁷, la principale chronique de Kiev, composée dans le XII-ème siècle et écrite par des moines. Le document mis en évidence l'existence d'un système païen assez complexe et dominé par le symbolisme solaire du dieu du soleil Dajbog.

À côté de cette chronique, le chercheur rus considère encore un texte ancien, à savoir *Le Sermon de Saint Grégoire (le théologien) sur comment autrefois les païens impies vénéraient les idoles et leurs faisaient des sacrifices, et comment ils le font encore aujourd'hui*.⁵⁸ Ce texte représente une condamnation des cultes païens⁵⁹ de la part du christianisme, cultes qui se sont superposés avec les fois originaires russes, les plus importantes étant les divinités féminines Makoşa et le culte des fées, appelées „vili”⁶⁰ ou „bereguni”⁶¹.

À celle-ci et aux vampires, on les dédiait des sacrifices beaucoup plus antérieurs aux sacrifices dédiés aux dieux Perun ou Rod.⁶² L'idée découle des affirmations du texte analysé par Boris Rybakov: « *Les slaves ont commencé à apporter des offrandes à Rod (...) Et avant cela, ils faisaient des sacrifices pour les vampires et pour les fées (bereguni)*. »⁶³

Conformément aux sources citées par Boris Rybakov, les fées sont appelées, dans le folklore rus, „vily”, „bereguni” et „rusalki”.⁶⁴ En ce qui concerne l'image des bereguni, l'auteur parle de la recherche de N. M. Galkovski⁶⁵ qui présente les rituels païens de la vieille

⁵⁵ *Ibidem*, pp. 23-26.

⁵⁶ Boris Rybakov, *Le paganisme des anciens Slaves*. Traduit du russe par Lise Gruel-Apert, Presse Universitaire de France, Paris, 1994.

⁵⁷ *La chronique des temps passés*, Moscou-Léninegrad, 1950, *apud*, Boris Rybakov, *op.cit.*, pp. 6-14.

⁵⁸ *Le Sermon de Saint Grégoire (le théologien) sur comment autrefois les païens impies vénéraient les idoles et leurs faisaient des sacrifices, et comment ils le font encore aujourd'hui*, *apud* Boris Rybakov, *op.cit.*, p. 15.

⁵⁹ Boris Rybakov, *op.cit.*, p. 15. L'auteur énumère du sermon du Saint Grégoire les sacrifices grecs et les rituels bachiques, dédiés aux déesses Rhéa, Aphrodite, Artémis, Dionysos etc.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibidem*, p.16.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 17.

⁶⁵ N. M. Galkovski, *La lutte du christianisme contre les survivances du paganisme en Russie ancienne* (premier tome Kharkov, 1913, deuxième tome Moscou, 1916), *apud*, Boris Rybakov, *op.cit.*, p. 17: „Certains gents

Russie, dédiés au feu, aux pierres et à ces fées. Les mêmes êtres fantastiques sont décrits par Boris Rybakov comme différents, en ce qui concerne la forme, des „rusalkii” russes de la littérature orale, semblant avec les „vily” du folklore bulgare, les « *belles filles aux ailes, qui se préoccupent des graines et des pluies fécondes. (...) la liaison de ces fées avec l’eau est évidente.* »⁶⁶

Cependant, Boris Ribakov considère la liaison entre les fées avec la pluie et les éléments du culte agricole comme une « *réinterprétation agricole tardive* »⁶⁷, parce que « *le culte des vampires et des fées* » est intégré à un „animisme primitif”⁶⁸ dont les ressources seraient dans le culte solaire. L’auteur parle, ainsi, d’une affirmation d’une écriture du XIII-ème siècle titrée *Sermon sur la création et sur le jour appelé dimanche*⁶⁹: « *Ils vénèrent le dimanche et penchent devant une femme peinte, écrite, brodée, en forme de créature humaine* ».

Boris Rybakov affirme sur cette figure féminine qu’elle « *est liée à un culte du soleil* », mais « *il s’agit d’une lumière différente de celle du soleil, intangible, sous la forme d’une femme* »⁷⁰. En outre, cette représentation mythique féminine est répandue dans toute la Russie du Nord, où, sur des toiles brodées, il y a une scène ritualiste qui décrit « *...dans le centre une silhouette féminine (qui lève souvent les bras au ciel) et de chaque côté, deux chevaliers, qui on, souvent, les bras lèvent. La femme tient dans chaque main un oiseau, symbole céleste. Quelques fois la composition change : à la place des chevaliers les broderies représentent deux oiseaux énormes, mais la silhouette féminine de la divinité reste dans le centre. Souvent, la tête de la déesse a la forme d’un disque solaire aux rayons courtes et divergents ; autres fois, un énorme signe solaire couvre toute la silhouette féminine.* »⁷¹

La représentation féminine de cette divinité solaire va jusqu’au point où elle est en rapport avec le cosmos entier, tel comme il se passe dans une broderie d’Olonetz, où « *la composition des deux chevaliers a une variante spéciale : la figure féminine centrale est énorme, elle est trois fois plus grande que les chevaux, elle a des cornes sur la tête ; autour de la déesse et des chevaliers il y a des étoiles et quelque chose qui semble avec la voûte céleste.* »⁷²

viennent aux fontaines pour prier et ils jettent dans l’eau les sacrifices...que les fées prennent. Autres personnes prient au feu, aux pierres et aux bereguini.”

⁶⁶ Boris Rybakov, *op.cit.*, p.18.

⁶⁷ *Ibidem.*

⁶⁸ *Ibidem*, 26.

⁶⁹ *Sermon sur la création et sur le jour appelé dimanche*, apud N. M. Galkovski, *op.cit.*, pp.78-83.

⁷⁰ Boris Rybakov, *op.cit.*, p. 37.

⁷¹ *Ibidem*, p. 38.

⁷² *Ibidem.*

Boris Rybakov interprète ces représentations comme des conceptions telluriques de la Fée Mère, personnifiée dans l'image mythique de la fée Makoşa, accompagnée par les deux genitrix slaves: La Grande Mère, Lada, et sa fille, Leila. Sur celles-ci, le chercheur rus affirme qu'elles ont été associées au culte agraire: „Elles sont deux déesses du cycle de printemps et d'été, liées au renouvellement de la nature, au commencement du travail du champ, et puis à la récolte et au solstice ”.⁷³

Dans ce sens-là, Boris Rybakov analyse la composition des broderies russes: « *dans le centre il y a une silhouette grande, probablement Makoşa, personnification de la Mère Terre humide ; de chaque côté il y a deux chevalières (Lada et Leila) qui ont derrière le cheval un charrue, ce qui mène à l'accueil du printemps (...)* Dans telles compositions, les chevalières ont les bras levés au ciel, comme dans un rituel de prière. »⁷⁴

Le chercheur rus conclut que les signes solaires dominant partout qui contournent „le prototype archaïque des broderies”⁷⁵ russes desquelles nous avons parlé, typique pour le territoire pré-slave du VII-ème siècle a. J.C., à savoir une femme les bras levés vers le ciel ou le soleil, entourée par deux oiseaux, symboles, aussi, d'un culte solaire.

IV.9 Un prototype autochtone de la fée

Nous considérons que dans un prototype féminin solaire s'intègre aussi la fée de la mythologie roumaine. Les chercheurs roumains qui ont analysé la figure de la fée, surtout la figure d'Ileana Cosânzeana, se sont arrêtés, principalement, sur l'étymologie de celle-ci. Le nom de la fée semble se dériver, dans le folklore roumain, de celui de la déesse Diane. Même deux des noms de la fée suggèrent cette chose, à savoir, *Sânziana* et *Cosânzeana*, qui découlent de la fusion des substantifs propres du syntagme „*Sancta Diana*”⁷⁶, respectivement „*Diana consens*”.⁷⁷

Sur cette association, Corin Braga considère qu' « après *Jupiter Optimus Maximus*, *Diane* est la mieux représentée dans les inscriptions et les découvertes archéologiques »⁷⁸, sur le territoire des Daces, et l'explication de ce privilège serait le fait que la Diane romaine aurait

⁷³ *Ibidem*, p. 397.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Corin Braga, *op.cit.*, p. 63.

⁷⁷ Romulus Vulcănescu, *op.cit.*, p.396.

⁷⁸ Corin Braga, *op.cit.*, p. 62. Le chercheur tient compte de deux références : Mihai Bărbulescu, *Interferențe spirituale în Dacia preromană*, Cluj-Napoca, Editure Dacia, p. 131; Al. Odobescu, *Opere complete*, vol.I, *Istoria arheologiei*, Bucarest, Minerva, 1919, pp.297-298.

assimilé « *les attributs d'une divinité thrace de la forêt ou d'une divinité celte* ». ⁷⁹
 L'assimilation a été possible grâce à l'existence d'un fond commun indo-européen, mais aussi grâce à l'existence, dans le panthéon des Daces, d'une divinité féminine, semblable à la déesse Artémis. L'hypothèse de Corin Braga a comme base le fait qu' « *avant l'arrivée des Romains, les Grecs trouvaient une Artémis dans Chersonèse Taurique, c'est-à-dire en Scythie, et ils attribuaient à la déesse et à son frère Apollo des liaisons avec la nordique Hyperborée.* » ⁸⁰ L'image de cette déesse autochtone est spéculée dans le profil de la déesse Bendis qui a été assimilée à la Diane romaine. ⁸¹

Mais en ce qui concerne la déesse Bendis, les choses se compliquent parce que son existence reste seulement au niveau de la spéculation. Vasile Pârvan, dans *Getica*, mentionne le fait que « *les sources ne connaissent rien sur une divinité féminine aux Gètes* » ⁸². Mais ce que Vasile Pârvan confirme est l'existence d'inscriptions de l'époque de la domination romaine, qui mettent en discussion le caractère syncrétique de la déesse Diane, « *Diana Regina* » ou „*Diana sancta*” ⁸³ en ce qui concerne „*Némésis d'un côté, avec Junon Regina de l'autre côté*” ⁸⁴, chose qui le détermine à affirmer que « *La Diane daco-romaine est la Artémis-Bendis thrace, dont parlait Hérodote IV,33, en disant qu'elle était adorée exactement comme une divinité d'origine nordique, par les femmes de Thrace et de Paconia* » ⁸⁵.

En outre, Vasile Pârvan mentionne l'association triple des noms que cette déesse féminine prend : „*Diane-Lune-Hécate*” ⁸⁶ et qui devient une divinité des forces maléfiques et de la sorcellerie. Prenant les sources historiques antiques, le chercheur roumain affirme sur Diane-Lune-Hécate qu'elle était « *la divinité des nuits, des incantations et des enchantements* » ⁸⁷ Elle est à la base d'une série de superstitions et de pratiques magiques (charmes, enchantements, guérisons empiriques) et les femmes gètes lui dédiaient des sacrifices ; de

⁷⁹ Corin Braga, *op.cit.*, pp. 62-63.

⁸⁰ *Ibidem.*

⁸¹ Les spéculations de Corin Braga ont comme base la recherche de Gh. Mușu, *Bendis, zeița lunii*, de *Din mitologia tracilor*, Bucarest, Cartea Românească, 1982, pp. 49-50.

⁸² Vasile Pârvan, *Getica. O protoistorie a Daciei*, Bucarest, Cultura Națională, 1926, p.163

⁸³ *Ibidem.*

⁸⁴ *Ibidem.*

⁸⁵ *Ibidem.*

⁸⁶ *Ibidem.*

⁸⁷ *Ibidem.* L'auteur prend en considération les affirmations sur les activités occultes des femmes de l'espace thraco-daco-gète de Strabo, Diodor, Arrianus.

plus, la déesse analysée était adorée aussi comme „*Hestia*”⁸⁸, déesse du feu du foyer, ce qui accentuait „*le caractère pharmacologique*”⁸⁹ de Diane.

Les observations de Vasile Pârvan démontrent le caractère complexe, syncrétique de ce prototype divin féminin, duquel nous considérons que l’image ambivalente de la fée du folklore a dérivé aussi. Nous ne discutons pas le syncrétisme de cette divinité dans le sens d’une „*triple identité (...) formée par l’anastomose entre Diane, Artémis et Hécate.*”⁹⁰ Les trois déesses se sont superposées avec une divinité féminine autochtone, conformément à la plupart des hypothèses historiques, à savoir la déesse Bendis, qui a pris, d’un côté, les fonctions de déesse de la lune et de la féminité, de Séléné, les fonctions de déesse des animaux sauvages et de la chasse, d’Artémis, les fonctions de déesse de la mort, de Perséphone.⁹¹ Toutes ces fonctions ont été assimilées, conformément aux affirmations de Corin Braga, par Hécate, « *la déesse pré-indo-européenne des forces chtoniennes maléfiques et de la sorcellerie* »⁹².

Ce complexe mythique identifié dans le prototype divin féminin autochtone entre en syncrétisme, enfin, dans la période de la domination romaine, avec l’image de la déesse Diane. Mais l’adaptation de la déesse s’est réalisée sur un fond complexe, parce que le profil divin féminin du système mythique des Daces contient cette triple identité qui correspond aux fonctions de la déesse romaine. Selon Anna Ferrari, Diane était identifiée par les Romains avec l’Artémis des Grecs. Mais l’identification est tardive ; initialement, Diane est la déesse de la lumière, comme le démontre son nom, qui provient de „*dies*”⁹³. Son symbole est la lune et son aspect est de « *déesse protectrice des femmes, des accouchements et des enfants* »⁹⁴; également, la déesse assume de la tradition grecque les aspects qui la transforment dans une divinité de la chasse et des animaux sauvages, semblable à Artémis.

⁸⁸ *Ibidem*. La suggestion vient de la part de Diodor et elle est reprise par Vasile Pârvan pour soutenir le caractère syncrétique de la déesse.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 164.

⁹⁰ Corin Braga, *op.cit.*, p. 64.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ Anna Ferrari, *Dictionar de mitologie greacă și romană*. Traducere de Dragoș Cojocaru, Emanuela Stoleriu, Dana Zămostean, Iași, Polirom, 2003, p. 284.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 285.

Dans ce sens-là, Pierre Grimal parle d'un des noms de la déesse, celui de „*Diana Nemorensis*”⁹⁵, traduit par „*Diane des Forêts*”. Egalement, le chercheur français analyse aussi la sauvagerie de quelques rituels dédiés à Diane, où l'on réalisait des sacrifices humains.⁹⁶

Anna Ferrari décrit, à son tour, le fait que « *la déesse était vénérée avec l'épithète d'Aricina sur les rivages du lac Nemis (appelé Speculum Dianae), où on lui dédiait une forêt et un temple. Son prêtre était appelé rex nemorensis, et dans les temps anciens il était en général un esclave fugitif ; il recevait le titre en luttant contre le grand prêtre en fonction, qu'il pouvait suivre seulement après l'avoir tué* ».

Comme déesse de la lumière, Diane est proche de Séléné, divinité de la lune, identifiée, dans quelques légendes, avec Artémis et Hécate. Considérée la soeur du Soleil, la déesse de la Lune est « *assimilée à Diane, parallèlement avec l'identification du Soleil avec Apollo* »⁹⁷. Egalement, comme déesse protectrice, Diane est mise en relation avec l'Artémis des Grecs. Celle-ci est décrite, de même qu'Apollon, son frère, sous l'aspect ambivalent de la divinité qui détruit ou protège. Artémis est la déesse de la chasse, son milieu préféré est l'espace isolé, sa virginité la transforme dans une divinité poursuivie et qui tue pour ne pas être vaincue⁹⁸. Mais en même temps, elle est „*déesse des accouchements et comme elle donne de la fertilité aux femmes et aux animaux, elle est liée à l'agriculture ou elle peut apparaître comme déesse protectrice des cités.*”⁹⁹. En outre, par le symbolisme, Artémis peut s'approcher de Séléné, ayant tout comme la déesse de la Lune, « *la faucille de la lune qui se lève de sa tête.* »¹⁰⁰.

Les traits des divinités ci-dessus, Séléné et Artémis, identifiées dans le complexe de l'image de la déesse féminine dace, sont associés, dans les observations de Corin Braga¹⁰¹, avec Perséphone, « *la maîtresse du royaume des ombres, qui gouverne les âmes des morts* »¹⁰². Mais l'adaptation de la Diane romaine s'est fait par la déesse Hécate, qui a tous les attributs

⁹⁵ Pierre Grimal, *op.cit.*, p.123.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ Anna Ferrari, *op.cit.*, p. 756.

⁹⁸ Anna Ferrari, *op.cit.*, p. 104: „*Artémis n'a aucun compagnon. Déesse vierge par excellence, elle représente la fille non-touchée par l'amour. De l'aspect de sa virginité se lie plusieurs contes mythologiques: celui d'HYPOLLITE (...) d'ORION (...) qu'Artémis a tué avec ses flèches parce qu'il avait osé de la poursuivre; celui d'Actéon que la déesse a transformé dans un cerf parce qu'il l'avait vu lorsqu'elle se lavait; ou celui de Siproites, qui, par le déesse motif, a été transformé en femme. Accompagnée par Apollo, Artémis a tué les fils de Niobé, parce que celle-ci avait osé de se déclarer supérieure à Latone.*”

⁹⁹ *Ibidem*, p.105.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ Corin Braga, *op.cit.*, p. 64.

¹⁰² Anna Ferrari, *op.cit.*, p. 654. Vz. și Pierre Grimal, *op.cit.*, pp. 119-121.

des autres déesses féminines. Le caractère triple de la déesse est aussi mentionné par Anna Ferrari qui la décrit comme étant « *Séléné ou la Luna dans le ciel, Artémis sur terre et Perséphone dans l'enfer* ». ¹⁰³ Son aspect principal est celui de déesse du monde souterrain, qui maîtrise les secrets de la magie, qui préfère les carrefours, dans la nuit, en envoyant des démons et des fantômes à l'aide des sorciers qui lui offraient comme sacrifice des chiens, du miel, des moutons noirs ou du poisson, suggérant de cette façon son symbolisme chtonien. ¹⁰⁴

Egalement, la représentation de la déesse est ambivalente. D'un côté, Hécate était considérée la protectrice de la magie et elle était invoquée durant les sortilèges. De l'autre côté, elle était vue comme divinité des femmes et la protectrice des enfants, mais elle était aussi vénérée en qualité de „*kourotrophos*” ¹⁰⁵, c'est-à-dire „*nounou d'enfants*”.

Les traits de ces divinités correspondent au prototype de la divinité féminine autochtone, que les chercheurs trouvent dans l'image de la déesse Bendis, même si, plusieurs fois, son image est classée comme une pure spéculation des spécialistes. Ioan Petru Culianu ¹⁰⁶ ne considère pas que Bendis est une divinité féminine importante, affirmant qu'elle n'a aucune liaison avec la déesse Diane et avec le culte dédié à celle-ci par les soldats romains en Dacie.

En outre, l'auteur affirme que « *dans les témoignages grecs, cette déesse sud-thrace est connue sous plusieurs noms comme Bendis ou Mendis. Son nom est expliqué, sans aucune controverse, comme étant dérivé de l'indo-européen *bhendh-, <liaison>. C'était probablement une déesse du mariage, dont la fonction était de veiller les liaisons matrimoniales.* » ¹⁰⁷. Comme déesse sud-thrace, c'est quand même intéressant, de la perspective d'Ioan Petru Culianu, le fait que même si « *Bendis était normalement identifiée avec l'Artémis des Grecs, c'est énigmatique le fait qu'Hérodote, qui était très familiarisé avec l'athénienne Bendis, oublie à mentionner son nom en liaison avec l'Artémis thrace. (Histoires 4.33 și 5.7).* » ¹⁰⁸ On outre, le chercheur considère que Bendis a été fréquemment identifiée avec la déesse Hécate, à cause des torches que celle-ci avaient dans la main, de même que la divinité indo-européenne.

Dans le même sens, Ion Horațiu Crișan affirme que le prototype féminin de la divinité autochtone dérive du culte pour la Grande Déesse, associée avec le Grand Dieu, couple définit

¹⁰³ *Ibidem*, p.402.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ Ioan Petru Culianu, *Cult, magie, erezii. Articole din enciclopedia ale religiilor*. Traducere de Maria-Magdalena Anghelescu et Dan Petrescu, postface de Eduard Iricinschi, Iași, Polirom, 2003, pp.54-55

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

de cette façon pour analyser le fond indo-européen de la mythologie des Daces.¹⁰⁹ Mais, ce qui est d'intéressant dans son analyse est le fait qu'il nie un possible culte de la déesse Bendis dans l'espace géto-dace.¹¹⁰ Il reconnaît dans l'image de la déesse „*Artemis-Regina*”, dont Hérodote parle¹¹¹, une possible déesse autochtone, mais il l'intègre dans un « *panthéon géto-dace anthropomorphisé (...) dominé par un dieu et par une déesse* »¹¹², et il conclut que ce culte dédié à une divinité féminine autochtone, dérivé du culte de la Grande Déesse de la terre sera assimilé par la Diane romaine.¹¹³

IV.10 Assimilation et ambivalence

Nous considérons que, par l'assimilation, le prototype divin féminin du système mythique autochtone a réussi à survivre et, encore plus, à enrichir les fonctions sacrés, devenant une figure ambivalente. Ainsi, comme déesse de la terre, cette divinité autochtone va prendre, par l'assimilation avec les divinités analysées, une série des fonctions qui la transforment dans une déesse de la lumière, plus précisément de la lune, dans une déesse de la forêt et de la chasse, mais aussi dans une divinité de la magie, de la fécondité et la protectrice des enfants.

Le caractère syncrétique de cette divinité originaire va imposer dans l'imaginaire populaire l'ambiguïté des figures des fées. Comme nous avons déjà vu, ce sont des esprits maléfique, qui paralysent, mutilent, rendre fou ou tuent les gens qu'ils rencontrent ou qui mettent les pieds sur ses endroits consacrés. Mais, en même temps, les esprits de la nuit, guerriers, peuvent devenir bienveillants, protégeant le destin d'un héros ou d'un enfant. Les affirmations des conteurs de contes populaires expriment directement le fond ambigu et ambivalent sur lequel est construite l'image des fées. On s'imagine qu'elles vivent „*loin*”¹¹⁴, là « *où les chiens n'aboient pas et les coques ne chantent pas* »¹¹⁵.

Les fées sont associées à l'espace „*désert*”¹¹⁶, leur palais est « *en haut sur les montagnes* »¹¹⁷, dans „*les ciels*”¹¹⁸, „*au milieu du lac*”¹¹⁹. Leur place est toujours isolée du

¹⁰⁹ Ion Horațiu Crișan, *Spiritualitatea geto-dacilor. Repere istorice*, Bucarest, Editure Albatros, 1986, p. 362-367.

¹¹⁰ *Ibidem*, p.368. Après avoir fait l'analyse des inscriptions romaines, des preuves historiques et des découvertes archéologiques du territoire géto-dace, l'auteur affirme: „*Rien ne nous permet de supposer que Bendis aurait été adorée par les géto-daces.*”

¹¹¹ Vasile Pârvan, *op.cit.*, p. 163.

¹¹² Ion Horațiu Crișan, *op.cit.*, p. 369.

¹¹³ *Ibidem*, p. 370.

¹¹⁴ Ionel Opreșan, *op.cit.*, vol. I, p.95.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 133.

¹¹⁶ *Ibidem*.

monde profane. Quelques fois leur habitation prit la forme d'une cité difficile à pénétrer, tel comme il se passe avec Roza Rozalinda qui se retire dans la „Cité Noir”¹²⁰.

Leur isolement peut être une forme de vulnérabilité de leur fond sacré qui peut être *compromis*. Tel comme nous avons observé dans le cas de la sacralisation des éléments solaires, exprimé dans le chapitre *Enfants aux étoiles au front*, les fées sont sensibles au contact avec les éléments profanes, qui peuvent altérer leur fond originare. L'imaginaire populaire construit ainsi les espaces consacrés des fées, où l'homme ordinaire ne peut pas mettre les pieds. Les lieux consacrés sont les fontaines¹²¹, les sources ou les forêts où le héros rencontre les fées qu'on doit rendre bonnes en chantant ; sinon, elles volent les veines, les yeux ou le cœur du héros.¹²²

Egalement, les fées viennent toujours à voler les pommes d'or, accompagnées par leur conductrice, Ileana Cosânzeana. Elle est représentée plusieurs fois comme une femme „brave” ou „espiègle”¹²³; beaucoup de fois elle ne se laisse pas conquise jusqu'au moment où elle lutte contre le héros où elle est frappée, geste qui l'intègre comme figure mythique dans la catégorie des amazones.

Dans ce sens-là, la description que Pierre Grimal fait en se référant aux amazones est intéressante: „Conformément à certaines personnes, elles mutilaient ses enfants mâles après l'accouchement, en les rendant aveugles ou boiteux.”¹²⁴ Par rapport à certains épisodes des contes populaires roumains, quelques fées volent les yeux ou les *veines* du héros, ce qui mène à l'hypothèse d'un complexe mythique commun de ces deux figures.

L'existence de ce complexe dérive d'un fond commun indo-européen, duquel s'est défini le prototype divin féminin, duquel nous avons parlé avant, et dans lequel l'imaginaire populaire a intégré l'image des fées, a côté d'un système de figures sacrées semblables, où apparaissent Les Iele, Les Ursitoare, les Sânziene.

Toutes celles-ci ont un comportement mythique identique. Par exemple, les iele sont caractérisées par le tabou linguistique et appelées avec d'autres noms que son vrai nom. Leur

¹¹⁷ *Ibidem*, p.95.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 256.

¹¹⁹ *Ibidem*, vol. II, p. 51.

¹²⁰ *Ibidem*, vol. V, p. 254.

¹²¹ *Ibidem*, vol. VI, p.162. L'un des conteurs interviewé par Ionel Opreșan parle sur „Fântâna Sânzienelor”.

¹²² Voir l'anexe *Le vol des pouvoirs* de cet ouvrage.

¹²³ Ionel Opreșan, *op.cit.*, vol. II, p. 29: „Elle continuait à tuer tout ce qu'elle rencontrait dans son chemin. Elle n'avait confiance en personne, elle n'avait confiance dans les hommes que par la vaillance.”

¹²⁴ Pierre Grimal, *op.cit.*, p. 30.

appellations sont, conformément à l'inventaire de Tudor Pamfile¹²⁵, « *Les Non-miséricordieuses, Les Elles, Les Judes, Les filles de Jude, Drăgaice, Samovile, Vâlve, Nagode, Irodițe, Vânturițe, Vântoase, Fetele Vântoaselor, Les Maîtres du Vent ou Irodiece* (...) *Les Miséricordieuses, Fées Miséricordieuses, Măestre, Les Fées Măiestre, Les Dames, Les Demoiselles, Les bonnes, Les puissantes, Belles Filles, Les Belles, Les filles du champ, Les filles de la forêt, Les Fille de Șandru, Les Braves, Les Laborieuses, Les Saintes, Les Grandes Saintes, Șoimane.* » Egalement, les fées sont nommées „très saintes”¹²⁶ ou „les trois vierges saintes”¹²⁷ ; les Ursitoare sont connues comme „trois vierges”¹²⁸, „fées”¹²⁹, „Les saintes”¹³⁰, „Les bonnes”¹³¹ ou elles peuvent avoir même des noms de femmes communes: „Bălașa, Ana, Dumitra”¹³².

À côté du tableau linguistique, les trois catégories de figures mythiques sont semblables par les rituels qu'on dédiait pour obtenir leur bienveillance. Êtres fantastiques ambivalentes, tant les fées que les iele et les ursitoare, peuvent être *rendues bonnes* par des incantations et des sacrifices.

Premièrement, dans le folklore roumain, il y a une série de formules magiques et de rituels par lesquels les ursitoare, fées du destin, semblables aux Parques romaines et aux Moires grecques¹³³, sont appelées à prodiguer des dons au nouveau-né. Simion Fl. Marian décrit les gestes sacrés censées de rendre bonnes les ursitoare. Elles viennent chez le nouveau-né dans la première semaine après sa naissance, le plus souvent, dans les premiers trois jours ou dans la troisième nuit ; la maison où elles entrent doit être soignée, et la sage-femme qui est âgée ou veuve, doit être „propre”¹³⁴. Les fenêtres de la maison doivent être ouvertes et les gens de

¹²⁵ Tudor Pamfile, *op.cit.*, p. 254.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 135.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 87.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 90.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² Ion Taloș, *op.cit.*, p. 178.

¹³³ Pierre Grimal, *op.cit.*, p. 300, 348. Les Moires sont représentées comme trois sœurs : Atropos, Clotho et Lachésis. Elle règlent la durée de la vie des hommes, à l'aide d'un fil que l'une tord, l'autre l'enroule, et la troisième le coupe lorsque la vie se termine; les Parques romaines sont appelées couramment „les trois fées”(„*tria fata*” ou „les trois Destins”). Leurs représentation est la même dans le folklore roumain où les Ursitoare sont en général trois, et la cadette est représentée de façon négative, parce qu'elle décide le destin de l'homme.

¹³⁴ L'homme du peuple comprend par „être propre” être abstinent pour une certaine période de temps.

la maison doivent être heureux, pour ne pas rendre tristes les fées du destin. La sage-femme leur donne une toile nouvelle, où on met un vase avec de la farine de blé, du sel, du pain et une poignée de laine. Trois jours après l'accouchement, la sage-femme observe sur la farine les traces des ursitoare. Si on ne leur offre pas le don que nous avons mentionné, elles prédestinent à l'enfant une vie difficile.¹³⁵

Simion Fl. Marian décrit une série de formules d'accueillir les ursitoare dont nous n'allons pas parler beaucoup, parce qu'elles ont été reprises par la majorité des chercheurs qui se sont occupés des rites de passage dédiés à la naissance aux Roumains. Mais ce qui nous intéresse est le fait qu'on *sacrifie* pour les ursitoare certains objets et boissons afin d'obtenir leur bienveillance.

À son tour, Tudor Pamfile mentionne un rituel du département Gorj, relatif aux ursitoare. Le troisième jour après la naissance, au tombée du soleil, la sage-femme vient préparée pour la „*punerea ursitoarelor*”¹³⁶, qui consiste en apporter un pain azyne cuit en cendres et enduit de miel sur les trois croix qu'il y a. Le pain azyne est mis sur une toile propre, à côté d'un verre de vin, un verre d'eau, du sel et une monnaie en argent, une paire de ceintures de la sage-femme et trois cuillères desquelles on lie des fleurs avec de la soie. Après avoir assis ces objets, la sage-femme se fait une croix neuf fois, puis elle dit une formule par laquelle elle essaie de rendre bonnes les ursitoare. Nous allons reproduire la formule ci-dessous, parce que nous la considérons nécessaire pour l'analyse du complexe mythique où l'image de la fée est intégrée :

*« Vous, les saintes,
Vous, les bonnes
Que Dieu vous apporte propres,
Lumineuses,
Bonnes comme le pain,
Douce comme le miel
Et tranquilles comme l'eau! »*¹³⁷

Tudor Pamfile ajoute le fait que la table des Ursitoare sera desservie le jour à venir ; l'argent sera assis sur la poitrine de l'enfant, et on donnera le pain, le vin et l'eau à des enfants propres.¹³⁸

¹³⁵ Simion Fl. Marian, *Nașterea la români*, Bucarest, Editure Grai și Suflet - Cultura Națională, 1995, p. 152.

¹³⁶ Tudor Pamfile, *op.cit.*, p. 90.

¹³⁷ *Ibidem*.

En général, les ursitoare restent dans la mythologie roumaine des fées du destin. Les rituels qu'on leur dédie se déroulent, en général, pour obtenir leur bienveillance. En outre, leur caractère ambivalent est prédominant. Dans ce sens-là Tudor Pamfile raconte un histoire où le père de l'enfant né meurt, parce qu'il écoute ce que les ursitoare décident. Cette histoire met en évidence une certaine interdiction imposé par les fois populaires: « *celui qui écoute les ursitoare meurt d'une morte subite* »¹³⁹ Egalement, les ursitoare peuvent „rendre boiteux” à ceux qui marchent sur leurs traces.¹⁴⁰

De même que les Ursitoare, les Iele sont des êtres fantastiques, parce qu'elles peuvent *mutiler* celui qui marche sur les lieux où elles ont dansé. I.-Aurel Candrea décrit cette expérience sacré liée à la foi des Iele : « *Si quelqu'un passe par le lieu où elles dansent la hora ou par le lieu où les iele ont dansé, elles le mutilent et l'homme ne guérit ni même avec des remèdes de charlatan, ni avec les médecin des docteurs. Voilà pourquoi, celui qui voit quelque part une portion d'herbe sur laquelle on a marché, qu'il se garde de marcher sur ce lieu, car c'est le lieu où les iele ont dansé et elles peuvent le mutiler : affaiblir ses mains et ses jambes* »¹⁴¹

En fait, comme dans le cas des Ursitoare, tout contact direct avec les Iele ou toute poursuite de leur chemin mène vers la maladie. I.-Aurel Candrea énumère la majorité des expériences taboues liée aux Iele: si on s'assoit sur leur foyer, elles vous donnent des plaies sur tout le corps ; les fées peuvent se *mettre en colère* si on les fâche lorsqu'elles sont joyeuses et elles peuvent vous „rendre boiteux”¹⁴²; celui qui entend leur chant et les voit „*reste muet et bancal*”¹⁴³. En outre, les Iele boivent pendant la nuit de l'eau des fontaines, et c'est pour cela qu'il est bien laisser un signe à côté de la fontaine pour que la maladie, que ces fées maléfiques donnent, tombe sur cet objet¹⁴⁴ etc.

La présence des iele dans le folklore roumain a donné naissance à des expériences magico-religieuses complexes. Les gens peuvent se défendre du mal produit par les iele en portant à

¹³⁸ *Ibidem.*

¹³⁹ *Ibidem*, p. 94.

¹⁴⁰ Artur Gorovei, *Credinți și superstiții ale poporului român*, Bucarest, Editure Grai și Suflet – Cultura Națională, București, 1995, p. 94.

¹⁴¹ I.-Aurel Candrea, *Folclorul medical român comparat. Privire generală. Medicina magică*. Etude introductif par Lucia Berdan, Iași, Editura Polirom, 1999, p. 185

¹⁴² *Ibidem.*

¹⁴³ *Ibidem.*

¹⁴⁴ *Ibidem.*

la ceinture ou aux fenêtres des maisons des plantes comme l'ail, la livèche, l'armoise¹⁴⁵ ou la camomille.¹⁴⁶ Mais la forme de magie la plus complexe contre le mal produit par les Iele est la dans des călușari, pratique que nous n'allons pas décrire dans cet ouvrage, parce que, pour instant, nous sommes intéressés par les formes par lesquelles les Ielele et les Ursitoare sont des fées qui découlent d'un prototype divin féminin ambivalent, autochtone, qui correspond, à son tour, à un complexe mythique d'origine indo-européenne, liée à un groupe universel des Saintes.

Bref, revenant à la danse des călușari, la maladie produite par les Iele peut se guérir par un remède empirique originel : « *qu'il entre [le malade] dans la danse des călușari, sans parler, et que ceux-ci dansent en marchant sur lui.* »¹⁴⁷ Mircea Eliade intègre la danse des călușari dans la série de „*symboles et rituels d'une danse cathartique*”¹⁴⁸, considérant qu'elle se base sur une liaison ambivalente et difficile à expliquer, entre les călușari et les Iele. Ils demandent, avant la période des danses, la protection de la „*Reine des Fées, Irodiade*”¹⁴⁹, en jurant de respecter un „*serment de la silence*”¹⁵⁰, en craignant „*que les iele ne leur donne une maladie*”.¹⁵¹

L'ambivalence de leur danse consiste dans le fait que, même si le but des călușari est de guérir le malade du mal provoqué par les Iele, ils demandent la protection de la part de la Reine des Iele. De plus, ils ne sont jamais protégés du risque de devenir les victimes de ces fées. Leur danse est une imitation du vol des fées, mais aussi une forme de lutte contre les Iele, à l'aide de laquelle on redonne au malade la santé ou les pouvoirs volés par les Iele. À côté de la danse thérapeutique des călușari, les Iele ont le même comportement mythique que les ursitoare, en ce qui concerne le dîner ritualiste par lequel elles peuvent être convaincues à redonner la santé à celui qui a marché sur leurs espaces sacrés. Dans ce sens-là, Ovidiu Bârlea parle de l'image des Iele ou des Elles appelées aussi și „*Les Belles*”¹⁵² auxquelles on

¹⁴⁵ Mircea Eliade, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, tome III: *De Mahomet À L'âge Des Réformes*. Editura Științifică și Enciclopedică, 1988, p. 237: „*La meilleur protection contre les fees son l'ail et l'armoise, c'est-à-dire ces herbes curatives que les călușari mettent dans un saceht au bout de la perche de leur drapeau. D'ailleurs ils machent presuq tout le temps de l'ail.*”

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 186.

¹⁴⁸ Mircea Eliade, *op.cit.*, p. 236.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 237.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² Ovidiu Bârlea, *Folclorul românesc*, vol. I, Bucarest, Editura Minerva, pp.57-58.

donnait un dîner ritualiste, censé d'attirer leur bienveillance, afin que le malade qui a marché sur leurs espaces soit guéri. Ovidiu Bârlea décrit le rituel où un sorcier mit une table sous un arbre, à côté de laquelle il va dormir avec le malade. Le lendemain, s'il n'y a plus rien dans les verres qui étaient sur la table, et le miel qui était sur les petits pains a disparu, alors les Iele vont rendre le pouvoir au malade.¹⁵³

La description ci-dessus du rituel dédié aux Iele se base, en général, sur deux grands motifs : la boisson et les aliments dédiés aux fées afin d'obtenir leur bienveillance. Les dons sacrés sont offerts par un intermédiaire, et l'espace préféré est représenté par les „*pomi rotați*”¹⁵⁴.

Ces motifs ne sont pas présents seulement dans le folklore roumain, mais ils apparaissent aussi dans les rituels dédiés à des divinités féminines de la mythologie des Bulgares, qui dédient, de la même façon, un dîner ritualiste, aux *Samodive*¹⁵⁵. Emanuela Timotin les décrit comme des êtres fantastiques dont « *l'action maléfique vise surtout à ceux qui ont marché dans les espaces où elles ont dîné ou dansé ; pour obtenir la guérison, le patient doit mettre sur la table du sucre, du miel et des petits pains dans l'endroit où il a pris la maladie.* »¹⁵⁶

En outre, celles qui sont semblables aux Iele sont les fées attestées dans l'occident médiéval du XI-ème siècle, dans le *Decretum* de Burchard de Worms. Il affirme l'existence des dîners ritualistes dédiés à trois fées sœurs, qui semblent être les Parques des Romains.¹⁵⁷ Mais l'Occident médiéval met en évidence la présence d'êtres fantastiques féminines auxquelles on dédie un dîner ritualiste afin d'obtenir tant le destin favorable que la richesse de la maison. Après Guillaume d'Auvergne, elles sont appelées par les vieilles femmes „*Satia*”, „*les dames*” ou „*la Dame Abonde*”, suggérant l'abondance qu'elles devraient apporter à la famille qui leur dédie toujours le dîner ritualiste.¹⁵⁸ Ensuite, nous citons à Guillaume d'Auvergne, qui décrit l'image des dames fantastiques :

« ...*les dames utilisent la nourriture et la boisson qu'elles trouvent dans les maisons, mais sans les consumer entièrement, et sans même diminuer leur quantité (...) si elles trouvent ces récipients couverts ou fermés (...) elles ne touchent pas la nourriture et c'est pour cela que*

¹⁵³ *Ibidem.*

¹⁵⁴ Emanuela Timotin, *op.cit.*, p. 440.

¹⁵⁵ *Ibidem.*

¹⁵⁶ *Ibidem.*

¹⁵⁷ Claude Lecouteux, Philippe Marc, *Les esprits des morts. Croyances médiévales*, Paris, 1990, p. 16, *apud* Emanuela Timotin, *op.cit.*, p. 437.

¹⁵⁸ Voir Emanuela Timotin, *op.cit.*, p. 437.

les dames renvoient la tristesse et la malchance vers ces maisons sans leur apporter la satiété et l'abondance. »¹⁵⁹

On rencontre ces figures mythiques aussi dans les contes allemands, par intermédiaire de la „*dame Holle*” ou la „*dame Percht*”, ou dans le correspondant italien de „*Richelle*”.¹⁶⁰ Ce qui nous intéresse, surtout, est le fait que ces fées ont, dans la plupart des cas, le nom de *Saintes*. Tout comme les *Iele* et les *Ursitoare* roumaines, les fées occidentales sont identifiées par ce nom, ce qui crée un certain isomorphisme d'un motif répandu dans les cultures indo-européennes, celui du dîner ritualiste dédié, à l'origine, à des divinités féminines dont le caractère est syncrétique, parce que ses fonctions ne s'arrêtent pas seulement à celle d'établir le destin, mais aussi celle du bien-être d'une famille et, surtout, à la guérison de certaines maladies qui apparaissent après avoir marché dans les espaces consacrés.

Reprenant le manuscrit dont Emanuela Timotin parle en ce qui concerne le dîner ritualiste dédié aux Elles, nous considérons que le puzzle¹⁶¹ de ce complexe mythique suivi par cet ouvrage peut se compléter aussi par l'analyse d'un comportement mythique fréquent dans le groupe d'une minorité de l'espace roumain, à savoir le dîner païen, dédié aux „*Sfinte*”, que les *rudari* organisent à l'occasion du *Gurban*¹⁶².

IV.11 Une pièce d'un puzzle mythique: Les Saintes

Nous allons retenir quelques détails sur cette population qui est encore problématique pour la majorité des anthropologues et ethnologues. L'historien Ion Chelcea¹⁶³ considère que cette population a le nom de „*rudari*” en Olténie et en Munténie, en Transylvanie ils s'appellent „*băieși*”, et en Moldavie, „*lingurari*”. Ils disent qu'ils sont Roumains et qu'ils ne connaissent autre langue que le roumain, en niant leur appartenance à la minorité des Roms. Ils sont répandus sur un espace très large en Europe ; ils sont présents en Bosnie, où on les connaît sous le nom de „*caravlahi*”, c'est-à-dire „*les Valaques noirs*”, qui prétendent qu'ils sont venus de Roumanie, et en Slovénie, où on les appelle „*coritari*”. En Hongrie, ils

¹⁵⁹ Claude Lecouteux, Philippe Marc, *op.cit.*, p. 23, *apud* Emanuela Timotin, *op.cit.*, p. 438.

¹⁶⁰ Voir Claude Lecouteux, *Au delà du merveilleux. Essai sur les mentalités du Moyen Age*, 2^{ème} édition revue et augmentée, Paris, 1998, p. 172-173, *apud* Emanuela Timotin, *op.cit.*, p. 439-440.

¹⁶¹ Selon Claude Levi-Strauss un comportement mythique ne peut se dévoiler qu'après l'identification et la reconstruction d'un système d'unités minimales qui peuvent se lancer dans le temps et dans l'espace. Voir Claude Levi-Strauss, *Anthropologie structurale*, p. 239-241.

¹⁶² Le nom de *Gurbanu* est plusieurs fois prononcé *Corban*, *Gorban* ou *Gurbanele*. Voir les interviews d' Ionel Oprișan avec les conteurs populaires de l'anthologie *Basmă fantastică românești*.

¹⁶³ Ion Chelcea, *Rudarii. Contribuție la o „enigmă” etnografică*, Bucarest, Casa Școalelor, 1943.

s'appellent „băiași” et ils ont un parler roumain, semblable à celui de Banat et le sud de Crișana.¹⁶⁴

Mais ce qui est intéressant n'est pas leur identité sociale et linguistique, mais, surtout, leur identité culturelle et religieuse. Des interviews que Ionel Opreșan réalise avec les conteurs populaires, on peut observer que beaucoup d'entre eux proviennent de la catégorie des rudari. Mais ce n'est pas cela qui nous intéresse, mais le rituel pratiqué par ceux-ci pour les *Sfinte*, à l'occasion du Gurban, le jour du Saint Georges ou de l'Ascension.

Nous sélectionnons l'un des interviews pour observer la fréquence du motif du dîner ritualiste, que nous avons analysé en ce qui concernait les Iele, les Ursitoare, les Parques romaines et les fées du bien-être de l'Occident médiéval :

„ – *Les rudari d'autres zones (...) s'ils sont mutilés, ils sacrifient des agneaux le jour du Saint Georges ou de l'Ascension pour guérir...*

- *Cela vient des Saintes et non pas des ursitoare.*
- *Elles sont différentes?*
- *Les Saintes sont quelque chose d'autre.*
- ***Qu'est-ce que les Saintes?***
- *Les Saintes sont quelque chose d'autre. Elles vous mutilent si on marche sur la table des Saintes, elles enlèvent votre bouche ou un bras... C'est leur table, la table des Saintes.*
- ***Où est-elle?***
- *Apparemment, si on atteint un certain lieu on dit qu'on a marché sur la table des Saintes. Et c'est pour ça qu'elles mutilent et on sacrifie l'agneau et on dit qu'on guérit... C'est ça. C'est quelque part d'autre. Elles n'ont rien affaire avec les ursitoare. Non. Ces Saintes sont quelque part d'autre. Pour prier... on va dans la forêt ... On prépare trois petits pains, on prend un litre de vin, un mètre de matériel blanc, on fait le feu dans la forêt et on cuit là-bas les pains, dans ces cendres, dans ce foyer, là-bas... Et une femme sans mari prie...*
- ***C'est une femme qui prie?***
- *Oui.*
- ***Pas un homme?***
- *Non. C'est une femme qui prie, une femme sans mari.*
- ***Qui ne s'est pas mariée ou qui est veuve ?***

¹⁶⁴ Sur l'identité des rudari voir: Ion Chelcea, *Rudarii de pe Valea Dunării*, Craiova, sans editure, 1968; C. S. Nicolaescu-Plopșor, *Gurbanele*, în „Arhivele Olteniei”, I, nr.1, Craiova, 1922, p. 35-40; Ion Calotă, *Rudarii din Oltenia. Studiu de dialectologie și de geografie lingvistică românească*, Craiova, Sibila, 1995

- *Qui est veuve, qui n'a pas de mari. Elle prie...Et elle ramasse de l'herbe de cet endroit, de l'herbe verte et vient à la maison et la met sous la tête du malade et il rêve. L'agneau apparaît dans le rêve du malade. Il dit: <j'ai rêvé un agneau, un troupeau de moutons, sur un quai ferroviaire où dans la forêt, ou bien dans un pré vert...Voilà, j'ai rêvé qu'au foyer il y avait un pot à la viande rôtie > Ou: < j'ai rêvé des sacrifices avec de la viande rôtie >. S'il rêve de la viande rôtie, on fait de l'agneau rôti. S'il rêve un agneau bouillie, on bouillie l'agneau (...)*
- ***Pourquoi elle prend cette toile blanche?***
- *Cette toile blanche y est mise pour faire le rituel de maslu avec les pains azymes.*
- ***Pour les mettre sur la toile ?***
- *Oui. Sur la toile...Elle met le pain sur la toile, après l'avoir cuit, elle y met le sucre avec le vin...Et elle les donne à manger à trois enfants. (...) Personne ne doit manger ces pains à part des enfants. Et de même pour les ursitoare...Quand on fait le pain pour les ursitoare...*
- ***À qui donne-elle l'agneau ? Elle prépare la toile et les pains avant de sacrifier l'agneau ?***
- *Oui. Avant (...) Avant de prier.*
- ***Avant de mettre l'herbe sous l'oreiller ?***
- *Avant de faire cela, le pain et la toile. Puis elle rentre avec l'herbe, l'herbe verte et la met sous l'oreiller quand le malade se couche...*
- ***Quand elle prie, elle prie au milieu de l'herbe verte ?***
- *Oui. Dans la forêt.*
- ***Et c'est aussi là-bas qu'elle fait le feu et cuit le pain ?***
- *Oui, toujours là-bas. Dans la forêt.*
- ***À qui donne-elle le vin ?***
- *Toujours aux enfants.*
- ***Les enfants boivent du vin ?***
- *Oui. Oui. Et elle aussi, cette vieille qui prie boit aussi. Seulement elle et les enfants...*
- ***Après qu'elle prie ou avant ?***
- *Oui. Après qu'elle prie.*
- ***Qu'est-ce qu'elle prie ? Qu'est-ce qu'elle dit ?***
- *Elle prie en disant: < Vous, les saintes, venez comme l'eau et douces comme le miel, pour vous rappeler du ...tel, qui donne son agneau pour que vous donniez la force et le pouvoir à sa tête, à ses jambes et à ses bras, car il vous célèbre chaque année, avec un bélier gros, un morceau de pain, une bouteille de vin, amen...>(…)*
- ***Combien de Saintes il y a-t-il ?***

- *Trois.*
- ***Quelqu'un les a vu, les connaît ? Quand est-ce qu'elles apparaissent?***
- *Elles apparaissent aussi pendant la nuit.*
- ***Toujours pendant la nuit?***
- *(...)Elle volent...elles volent en chariot (...) Quand elle vient et décide de faire le rituel et met l'herbe sous l'oreiller, elle entend le chariot. »¹⁶⁵*

Nous considérons que les affirmations ci-dessus du conteur populaire interviewé par Ionel Opreșan sont une preuve vivante d'un rituel antique, qui met en évidence un motif fréquent: le dîner ritualiste dédié aux Saintes. Le rituel est semblable à celui des fées, des iele ou des ursitoare par l'incantation prononcée lorsqu'on s'assoit à table, quand les fées sont appelées à rendre la santé au malade, avec la promesse de répéter le rituel, par le fait que sur la table il y a les mêmes aliments donnés: l'eau, le vin, le sucre et les petits pains.

La fréquence apparaît dans le manuscrit analysé par Emanuela Timotin relatif au dîner dédié aux Elles, puis dans le rituel d'accueillir les Ursitoare de la mythologie roumaine, dans le dîner dédié aux Parques ou aux fées du bien-être de l'occident médiéval. Ce motif apparaît également dans la mythologie roumaine non seulement dans l'espace des minorités, mais il est exprimé au sens large. Tudor Pamfile parle dans ce contexte sur *le culte des Saintes*, auxquelles on dédie un dîner ritualiste. Elles apportent des maladies contagieuses, en marchant par des villages où elles rendent les hommes malades jusqu'au moment où „leur colère s'arrête”.¹⁶⁶ La colère des Saintes peut être enlevée seulement si „les femmes se rejoint et font l'aumône pour elles.”¹⁶⁷

Sur le fond de ces motifs fréquents se crée un complexe mythique identifié par cet ouvrage dans le sens d'une existence de divinités féminines d'origine indo-européenne. Elles ont une liaison intime avec les figures mythiques ambivalentes de la mythologie des déesses Artémis/ Diane/ Bendis. L'ambivalence du complexe originaire que nous analysons a permis le glissement des fonctions sacrées d'une figure mythique à l'autre, la contamination ou l'assimilation des unes par les autres. Ainsi, des superpositions des images mythiques, des fonctions ou des noms de déesses apparaissent dans les systèmes mythiques analysés.

Cet ouvrage intègre dans ce complexe mythique aussi la figure mythique de la fée des contes populaires. Elle est une „relique”¹⁶⁸ de divinités originaires, qui appartiennent à un

¹⁶⁵ Ionel Opreșan, *op.cit.*, vol. VI, pp. 118-120.

¹⁶⁶ Tudor Pamfile, *op.cit.*, p. 307.

¹⁶⁷ *Ibidem.*

¹⁶⁸ Emanuela Timotin, *op.cit.*, p. 444.

espace mythique commun et que nous définissons comme un espace indo-européen. D'abord, leurs noms renvoient à une divinité commune ambivalente : tout essai d'analyser la figure des fées mène, comme nous l'avons déjà vu, à un espace des superpositions mythiques.¹⁶⁹

En outre, leurs fonctions sont complexes, leur nombre est, en général, trois, respectant la structure mythique indo-européenne.¹⁷⁰ De plus, les divinités analysées renvoient vers un fond mythique commun par un des noms fréquente: *Les Saintes*. Celles-ci définissent le complexe dont nous venons de parler. Elles mettent l'empreinte sur l'image des fées ; il ne s'agit pas de l'image artificielle, du niveau purement narratif, mais de l'image de substrat, là où les fonctions des fées dévoilent un fond ambigu, ambivalent, difficile à comprendre. La seule modalité de décoder ce fond est de refaire le puzzle mythique, dont Claude Levi-Strauss parlait¹⁷¹, puzzle par lequel une image originale se reconstruit: les fées comme divinités originaires de la nature, du destin, de la prospérité. Ambivalentes comme toute manifestation du sacré, elles peuvent être *terribles* ou *espiègles*, comme la majorité des conteurs populaires les appellent, et elles cachent derrière leur beauté un fond maléfique qui doit être *rendu bon*.

IV.12 La fée, figure mythique lunaire

Par rapport au plan narratif des contes populaires de ce corpus, les fées sont des êtres fantastiques vulnérables, toujours poursuivies par un ravisseur, soit le héros, le zmeu, un élément naturel (la source ou la terre) ou bien le père du héros. Le problème qui se pose dans ce chapitre est pourquoi l'image de la fée entre en récurrence avec ce *motif de l'enlèvement*. C'est un enlèvement nécessaire, comme dans le cas du vol des astres par les zmei ou ce geste renvoie à une autre forme de manifestation du sacré archaïque ?

Premièrement, le geste de l'enlèvement d'une divinité féminine est présent dans la plupart des mythologies. Dans la mythologie gréco-romaine l'amazone Antiope est enlevée par Thésée dans l'expédition d'Héraclès, Perséphone est enlevée par Hadès, avec l'aide de Zeus, dans le moment où elle était parmi les nymphes, en cueillant des fleurs; Europe est enlevée par Zeus, lorsqu'elle jouait avec ses accompagnantes sur la plage de Tyr; Zéphyr enlève la nymphe Chloris, en lui donnant le don de maîtriser toutes les fleurs. Selon certaines légendes, Hélène de Troie avait été enlevée par Thésée, lorsqu'elle offrait un sacrifice à la

¹⁶⁹ Mircea Eliade, *Histoire des croyances et des idées religieuses* vol. III, p. 246. Sur une possible superposition des figures mythiques parle aussi Mircea Eliade lorsqu'il affirme: „ *Il est très probable que le nom Diane ait remplacé le nom local d'une déesse autochtone géto-thrace.*” Selon Mircea Eliade, le nom de „fée” dérive du nom de Diane; le substantif a un adjectif récurrent: „zânatec”, qui signifie „déconcerté, enlevé par les fées”

¹⁷⁰ Voir Georges Dumézil, *op.cit.*

¹⁷¹ Claude Levi-Strauss, *op.cit.*

déesse Artémis¹⁷². Aussi, dans la mythologie indienne, Sita, l'épouse de Râma est enlevée par Ravana¹⁷³ ; dans les hymnes védiques, Aurora est poursuivie par Indra¹⁷⁴; la même chose se passe dans l'histoire de Pururavas et Urvasî¹⁷⁵. Des chants lettons décrivent, dans le même sens, à la fille du Soleil qui est enlevée par les étoiles ou par la Lune.¹⁷⁶

Nous croyons que nous ne pouvons pas intégrer cet acte d'enlèvement dans la catégorie „*raptus Solis*”¹⁷⁷, tel comme Max Muller fait en disant que „*le mythe d'Hélène est nécessairement naturaliste*”¹⁷⁸ et que tout enlèvement des fées du folklore illustre à Aurore poursuivie par deux héros solaires. Comme nous avons observé de l'analyse de la figure mythique de la fée, son caractère est trop complexe pour le limiter au mythe solaire, tel comme le faisait Max Muller.

La dialectique de l'enlèvement de la fée des contes populaires doit être rapportée plutôt au syncrétisme de ses fonctions, par lesquelles se peut déceler la valeur mythique du motif de son enlèvement par le zmeu, le héros ou un élément naturel. Par ailleurs, la référence à un système mythique solaire n'est pas plausible, car, de la description du prototype duquel a dérivé l'image de fée, ne peut pas être reliée à l'élément solaire.

Comme nous avons observé, la fée des contes populaires retient dans le substrat mythique les fonctions nocturnes de la déesse Séléné, les fonctions divinatoires et maléfiques d'Hécate, celles de la nature et de la chasse d'Artémis / de Diane, celles de la mort et de l'agriculture de Perséphone. Son fond est plutôt chtonien que solaire et, cependant, elle est impliquée dans la relation active avec des éléments solaires.

Notre hypothèse est que le motif de l'enlèvement de la fée découle de la création d'un bassin sémantique du conflit entre deux grandes visions du sacré. D'une part, la fée renvoie à une représentation d'un fond originaire chtonien, où les éléments lunaires, divinatoires, de la mort et de l'agriculture sont impliqués, d'autre part, le héros renvoie au symbolisme solaire, où sont impliqués les images de la lumière, de l'arbre et des pommes d'or, le système des astres du corps des héros, leurs cheveux d'or etc. Entre les deux éléments fondamentaux qui

¹⁷² Pour les figures mythiques ci-dessus, voir Pierre Grimal, *op.cit.*; Anna Ferrari, *op.cit.*

¹⁷³ *L'Inde antique et la civilisation indienne*. Dirigée par Henri Berr, Paris, La renaissance du Livre, 1933, p.305.

¹⁷⁴ *Rig Veda*, IV, XXX, *apud* Max Muller, *Mythologie comparée*, p. 63.

¹⁷⁵ Vz. Max Muller, *op.cit.*, pp. 68-69.

¹⁷⁶ *Ibidem*, pp. 489-490.

¹⁷⁷ Pierre Brunel, *Preface* pour Max Muller, *op.cit.*, p. XXXIII.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. XXXIV.

constituent le bassin sémantique décrit, s'intègre l'image des zmei, du père du héros ou des éléments naturels, comme symboles fréquents du fond chtonien des fées.

Premièrement, ce bassin sémantique a comme base un conflit des ordres du sacré, qui fonctionnent après une dialectique semblable à celles analysées dans les chapitres antérieurs. D'un côté, dans le substrat des contes populaires se contourne une image originaire du sacré, établie, dans ce cas-ci, par l'image de la fée dérivée d'un prototype féminin indo-européen, caractérisé par le syncrétisme et l'ambivalence des fonctions. D'autre côté, se définit un ordre qui assimile les fonctions de la fée sous le signe sacré d'un symbolisme solaire, reproduit, au niveau superficiel du plan narratif, par le motif de l'enlèvement de la fée.

L'assimilation de l'ordre originaire conduit à la représentation de la fée des contes populaires comme élément solaire : elle a les cheveux d'or, elle est un oiseau lumineux, un être fantastique, associé avec l'arbre aux fruits d'or ou avec les palais d'or. Nous considérons qu'au niveau narratif cette assimilation est représentée par le motif de l'enlèvement de la fée. En fait, elle n'est pas enlevée, mais elle est réclamée également par des ordres sacrés qui justifient leur geste. Le héros, par son symbolisme, renvoie au mythe solaire de la conquête de la vie éternelle que nous avons discuté dans le premier chapitre, mais aussi à la redéfinition des valeurs du sacré par l'établissement d'une nouvelle cosmogonie qui inclut aussi la resémantisation des valeurs sacrés que la figure de la fée détient.

Egalement, le zmeu / le père / les éléments de la nature, encadrés dans la catégorie des ravisseurs de la fée, renvoient vers le fond sacré de la cosmogonie originaire ; ils sont perçus comme négatifs du seul point de vue du héros, mais, au niveau symbolique, tel que nous avons observé dans l'analyse d'image du zmeu, dans le premier chapitre, les régimes des images se renversent, en devenant ambivalentes, parfaitement justifiables dans leur nature originaire.

Les ravisseurs sont en fait des délivreurs de la fée. Comme valeur symbolique, les zmei sont beaucoup plus proches du fond originaire de la fée. Ils sont des êtres chtoniens, des défenseurs du monde nocturne, ils sont liés aux éléments primordiaux de la création, auxquels ils essaient de garder intact le fond sacré. Seulement par référence aux actions du héros, des actes du zmeu s'encadrent dans la catégorie négative du démon qui enlève.

En réalité, les actions du héros *rendent solaire* l'image de la fée. Comme un symbole solaire, le héros met son empreinte sur les fonctions de celle-ci qui est assimilée par une nouvelle image, celle du Soleil. A l'origine, les fées sont des êtres nocturnes associées avec la Lune ; elles sont ambivalentes, maléfiques et bienveillantes, comme Hécate, les Iele et les Saintes ; elles sont terribles, associée avec la force des amazones ; elles sont attachées aux mystères de

la vie et de la mort, comme Perséphone ; elles sont associées aux rythmes de la terre, des forêts, des fontaines, des fontaines, des animaux, tout comme Artémis / Diane. Tous leurs caractéristiques les définissent comme étant des êtres nocturnes, communiquant avec des rythmes ambivalents, lunaires et telluriques et pas du tout avec les valeurs antithétiques solaires.

L'association avec le symbolisme de la nuit, des fontaines, des fontaines, des animaux, avec la végétation et les animaux sauvages, avec la mort et le destin lie l'image de la fée de divinités lunaires et de leurs fonctions. Selon Mircea Eliade, „toutes les divinités lunaires gardent (...) des attributs ou des fonctions aquatiques.”¹⁷⁹ De la relation intime des rythmes de la lune avec les éléments aquatiques dérive une liaison organique entre le symbolisme de la végétation et de la lune et donc entre les divinités de la fécondité et celles lunaires.

Ainsi, Mircea Eliade considère qu'il y a, dans l'histoire des religions, le complexe de divinités centrales qui "cumulent tous les attributs"¹⁸⁰: celui aquatique, celui de la végétation, de l'agriculture, tous soumis au régime lunaire. Le fait qu'elles sont divinités originaires de la lune les transforme dans des déesses syncrétiques. Osiris est le dieu de la lune, et en même temps, le dieu d'eaux, de la végétation, de l'agriculture. Dionysos est une divinité de la lune, mais aussi de la végétation.¹⁸¹

En outre, les divinités qui, initialement, sont lunaires arrivent à représenter aussi le régime sacré de fécondité. Tout comme les plantes, qui deviennent magiques sous le pouvoir de la lune, l'homme et les animaux deviennent fertiles en fonction des rythmes de l'astre de la nuit. Dans ce point-là, les divinités lunaires sont plus récurrentes que les divinités telluriques, parce que, dans la plupart des mythologies, la divinité originaires de la fertilité est associée avec La Grande Déesse de la terre.¹⁸²

Le problème est que, pour les profanes, ces associations ne sont pas évidentes, car le symbolisme discuté ci-dessus comporte une série d'équivalences, de correspondances qui articulent l'image centrale de « *systèmes adjacents* »¹⁸³. Par exemple, il y a des ensembles de fonctions sacrés où est impliquée une divinité centrale. Cela peut être une divinité de la pluie, de la fertilité et de la mort, mais le fond de celle-ci est lunaire. Seulement l'analyse des

¹⁷⁹ Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, p. 176.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² *Ibidem*, 180.

¹⁸³ *Ibidem*, 185.

fonctions et de la récurrence de ces fonctions sacrées conduit à la révélation de l'identité originare de la figure mythique.

Selon Mircea Eliade, l'analyse du symbolisme lunaire part de l'analyse de „centres secondaires”¹⁸⁴ qui viennent le plus souvent à la surface avant la figure de fond. Le chercheur roumain identifie un complexe mythique qu'il analyse dans le cadre de la "mystique lunaire" qui traite sur "l'ensemble Lune-pluie-fertilité-femme-serpent- régénération périodique”¹⁸⁵. Cet ensemble conduit à la création de figures mythiques adjacentes, qui tendent à pousser dans l'ombre justement „l'ensemble originel”.¹⁸⁶

Le symbolisme de la lune a également conduit à la constitution de divinités chtoniennes et funéraires, comme Perséphone. Mais la lune entre aussi dans ses rituels de magie, d'initiation, et surtout dans ceux d'établir le destin. Ses rythmes, „la naissance, la plénitude et la disparition”¹⁸⁷ ont conduit, selon Mircea Eliade, à l'association de l'astre avec le symbolisme d'„ourdir”.¹⁸⁸

En relation avec tout ce qui est vivant, la lune devient la maîtresse de la vie, en établissant, par ses rythmes, le destin. C'est pour cela que les divinités grecques du destin, les Moires sont rapportées au régime lunaire et, en même temps, elles sont appelées „les fileuses”.¹⁸⁹ Pierre Grimal les décrit comme les trois sœurs qui tordent le fil de la vie humaine. La première, Atropos, tord le fil de la vie, la seconde, Clotho, l'enroule sur le fuseau, et la troisième, Lachésis, coupe le fil quand la vie se termine.

Même s'il insiste sur leur image comme les déesses du destin, Mircea Eliade souligne le caractère lunaire de ces divinités du destin. Il dit que : „leur structure lunaire ne s'est jamais perdu complètement”¹⁹⁰, en parlant à cet égard, des affirmations de Porphyre qui disait que les Moires dépendent des rythmes de la lune, et aussi d'un texte orphique, analysé par A.H.Krappe¹⁹¹, par lequel les divinités du destin étaient intégrées au symbolisme lunaire. En outre, Mircea Eliade parle sur les représentations des Grandes Déesses, qui ont cumulé les attributs lunaires, de la terre, de la végétation, du destin, à côté de leurs représentations

¹⁸⁴ *Ibidem.*

¹⁸⁵ *Ibidem.*

¹⁸⁶ *Ibidem.*

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 191.

¹⁸⁸ *Ibidem.*

¹⁸⁹ Pierre Grimal, *op.cit.*, p. 300.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 196.

¹⁹¹ Alexandre H. Krappe, *La génèse des mythes*, Paris, Payot, 1938.

associées avec le symbole de la fourche et du fuseau avec lesquels elles filent le destin des hommes.¹⁹²

On retrouve les mêmes attributs dans le folklore roumain où les Ursitoare sont des divinités lunaires qui établissent le destin du nouveau-né en ourdissant le fil de la vie. Selon Simion Fl. Marian¹⁹³, l'étymologie des ursitoare réside dans le verbe roumain „a urzi” (ourdir), qui provient du latin „ordior, orsus (orditum) sum”. De ce verbe se sont formés les mots „urzire” (ourdissage), „urzitori”(ourdisseurs), „urzeală”(ourdissage), et du supin „orsus” est apparu la notion de prédestination du verbe „a ursi”, attribué aux fées qui filent le destin de l'enfant.

Dans le même sens, Alexandre H. Krappe¹⁹⁴ analyse l'un des termes qui définissent l'idée de destin, à savoir „wurt”, dans l'ancienne langue allemande du nord, „urdhr” dans l'ancien norvégien, „wyurd” en anglo-saxon, tous dérivés d'un verbe indo-européen: „wert”, traduit par „ tourner”, duquel dérivent les termes germaniques „wirt”, „wirtel” (fuseau, fourche), et l'hollandais „worwelwn” („tourner”).¹⁹⁵

La complexité des divinités lunaires se retrouve aussi dans la figure mythique de la fée. Celle-ci est un *centre secondaire* d'un ensemble imaginaire où est intégré le prototype divin féminin du système mythique autochtone. La fée des contes populaires est une figure ambivalente et complexe au niveau des fonctions, mais elle est adjacente, au niveau du substrat mythique, avec une figure imaginaire, dont le fond est lunaire et non pas solaire.

Associée avec les fontaines, les lacs, les arbres à la proximité desquels elle rencontre le héros du conte populaire, mais aussi détentrice de l'eau vivante, de l'arbre aux fruits d'or, ayant des noms qui font référence au règne végétal, floral ou cosmique, la fée du folklore est une représentation mythique d'une divinité lunaire. Elle est associée au symbolisme aquatique, aux images de la fertilité et de la fécondité, de la végétation, de la mort et de la régénération, mais aussi du destin. La fée est souvent associée à la fourche d'or ou à la bobineuse d'or, symboles de „l'ourdissage” du destin, et cela n'est pas gratuitement. L'image de la fée associée aux instruments de filer n'est pas du tout un *accident* de l'imaginaire populaire, mais cela découle de la dialectique sacrée où les divinités d'origine lunaire sont impliquées.

¹⁹² Mircea Eliade, *op.cit.*, p. 196.

¹⁹³ Simion Fl. Marian, *op.cit.*, p. 160.

¹⁹⁴ Alexandre H. Krappe, *op.cit.*, p. 103, *apud* Mircea Eliade, *op.cit.*, p. 196.

¹⁹⁵ Mircea Eliade, *op.cit.*, p. 196.

IV.13 La permanence du renouvellement

Mais d'où apparaît-elle cette représentation de la fée comme un être solaire? Nous considérons que la transformation solaire de cette figure mythique apparaît sur le fond de l'ambivalence des divinités solaires. Cela permet de maintenir le substrat dans une relation directe avec les divinités lunaires, étant impliquées dans une dialectique qui révèle tant l'aspect lumineux que celui obscur des hiérophanies solaires. Selon Mircea Eliade, les hiérophanies solaires impliquent une certaine „*expérience religieuse indistincte*”¹⁹⁶, fait qui assure l'ambivalence des symboles solaires, mais, en le même temps, cela conduit à l'assimilation naturelle des symboles du régime nocturne nuit par les symboles solaires.

Mircea Eliade analyse, à cet égard, les figures mythiques qui sont aussi „*psychopompes*”¹⁹⁷, en dévoilant leur caractère chthonien, infernal, leur implication dans le régime végétal ou celui de l'initiation. Or, comme nous avons déjà vu dans l'analyse des figures lunaires, cet aspect obscur du sacré appartient aux figures mythiques lunaires. L'ambivalence conduit, ainsi, vers „*l'articulation du Soleil avec le monde chthonien–magique-sexuel*”¹⁹⁸, mais aussi vers la création d'un fond mythique commun qui a permis dans l'imagination populaire que les figures nocturnes soient rendues solaires.

Nous considérons que ce fond mythique commun a conduit vers la représentation de la fée des contes populaires comme étant associée aux symboles solaires : les cheveux d'or, l'arbre et les fruits d'or, les palais d'or. Ceux-ci n'appartiennent pas, originairement, au symbolisme lunaire du prototype divin féminin duquel a dérivé l'image de la fée, mais ce sont repris par l'assimilation naturelle de ces deux grands types d'hiérophanies : solaires et lunaires.

Dans cette articulation naturelle, la dialectique du sacré fait qu'un des régimes tombe dans le plan secondaire, comme le centre adjacent du mythe. Selon Mircea Eliade, « *toute <forme> religieuse est profondément <impérialiste> et elle assimile sans cesse la substance, les attributs et les prestiges d'autres <formes> religieuses, même très différentes. Toute <forme> religieuse gagnante a la tendance d'être **le tout** (n.n.), d'étendre sa juridiction vers toute l'expérience religieuse. De cette façon (...) <les formes> religieuses (dieux, héros, cérémonies, mythes etc.) d'origine solaire, qui ont connu une carrière victorieuse, englobent*

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 143.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 152.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 160.

*dans leur structure des éléments intrinsèques, assimilés et intégrés par le jeu même de leur expansion impérialiste. »*¹⁹⁹

Dans cette dialectique impérialiste des formes religieuses, les figures mythiques lunaires sont assimilées par celles solaires. Le héros solaire devient, ainsi, pas nécessairement un délivreur de la fée des contes populaires, mais, plutôt, un *conquérant*. Le geste de *la conquête de Cosânzeana* sous lequel nous avons intégré ce chapitre n'apparaît pas de cette perspective comme un geste positif ; en fait, la fée n'est pas libérée par le héros des contes populaires, mais elle est *conquise*, dans le sens que Mircea Eliade a précisé relatif à l'impérialisme des figures solaires.

Sa représentation dans l'imaginaire populaire comme une figure sauveuse apparaît comme conséquence du fait que les héros solaires se définissent par une part „*obscure*”²⁰⁰, celle qu'on retrouve aux figures lunaires des fées. Proches du monde des morts, du plan de l'initiation, de la magie, de la fécondité etc., les fées sont rendues solaires après un renouvellement du monde que le héros solaire réalise, par lequel le monde est réorganisé en fonction de son fond. Ce fond est très lié au monde qu'il renouvelle, c'est pour cela que l'assimilation sous le signe solaire semble naturelle, et non pas forcée.

La même chose se développe au niveau narratif des contes populaires où le motif de la conquête de Cosânzeana est présent. Elle est *délivrée* par le héros du monde souterrain du zmeu, qui l'enlève et la force à se marier avec lui ou il l'enferme dans un palais, en général d'or. Mais le fait que le héros la délivre suppose aussi la perte des fonctions sacrées qu'elle détient. Elle devient une figure solaire, le fond lunaire étant soumis au héros. Seulement la vérification du substrat mythique dévoile son fond nocturne, chthonien, plus proche du monde du zmeu qui enlève la fée pour la sauver, en fait, de la force impérialiste du héros solaire.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 166.

²⁰⁰ *Ibidem*.

V. Annexes

V.1 Le premier corpus récurrent : les robes merveilleuses de la fée

Une série de contes de fées populaires, roumains et étrangers, se construisent autour d'un motif récurrent au celui de la conquête de la fée, ayant dans la structure narrative de ces textes les mêmes caractéristiques que le motif du vol des astres du premier chapitre de cet ouvrage. Classés par les catalogues internationaux dans le conte-type **510 Cinderella** and **Peau d'Ane**, les contes populaires de ce corpus mettent en évidence leur isomorphisme par une image commune : celle des robes portées par l'héroïne pendant les trois soirées de bal où allait son futur mari : les robes d'or, d'argent, de cuivre.

Le conte-type correspondant dans le catalogue Arne-Thompson : **510 Cinderella** and **Peau d'Ane**.

Avec Buflia

(résumé)

Un homme et une femme ont, à la vieillesse, une fille qui naît avec les signes célestes sur elle : le soleil dans la poitrine, la lune dans le dos et deux étoiles dans les épaules. Mais, avant de mourir, la femme dit à l'homme de ne se marier que si les pieds de la femme suivante entrent dans ses pantoufles d'or.

Le vieux cherche une autre épouse, mais aucune n'a la pointure adéquate. Sa fille essaye la pantoufle, celle-ci lui va bien, puis son père veut l'épouser.

La fille s'effraye, puis, pour faire les noces, lui demande trois robes : d'or, d'argent et de cuivre. Elle part de chez elle à l'autre bout du monde, en attachant d'un chat des fourchettes, des brocs, des cuillères pour faire du bruit pour tromper son père.

Buflia demande aux gardes forestiers de faire un cercueil avec une petite fenêtre pour le porter dans le monde, comme un deuxième vêtement. Le cercueil effraye le vieux qui cherche sa fille. Celle-ci s'abrite dans la meule de pailles d'un jeune garde forestier qui avait une mère vieille ; son chien donne sa nourriture à la fille ; comme il est devenu maigre, le chien est poursuivi par le garde forestier est il trouve la fille.

L'héroïne prend soin de la maison du garde forestier ; un soir, il part aux noces de la fille cadette de l'empereur du Soleil Levant. Buflita veut aller avec le jeune aux noces, mais il ne l'emmène pas avec lui, parce qu'elle est laide et a des poils au visage.

Mais Buflita se fait belle, met sa robe d'argent, montre ses signes célestes, prend avec soi deux pommes d'or et quand elle bat des pieds, Dieu la transforme dans un petit oiseau et vole aux noces à côté du garçon, qui tombe amoureux d'elle. La fille lui dit qu'elle est de Mouchoiraux¹, car le garçon l'a touchée avec un mouchoir quand il a refusé de la prendre aux noces.

La situation se répète deux fois, Buflita dit qu'elle est de Giflaux², puis de Fouetaux³, parce qu'il l'a giflée et l'a fouettée quand elle a demandé d'aller avec lui. Aux dernières noces, les deux échangent les bagues ; le jeune part à la recherche de la fille, sa mère lui cuit du pain, la fille met elle aussi une gimplette au four dans lequel elle met la bague que le jeune garde forestier lui a donnée.

Sur le chemin, le jeune trouve la bague dans le pain, il croit que sa mère est la fille qu'il a vue aux noces et pense à arriver chez lui et se coucher avec sa mère. Le garçon voit les signes de la fille, la reconnaît, se marie avec elle, elle lui donne un enfant. Aussi, Buflita prie Dieu de lui donner une maison grande avec des serviteurs et une école pour l'enfant né. Mais le père de la fille arrive chez elle, décidé à se venger ; le mari l'amène chez eux, en croyant qu'il est un mendiant, l'héroïne ne le reconnaît pas.

Le père de la fille tue l'enfant en utilisant la clé magique de la fille, avec laquelle on met la table, il prend de là un couteau ; l'héroïne est chassée de la maison avec son enfant mort, après avoir coupé ses bras au niveau des coudes, puis son père l'emmène avec lui vers le Mont du Galion. Comme il a voulu la tuer, l'héroïne jette le vieillard de la montagne, puis Dieu lui met devant une rivière guérisseuse, elle récupère ses bras, guérit l'enfant avec l'herbe des bêtes d'un serpent qui avait guéri ses jeunes morts.

Dieu donne à la fille une autre maison plus belle pour pouvoir élever son enfant. Son époux engage un homme pour le garder, il part après sa femme, car il regrette lui avoir coupé les bras, il arrive chez elle, mais la femme ne dit pas qui est-elle en réalité. Le soir, Buflita dit à l'enfant que le chasseur était son père. Le vigile dit au garde forestier la vérité qu'il avait entendue, les deux restent encore dans la maison de la femme et, la nuit suivante, elle met une

¹ En roumain *Batistești*, nom inventé ;

² En roumain *Pălmești*, nom inventé ;

³ En roumain *Biciuiești*, nom inventé ;

fourchette dans la botte de l'époux qu'elle condamne à la mort pour voleur, en reconstruisant la fausse cause de sa condamnation, puis dit à l'enfant qu'il pardonne son père.

Les éléments du conte populaire

I. Les robes avec des signes astraux

A. Deux vieux donnent naissance à une fille ; A1 : qui a le soleil dans la poitrine, la lune dans le dos, dans les épaules, deux étoiles.

B. Avant de mourir, l'épouse dit à l'homme qu'il se marie seulement avec une femme dont le pied entre dans sa pantoufle d'or ; B1 : le pied de la fille du vieillard entre dans la pantoufle ; B2 : le vieillard veut épouser sa propre fille.

C. La fille demande au vieillard un cadeau de noces ; C1 : trois robes ; C2 : en or ; C3 : en argent ; C4 : en cuivre.

D. La fille part de chez elle ; D1 : en trompant la confiance du père ; D2 : avec un chat auquel elle attache des objets bruyants.

II. Les vêtements en bois

A. La fille se retire dans la forêt ; A1 : des bûcherons lui font un cercueil que la fille porte comme vêtement ; A2 : le père de la fille s'effraye en voyant le cercueil et il revient à la maison.

B. Un jeune garde forestier trouve l'héroïne. B1. Qui la trouve dans la meule de pailles de sa cour ; B2 : là où son chien lui apportait sa nourriture ; B3 : la fille est apportée à la maison pour faire le ménage.

III. Les noces et les vêtements marqués

A. Le jeune garde forestier part aux noces de la fille de l'empereur du Soleil-Levant ; A1 : l'héroïne lui prie de l'emmener avec lui ; A2 : il touche le visage de la fille avec un mouchoir ; A3 : l'héroïne arrive aux noces, habillée de la robe d'argent, ayant deux pommes d'or dans les mains ; A4 : elle danse avec le jeune garde forestier, qui tombe amoureux d'elle ; A5 : la fille lui ment, en lui disant qu'elle vient de *Mouchoiraux* ; A6 : la situation se répète : les autres vêtements ; la fille ment en lui disant qu'elle vient de *Giflaux* et *Foeutaux*, parce qu'elle avait été giflée et fouettée par le garde forestier.

B. Dans la dernière soirée de bal, les deux échangent leurs bagues ; B1 : le jeune part à la recherche de la fille ; B2 : l'héroïne cuit une gimblette dans laquelle elle met la bague qu'elle avait du garde forestier ; B3 : le jeune garde forestier reconnaît la fille ; B4 : les deux se marient ; B5 : la fille lui donne un enfant.

IV. Le père vengeur

A. Le père de la fille vient à la maison offerte par Dieu au couple, habillé comme un mendiant ; A1 : pendant la nuit, il tue leur enfant ; A2 : la fille est accusée d'avoir tué son enfant ; A3 : on coupe les bras de la fille au niveau des coudes ; A4 : on l'envoie dans le monde avec l'enfant mort ; A5 : la fille jette le vieillard du Mont du Galion.

B. Dieu lui met devant une rivière guérisseuse ; B1 : la fille guérit ; B2 : l'héroïne guérit son enfant avec l'herbe des bêtes.

V. *Le couple se retrouve*

A. Le garde forestier part à la recherche de son épouse ; A1 : Dieu lui donne une autre maison ; A2 : le garde forestier accompagné par un homme entre dans la maison de la femme ; A3 : le compagnon entend que le garde forestier est le père de l'enfant de Buflita.

B. L'héroïne jette une fourchette dans la botte de son époux ; B1 : elle l'accuse de vol ; B2 : à la fin, elle lui dit la vérité ; B3 : elle pardonne son époux naïf.

V.2 La liste des versions

A. Versions roumaines

1. *Lemnișoara/ Petite bois ??*, apud Ionel Opreșan, *op.cit*, tome V : la même structure narrative ; incipit : le prêtre veut épouser sa propre fille, parce que les pantoufles et la bague de son épouse lui vont bien.

2. *Cojocel dă lemn/Petite touloupe en bois*, apud Ionel Opreșan, *op.cit.*: la même structure narrative.

3. *Cu nuculița/Avec la petite noix*, apud Ionel Opreșan, *op.cit*, tome VI.: combinaison d'éléments spécifiques aux contes de fées tip 510A et 510B (la noix offerte par le vieillard à sa fille ; le noyer où la fille pleure, le noyer offre à la fille les vêtements de bal : la robe d'or, d'argent, de cuivre).

B. Versions étrangères

1. *Peau d'Ane*, apud Charles Joisten, *Contes populaires du Dauphiné*, tome I. *Contes de fées, contes religieux, histoires d'ogres et de diables dupés*. Préface de Marie-Louise Tenèze, Grenoble, 1971, D.E.R : intégré par l'auteur dans le conte-type 510B : la Sainte Vierge offre à l'héroïne trois robes : la première ayant la couleur du ciel ; la deuxième : la couleur du soleil ; la troisième, couverte d'étoiles ; éléments du conte populaire 510A : la recherche par le roi de la fille à laquelle la bague lui va bien ; à la différence du conte populaire roumain, le vêtement en bois est remplacé ici par la peau d'âne.

2. Paul Delarue et Marie-Louise Tenèze mentionnent *Cendrillon* comme faisant partie de cette série de contes de fées par la symbolique des robes d'argent, de cuivre, d'or et par les signes astraux, *apud Le conte populaire français*. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outre-mer : Canada, Louisiane, Ilots Français des Etats-Unis, Antilles Françaises, Haïti, Ile Maurice, La Réunion, tome deuxième, Paris, Editions G.-P. Maisonneuve et Larose, 1964.

3. *La bête de paille*, *apud* Luis da Camara Cascudo, *Contes traditionnels du Brésil*. Traduits du portugais par Bernard Alléguède, Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1978 : la même structure que dans les contes de fées type 510A et 510B : une vieille offre à l'héroïne une baguette magique ; trois nuits où l'héroïne porte les robes (une robe couleur du champ avec toutes les fleurs ; une robe couleur de la mer avec tous les poissons ; une robe couleur du ciel avec les étoiles ; l'héroïne vient dans une calèche d'or, d'argent, de diamant) ; final pareil au conte populaire *Cendrillon*.

Observations : Luis da Camara Cascudo affirme que *La bête de paille* est une synthèse entre *Peau d'Ane* et *Maria Borradeira*, en considérant que l'universalité de l'histoire de *Cendrillon* dispense le chercheur de toute bibliographie. Toutefois, l'auteur parle des recherches de Marian Roalf Cox qui réduit à 130 variantes le conte populaire *Cendrillon* et a 76 celles du conte populaire *Peau d'Ane*. Le chercheur brésilien énumère également quelques noms de l'héroïne de ce conte-type : Gata Borradeira de Portugal et Brésil, *Cendrillon*, *Cindarella*, *Gatta Gennedontola* d'Italie, *Aschenbrodel* de Finlande, *Aschenputtel* d'Allemagne, *Cuzza Tznere* de Dalmatie, *Pepe Ijuga* de Bosnie-Herzégovine, *Popielucha* de Pologne, *Pelendrinus* de Lituanie, *Pepelusa* d'Hongrie.

4. Les Frères Grimm, *Toutes-fourrures*, *apud* Les Frères Grimm, *Contes pour les enfants et la maison*. Collectés par Les Frères Grimm, édités et traduits par Natacha Rimasson-Fertin, tome I, II, Collection Merveilleux n°40, Paris, José Corti, 2009 : la même structure que le conte-type : la reine a les cheveux d'or ; elle ordonne, avant de mourir, d'épouser une femme toujours aux cheveux d'or ; la fille du roi a les cheveux d'or ; trois robes préparées pour l'héroïne ; une robe dorée comme le soleil ; une robe argentée comme la lune ; une robe étincelante comme les étoiles ; les vêtements en bois sont remplacés par les fourrures des animaux du royaume ; final pareil au conte populaire type 510A (essayer la bague).

5. *La véritable fiancée*, *apud* Les Frères Grimm, *op.cit.* : incipit pareil au conte populaire 510A ; contamination avec d'autres contes de fées : le roi oublie de sa femme ; les

robes de l'héroïne : la robe avec la lune ; la robe avec le soleil d'or ; la robe avec les étoiles ; les robes sont portées au bal où le roi reconnaît l'épouse.

6. *Le Tambour*, apud Les Frères Grimm, *op.cit.*: incipit : contamination avec des éléments spécifiques au conte populaire type 413 (cf.A.Th.) ; continuation conformément à la structure narrative du conte populaire antérieur.

7. *Marie en bois*, apud *Contes populaires italiens* (tome. II). Contes italiens présentes par Italo Calvino, Paris, Editions Denoël, 1981 : structure similaire au conte roumain (la reine demande à son mari d'épouser une femme à laquelle aille bien sa bague) ; les robes de l'héroïne : la robe couleur des champs avec toutes les fleurs du monde ; la robe couler de la mer avec tous les poissons brodés en or ; la robe couleur du ciel avec le soleil et toutes les planètes et les étoiles).

Une série de contes populaires, roumains et étrangères, se construisent autour d'un motif récurrent qui a, dans la structure narrative de ces textes, le même comportement que le motif du vol des astres du premier chapitre de ce travail. Classés dans les catalogues internationaux dans le conte-type **510 Cinderella and Peau d'Ane**, les contes de fées de ce corpus mettent en évidence leur isomorphisme par une image commune : celle des robes portées par l'héroïne pendant les trois soirées de bal où va son futur époux : les robes d'or, d'argent et de cuivre.

La dialectique des symboles est similaire à celle du conte-type *Greuceanu*, même si le niveau narratif met en évidence des variantes épiques différentes. Mais pour analyser cette dialectique on recourt de nouveau à la destruction des éléments narratifs, pour arriver enfin au niveau des images et symboles par déceler les motifs récurrents.

Dans le conte-type analysé dans ce chapitre, l'héroïne, qui naît avec les signes austraux sur le corps, est obligée par son père de se marier avec lui après la mort de sa mère. L'héroïne refuse, mais comme son père insistait, elle lui demande trois robes avec une symbolique précise (l'or, l'argent, le cuivre), puis, le jour du mariage, elle s'enfuit de chez elle, en se retirant dans une forêt où des bûcherons lui construisent un vêtement comme un cercueil où elle se cache de peur que son père ne la trouve pas.

Devenue servante pour un jeune garde forestier, l'héroïne se fait toutefois observée par son futur mari pendant les trois jours de bal où elle porte les trois robes merveilleuses. Après avoir échangé les bagues dans la dernière soirée de bal, elle cuit pour le héros, qui part après la fille merveilleuse, une gimblette dans laquelle elle met la bague de fiançailles. Après

l'avoir reconnu, les deux se marient, mais le père de l'héroïne tue ses enfants, motif pour lequel elle sera chassée de la cour de son mari, après avoir coupé ses bras, avec ses deux enfants morts. Mené sur le Mont du Galion pour être tuée par son père incestueux, l'héroïne réussit à se sauver, en le jetant de la montagne. Aidée par Dieu, qui lui met dans le chemin une rivière guérisseuse, la fille sauve ses enfants aussi, à l'aide de l'herbe des fauves, en s'installant enfin dans un palais offert par Dieu, où l'héroïne pardonnera son mari pour l'erreur de ne pas avoir de la confiance en elle.

La structure narrative de ce conte populaire est assez complexe, mais, si on prête attention aux récurrences, on peut facilement déstructurer le texte, dans deux ordres. La première appartient à l'héroïne merveilleuse qui se cache de son père incestueux sous les robes merveilleuses, la seconde au père qui réclame sa propre fille comme épouse, pour qu'à la fin désire sa mort. Entre ces deux ordres on fixe l'épisode érotique du bal et l'image du héros que la fille désire comme mari. Mais au-delà de l'épisode érotique, ce qui reste stable est le conflit qui se réalise entre l'héroïne et son père. La dialectique se développe entre les deux actants.

Le premier veut accéder au désir de sa femme d'épouser la femme dont le pied entre dans sa pantoufle d'or, le deuxième désire se protéger d'un conflit où il ne trouve pas de raison d'exister. Entre les deux ordres se définit le motif récurrent des robes merveilleuses, qu'on rencontre dans tous les contes populaires de ce corpus.

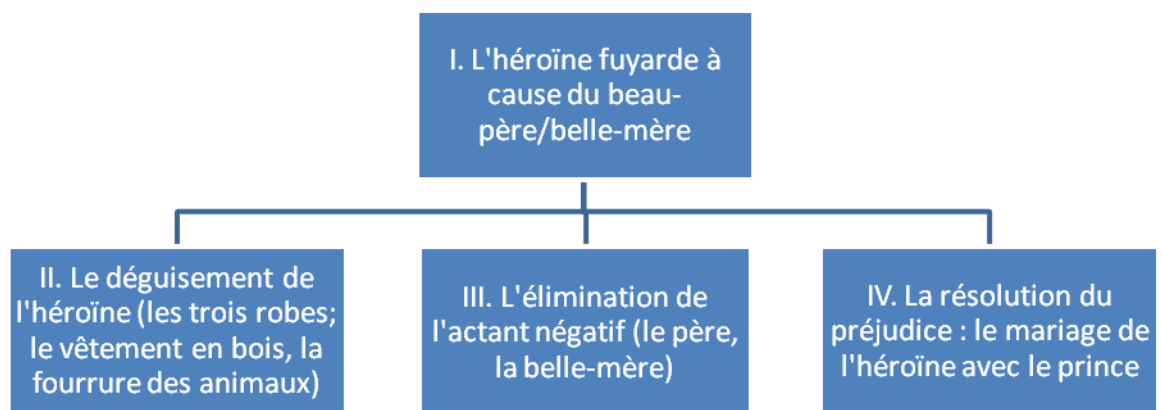
Dans *Lemnișoara*, *Cojocel dă lemn*, *Cu nuculița*, apparaît le même conflit entre deux ordres et le motif récurrent des robes d'or, d'argent et de cuivre ; dans les contes populaires étrangers, à part le conflit similaire entre deux ordres, l'isomorphisme des images des robes est complexe. En *Peau d'Ane*, collecté par Charles Joisten, apparaît l'image de la Sainte Vierge, qui offre à l'héroïne trois robes : la première de la couleur du ciel ; la deuxième de la couleur du soleil ; la troisième, étoilée ; aussi, par rapport au conte populaire roumain, le vêtement en bois est remplacé ici par la peau d'âne. Luis da Camara Cascudo, dans *La bête de paille*, identifie la même structure que dans les contes-type 510A et 510B du catalogue Aarne-Thompson, en s'arrêtant sur l'image de la vieille qui offre à l'héroïne une baguette magique et sur l'image de l'héroïne qui porte les robes dans les trois soirées de bal (une robe couleur du champ avec toutes les fleurs; une robe couleur de la mer avec tous les poissons; une robe couleur du ciel avec les étoiles; l'héroïne vient en calèche d'or, d'argent, de diamant).

Les Frères Grimm, en *Toutes-fourrures*, trouvent la même structure que dans le conte-type 510 : la reine aux cheveux d'or ordonne à son mari, avant de mourir, d'épouser une femme toujours aux cheveux d'or ; la fille du roi a les cheveux d'or ; le trame continue par le

motif des trois robes préparées pour l'héroïne : une robe dorée comme le soleil ; une robe argentée comme la lune ; une robe étincelante comme les étoiles ; on retrouve également le motif du déguisement de l'héroïne dans les vêtements en bois qui sont remplacés ici par les fourrures des animaux du royaume, dont elle se fait un vêtement. On retrouve les mêmes motifs dans deux autres contes populaires des Frères Grimm : *La véritable fiancée* et *Le Tambour*, où l'héroïne porte les trois robes : la robe avec la lune ; la robe avec le soleil d'or ; la robe avec les étoiles ;

Marie en bois des contes italiennes, présentée par Italo Calvino, a aussi une structure similaire au conte populaire roumain (la reine demande à son mari d'épouser une femme à laquelle la bague lui aille bien) ; les robes de l'héroïne ont la couleur des champs avec toutes les fleurs du monde ; la deuxième, la couleur de la mer avec tous les poissons brodés en or ; la troisième, la couleur du ciel avec le soleil et toutes les planètes et les étoiles).

En fonction du motif récurrent du déguisement de l'héroïne dans les trois robes, on considère qu'on peut construire un noyau commun des contes populaires de ce corpus. Ceci a comme préjudice narratif la disparition de l'héroïne du monde dans lequel elle est née, ayant pour cause le mariage incestueux que son père demande ou la jalousie que la belle-mère porte à l'héroïne ; le préjudice est continué par la séquence du port des trois robes avec les signes astraux pendant les trois soirées de bal, puis par le conflit entre les deux ordres (héroïne-père ; héroïne-belle-mère), pour qu'il soit résolu à la fin par le mariage de l'héroïne avec le prince.



En fonction de ce noyau narratif commun, on peut définir un schéma imaginaire commun des contes populaires sélectionnés où on peut représenter les deux ordres du conflit. D'une part, il y a l'image du père qui veut le mariage avec sa fille à l'ordre de son épouse

décédée ou l'image de la belle-mère, jalouse de sa propre fille qu'elle veut éloigner de la maison, en l'obligeant à faire les plus difficiles épreuves, d'autre part il y a l'image de l'héroïne qui disparaît dans le monde après avoir procuré les trois robes et se déguise dans le vêtement en bois ou dans la fourrure d'animaux.

On considère que l'épisode érotique où l'héroïne est impliquée n'est significatif que dans la mesure de la résolution du préjudice narratif spécifique à la typologie de ces contes populaires, conformément à la structure du conte **510 A Cendrillon**, qui, en fait, a contaminé une structure narrative antérieure. Ainsi, le noyau narratif identifié ci-dessus est intégré par la perspective présente à un autre schéma narratif où le conflit entre les deux ordres axiologiques est important.

La résolution de ce conflit par le mariage de l'héroïne avec un prince ou un certain héros est un élément superficiel que nous n'allons pas inclure dans l'analyse des motifs récurrents. Le présent schéma s'arrêtera, généralement, sur l'image de la belle-mère, jalouse de sa belle-fille et sur l'image de la fille merveilleuse. Entre ces actants s'établiront les champs imaginaires qui résultent du noyau narratif commun aux contes populaires analysés.

Premièrement, l'héroïne détient le champ imaginaire central du schéma : elle détient le symbole de la tradition (elle a les cheveux d'or comme sa mère/ la bague ou la pantoufle de la mère lui entre/ elle a les signes astraux sur le corps/ elle est aussi belle que sa mère/ la belle-mère est jalouse sur l'héroïne : on saisit ici une beauté pareille à la mère naturelle, qui ne plaît pas à la belle-mère et qu'elle désire être éliminée). En gardant des éléments de la tradition, l'héroïne entre en conflit avec cet ordre des valeurs, conflit exprimé par l'image du père qui demande le mariage incestueux ou par l'image des demi-sœurs qui veulent se marier avec le prince.

Le schéma où ces ordres de valeurs sont impliqués impose enfin une alchimie de la tradition même qui nécessite synthétiser ses symboles. Ainsi, dans les contes visés apparaît l'image isomorphe des trois robes portées par l'héroïne, mais aussi celle de son déguisement nécessaire dans la fourrure d'animaux ou dans le vêtement en bois. Cette dernière image, celle du déguisement dans des vêtements en bois, est importante au niveau de la dialectique qui s'établit entre les champs imaginaires des contes.

Le déguisement se présente comme un signe de la vulnérabilité de l'héroïne. En tant qu'image de la tradition, elle doit se retirer dans un endroit qui la protège. Les astres de *Greuceanu* sont cachés dans des tours ou le soleil des épopées africaines dans des grottes ou les fées sont cachées/fermées dans des palais d'or, d'argent, de cuivre ; le même procédé s'applique au comportement de l'héroïne de ces contes populaires. Au niveau symbolique, les

vêtements en bois ou la peau d'animal où se cache la fille signifient protéger des symboles de la tradition. Il est important, dans ce sens, le fait que la fille cache dans ces endroits les vêtements ayant des signes astraux ou d'or, d'argent, de cuivre (l'héroïne peut cacher ses affaires aussi dans un noyer).

De notre point de vue, l'importance de cacher les robes et les signes met en évidence la même dialectique à laquelle étaient soumis les astres des contes populaires mentionnés antérieurement. Le déguisement se présente comme une nécessité de protéger une symbolique astrale contre la contamination avec les significations astrales d'un ordre qui se trouve en conflit avec le premier ordre.

Ainsi, le puzzle mythique est défini selon le motif récurrent des robes ayant des signes astraux/d'or, d'argent, de cuivre. Situé au centre des champs imaginaires, celui-ci met en évidence des symboles qui pourraient déterminer l'achèvement du système mythique dont tient compte le motif de la séduction de Cosânzeana. Il s'agit d'un système où les symboles astraux deviennent ambivalentes ou sont impliqués dans une dialectique spécifique sacré que nous allons clarifier au moment où nous allons analyser les significations des images que construisent ces symboles.

Dans ce sens, nous jugeons nécessaire de définir dans ce chapitre la symbolique des robes ayant des signes astraux, mais aussi de l'héroïne déguisée en vêtements en bois ou en la peau d'animal quant elle entre en conflit avec les éléments de l'ancien ordre, celui du père incestueux ou de la mère jalouse.

Selon Pierre Saintyves⁴, l'analyse de la symbolique des robes merveilleuses doit prendre en compte, en général, les théories ritualistes. Dans ce cas, le chercheur français pense que les actions des contes merveilleux font allusion à un calendrier païen précis et excluent ainsi la perspective des théories solaires, qui n'ont pas un calendrier à la base⁵. Ainsi, l'histoire de Cendrillon est associée à la fête de la Reine de la Cendre, et celle de la Peau d'Ane à la reine des masqués ou du Carnaval⁶, les deux décrivant « des coutumes qui précèdent ou préparent le renouvellement⁷ »

⁴ Pierre Saintyves, *Les Contes de Perrault et les recits paralleles (leurs origines). En marge de la legende doree. Songe, miracles et survivances. Les Reliques et les images legendaires*. Edition etablie par Francis Lacassin, Paris, Editions Robert Laffont, 1987.

⁵ *Ibidem*, p. 25.

⁶ *Ibidem*. Vz.și Philippe Walter, *Mitologie creștină. Sărbători, ritualuri și mituri din Evul Mediu*. Traducere de Rodica Dumitrescu și Raluca Tulbure, București, Editura Artemis, 2005.

⁷ *Ibidem*.

En parlant des robes merveilleuses de Cendrillon, Pierre Saintyves affirme qu'elles constituent surtout « des vêtements liturgiques »⁸ à l'intermède desquels les sociétés archaïques invoquent les éléments solaires pendant les cérémonies traditionnelles. Dans ce sens, le chercheur décrit des rites saisonniers d'accueil de la nouvelle saison. Peau d'Ane et Cendrillon deviennent des reines du Carnaval qui adoptent dans les contes merveilleux des hypostases différentes. Le rôle des robes merveilleuses qu'elles habillent est magique et met les héroïnes en rapport avec les astres qui dérobent les forces fécondantes ou qui produisent le renouvellement des mouvements cosmiques.⁹

De ce point de vue, la théorie de Pierre Saintyves nous semble beaucoup plus complexe, parce qu'elle s'écarte des théories solaires classiques de Max Muller, décrites aussi par Angelo de Gubernatis. Celui-ci considère que Peau d'Ane représente « l'aurore du soir persécutée par son père, qui revête la peau d'Ane, c'est-à-dire le vêtement obscur de la nuit, qu'elle quitte le matin pour épouser le jeune soleil ». ¹⁰ A part cela, Cendrillon semble être la matérialisation de l'Aurore. Le constat est fait après l'association de l'histoire de Cendrillon au conte de Ring-Veda, de Mitra, le soleil au Varuna, la nuit, qui doit deviner qui marche sans s'aidant des pieds. La réponse vient de Mitra qui affirme que l'aurore marche sans ses pantoufles, parce qu'elle est transportée dans le chariot lumineux¹¹.

Aussi, Hyacinte Husson prend en considération les affirmations d'un auteur sanscrit, Koumarila, pour expliquer l'histoire de Peau d'Ane. Selon lui, « *Prajâpati, le seigneur de la création, fit violence à sa fille. Qu'est-ce que cela signifie ? Prajâpati, seigneur de la création, est un nom du Soleil (...). Sa fille Ouschas est l'Aurore. Lorsque l'on dit qu'il est amoureux d'elle, cela signifie seulement que le Soleil, à son lever, court après l'Aurore ; celle-ci est en même temps appelée fille du Soleil parce qu'elle se lève lorsqu'il parait. De la même manière, si l'on dit qu'Indra est le séducteur d'Ahalyâ, cela n'implique pas que le dieu Indra ait commis en réalité un tel crime ; mais Indra signifie le soleil et Ahalyâ la nuit ; comme la nuit est séduite et réduite à sa perle par le Soleil du matin, Indra est en conséquence appelé son amoureux* »¹²

⁸ *Ibidem*, p. 143.

⁹ *Ibidem*, p. 180.

¹⁰ Angelo de Gubernatis, *Mythologie zoologique*, Paris, 1874, vol.I, pp.390-391, *apud* Pierre Saintyves, *op.cit.*, p. 169

¹¹ *Ibidem*.

¹² Hyacinte Husson, *La chaîne traditionnelle*, 1874, *apud* Pierre Saintyves, *op.cit.*, p. 170.

Hyacinte Husson fait une interprétation poétique du mythe de l'aurore, en disant que « *La princesse fugitive, cachée sous sa peau d'âne, ou pour autrement dire la lumière cachée sous la brume, traverse cette phase d'épreuves, de pauvreté, de malheurs, si souvent imposée aux divinités solaires (...) Comme Hercule chez Eurysthée, comme Apollon chez Laomedon, elle est réduite aux plus vils emplois (...) un jour, elle quitte un moment sa laide enveloppe et prend plaisir à s'admirer dans sa belle robe couleur du soleil (...). Est-il difficile de reconnaître, dans cette beauté, le rayon de la lumière matinale jaillissant tout à coup du nuage ?* »¹³

La même explication aurorale est donnée par Charles Ploix qui affirme que Cendrillon est un personnage ensorcelé qui représente l'Aurore. Abandonnée en cendre, dans la cuisine de son père, elle est jetée, au fond, dans la nuit. Mais, au moment où elle dévoile sa vraie nature, elle apparaît belle vêtue aussi dans les robes merveilleuses.¹⁴

Toutefois, l'explication solaire ne suffit pas. La même chose est prouvée dans l'analyse d'André Lefebvre, qui se limite à décrire le suivi de l'héroïne par son père comme étant une interprétation d'un mythe auroral : « Quand le soleil au coucher s'enfonce dans la nuit, l'aurore du soir (le crépuscule) (...) «échappe à l'astre qui tombe ; elle se cache sous la brume qui brille tous les jours. Dans sa fuite elle garde sa capacité lumineuse, l'essence même de l'espace, du soleil, de la lune et de tous les astres. Le matin elle revête avec timidité son brillement naturel. Touchée par le soleil qui brille, elle se décompose en plusieurs étapes sous les vapeurs presque dispersés, ensuite, assurée qu'elle va recommencer le cours périodique de ses manifestations, elle se libère du grand astre et se résorbe dans sa splendeur. »¹⁵

L'interprétation insuffisante apparaît parce que les relations sémantiques ne sont observées qu'au niveau des noms, et pas aussi au niveau du verbe. Les chercheurs mentionnés avant s'arrêtent sur les figures mythiques de l'Aurore et du Soleil, mais l'analyse ne continue pas au niveau du verbe qui assure la cohérence du noyau narratif. Au cœur de celui-ci se trouve l'image des robes merveilleuses, mais aussi le verbe *caler*.

Pierre Saintyves s'arrête sur la dialectique établie par ce verbe, mais dans la perspective des théories ritualistes. Il considère que *Peau d'Ane* met en scène la symbolique

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Charles Ploix, *Le Surnaturel dans les Contes populaires*, Paris, 1891, pp. 102-104, *apud* Pierre Saintyves, *op.cit.*, p. 119

¹⁵ André Lefevre, *Les Contes de Perrault*, p. LXI-LXII, *apud* Pierre Saintyves, *op.cit.*, p. 171.

de l'an en relation avec les saisons qu'il essaie de mettre sous le signe de l'inceste.¹⁶ Le mythe présenté par Pierre Saintyves est lié aux cérémonies saisonnières du Carnaval.

Selon celui-ci, la base des contes populaires de ce corpus se retrouve dans les rites pratiqués pour le renouvellement des saisons et pour le début d'année. Ainsi, dans le folklore, le solstice d'été ou l'équinoxe de printemps est accompagné par des cérémonies où la nouvelle saison ou le nouvel an, représenté ici par Cendrillon, est suivi par le jeune soleil et finit par l'épouser. Le support de l'hypothèse de Pierre Saintyves est constitué par l'analyse de Marian Roalfe Cox¹⁷ qui classe les formules magiques utilisées par Cendrillon avant le bal, ayant la forme de deux rimes :

« *Devant moi la lumière*
Derrière moi le noir ».

Selon Pierre Saintyves, la lumière qui accompagne Cendrillon signifie le printemps et le noir signifie l'hiver qui touche à sa fin. Le symbolique de cette interprétation imaginaire a provoqué la création de quelques rituels populaires concernant les rites saisonniers ou pour le début de l'année.

Dans ce sens, le chercheur français retrouve le nom de Cendrillon dans les contes populaires de France, Martinique, Espagne, Chile, Portugal, Grèce, Italie, Dalmatie, Bosnie, Lituanie, Croatie, Bulgarie etc., et conclut qu'au fond, l'héroïne est mise en relation avec *les cendres du foyer*, et non pas avec « *les cendres de la nuit* »¹⁸ du crépuscule qui permet les interprétations du mythe auroral. Toujours pour l'interprétation de la théorie ritualiste, Pierre Saintyves associe le symbole des cendres aux coutumes des noces qu'il identifie en Tchéquie, France, Angleterre, Etats-Unis. Ces coutumes qui ont lieu en février se déroulent normalement autour d'un feu ou d'un foyer et sont liés aux jours du Carnaval où on nommait une reine des cendres.¹⁹

A ce sujet, Pierre Saintyves affirme : « *...la fiancée des Cendres, que des ours ou d'autres animaux portaient dans un charriot orné, a été tout d'abord une personnification du nouvel an (...) ses fiançailles avec le jeune Soleil appartenaient à une cérémonie magique*

¹⁶ Voir Ion Taloş, *Cununia Fraşilor și Nunta Soarelui: incestul zădărnicit în folclorul românesc și universal*, Bucureşti, Editura Enciclopedică, 2004, pp.353-359.

¹⁷ Marian Roalfe Cox, *Cinderella. Three hundred forty five variants: Cinderella, Cat skin and Cap o' Rushes*, London, 1893, *apud* Pierre Saintyves, *op.cit.*, pp. 120-123.

¹⁸ Pierre Saintyves, *op.cit.*, p. 121.

¹⁹ *Ibidem*.

destinée à promouvoir les noces et à assurer la fécondité. »²⁰ Il continue avec l'analyse de la fête de Saint Valentin, dont il affirme qu'il s'est substitué au Soleil qui apportait le printemps. En ce qui concerne la belle-mère de Cendrillon, celle-ci signifierait l'an passé et ses filles les premiers mois qui précèdent le printemps ou le nouvel an. Dans ce sens, le chercheur donne comme exemple des variantes russes, françaises, bulgares, irlandaises, grecques, égyptiennes, slovaques, lituanienes, norvégiennes etc.²¹ ou la mégère ou la sorcière sont représentées comme le nouvel an en conflit avec le printemps.

Toutefois, nous considérons que l'hypothèse de Pierre Saintyves exagère beaucoup la théorie ritualiste. Le symbolisme des cendres doit être associé à la dialectique qui concerne le présent travail, qui est la nécessité des mécanismes du sacré de protéger les symboles originaires provenant d'une vulnérabilité du sacré devant l'Histoire. Seulement dans ce sens, l'humiliation de Cendrillon de rester dans des cendres ou celle de Buflita roumaine de se cacher dans un vêtement en bois acquiert de la valeur au niveau du symbole. Représentée normalement par des symboles de l'unité cosmique, l'héroïne des contes de ce corpus est une image de la vulnérabilité d'un principe sacré originaire.

Nous estimons qu'elle a le même comportement mythique que les astres du premier chapitre. Comme les astres sont cachés dans des grottes ou des tours, ainsi Cendrillon et Peau d'Ane ressentent le besoin de protéger leur vraie valeur sacrée, vulnérable devant le profane et le changement qu'il peut amener. Au-delà de l'interprétation de Cendrillon comme l'Aurore ou comme un symbole appartenant à un rituel de renouvellement de l'an/ de la saison, son image constitue, grâce à ses manifestations extérieures (le rapport lumière-obscurité, les cendres-les robes lumineuses), une dialectique du sacré originaire confronté avec un renouvellement permanent qu'il essaie d'éviter.

L'héroïne du conte populaire est obligée de fuir de son père parce qu'elle détient les signes de l'ancien ordre, mais auxquelles elle donnera un nouveau sens en épousant le héros. De ce point de vue, le geste incestueux du père peut être justifié par le besoin de la tradition de conserver ses valeurs. L'inceste devient une institution qui défend les signes d'un monde initial, confronté avec le renouvellement qui vient de l'intérieur, pas violemment, mais naturellement.

²⁰ *Ibidem*, p. 131

²¹ *Ibidem*, p. 132-133.

V.3 Le deuxième corpus récurrent : Le vol des pouvoirs.

Les contes-type correspondants dans le catalogue Aarne-Thompson : **300 The Dragon-Slayer**, **300A The Fight on the Bridge**, **314 Goldener** (previously **The Youth Transformed to a Horse**).

B1: *Rosier et Basilic*

(résumé)

L'empereur est triste parce qu'il ne peut pas avoir d'enfants. Un jour, un pêcheur lui apporte le poisson d'or duquel vont manger l'impératrice, la tzigane, la chienne et la jument. L'impératrice et la tzigane accouchent deux enfants aux cheveux d'or qui portent la lune sur le dos, le soleil sur la poitrine, des étoiles sur les épaules et qui vont être baptisés Rosier et Basilic (le dernier étant le fils de la tzigane) ; la chienne met bas des chiots aux poils d'or et la jument des chevaux ensorcelés.

L'impératrice élève les deux enfants comme s'ils étaient des frères, et, quand ceux-ci grandissent, ils quittent la maison paternelle. Arrivés dans la forêt, les deux jeunes gens chassent deux ours, deux renards, deux loups qu'ils vont écorcher. Ils se vêtent dans les peaux d'ours, tandis que les chevaux sont couverts par les peaux de loup et les chiens par les peaux de renard.

Les deux frères se séparent, mais ils se donnent l'un l'autre des mouchoirs censés de saigner si l'un d'eux mourait.

Rosier arrive dans une citée où il n'y a pas d'eau parce qu'un dragon ne laisse personne à l'abreuvoir jusqu'à ce quand la fille de l'empereur ne soit pas elle aussi sacrifiée.

La fille se rencontre à la fontaine avec le héros qui va la sauver. Rosier tue le dragon, aidé par ses chiens ; il coupe le bout des langues du dragon, mais un tzigane se présente devant l'empereur avec les racines des langues du monstre et se vante de l'avoir tué.

Rosier se rend aux noces de la fille d'empereur, où il est reconnu en tant que sauveur ; le tzigane est châtié. Après s'être marié avec la fille de l'empereur, Rosier va à la forêt pour voir qu'est-ce que c'est que cette petite lumière-là qui scintille dans une hutte ; arrivé là-bas, il est tué par la mère du dragon que le héros même avait abattu auparavant. Basilic, son frère, se rend compte que celui-ci est mort, en voyant le signe dans le mouchoir. Il s'en va jusqu'à la cour de la fille d'empereur, il suit le même chemin, trouve son frère et le ressuscite avec de l'eau vivante. À la fin, Basilic se marie avec la cousine de Rosier.

Eléments du conte B1

I. La naissance du héros

A. L'impératrice tombe enceinte après avoir mangé du poisson d'or ; A1 : la tzigane, la chienne, la jument goûtent de ce qui reste du poisson ; A2 : l'impératrice et la tzigane engendrent deux enfants portant d'enseignes comme la lune sur le dos, le soleil sur la poitrine, des étoiles sur les épaules et les cheveux d'or ; A3 : la chienne met bas des chiots aux poils d'or ; A4 : la jument met bas des poulains ensorcelés.

II. La lutte avec le dragon

- A. Les enfants grandissent comme des véritables frères ; A1 : les deux jeunes vaillants s'en vont de leur maison ; A2 : ils chassent deux ours, deux renards, deux loups qu'ils écorchent ; A3 : les deux braves se vêtent des peaux d'ours ; A4 : les chiens prennent les peaux de renard et les chevaux les peaux de loup.
- B. La séparation des frères ; B1 : le signe laissé en cas de mort (le mouchoir qui saigne)
- C. Rosier arrive dans la citée où il n'y a pas d'eau ; C1 : le dragon exige qu'on lui sacrifie la fille de l'empereur pour que les gens aient de l'eau ; C2 : le héros rencontre la fille de l'empereur à la fontaine ; C3 : le héros tue le dragon, aidé par ses chiens ; C4 : il coupe les bouts des langues du dragon.

III. Le faux héros et la reconnaissance du véritable sauveur

- A. Le tzigane exige à l'empereur de lui donner sa fille comme épouse ; A1 : en lui apportant les racines des langues de dragon ; A2 : le héros vient aux noces de la fille d'empereur ; A3 : il est reconnu par l'empereur selon les bouts des langues de dragon qu'il avait gardé ;

IV. La mort du héros et sa résurrection

A : Après les noces, le héros va chercher le brin de lumière qu'il y a dans la forêt ; A1 : dans la hutte de la forêt, il est tué par la mère du dragon.

B : Le frère du héros voit le mouchoir ensanglanté ; il part à la recherche de son frère ; B2 : il le ressuscite avec de l'eau vivante ; le frère du héros se marie avec la cousine de celui-ci.

B2 : Cœur pourri

(résumé)

Trois jeunes hommes pauvres quittent leur maison et se séparent ; le plus jeune d'eux rencontre une fille appelée Mărioara dont on lui a interdit de répondre au salut. Elle est triste parce que son père est malade : un oiseau terrifiant lui avait arraché le cœur et l'avait

remplacé par un autre pourri. Néanmoins, le père de la fille le fait chasseur dans son monde, mais il lui interdit de chasser dans la Forêt Noire.

L'interdiction est transgressée par Ionel - le jeune homme ; après la chasse, il se rencontre dans la forêt avec une aigle épouvantable et il se rend compte que c'est celle-ci qui a volé le cœur du père de la jeune fille. Le héros la visite, après avoir appris la vérité ; la fille de celle-ci lui raconte que le cœur du père de Mărioara doit être bouilli dans du vin de neuf ans, il suffit de boire cette potion pour se remettre ; le héros guérit le père de Mărioara.

La fille lui donne un anneau qui accomplit n'importe quel désir. Le héros est banni par Cœur-Pourri, puis il commence à travailler pour un couturier de pelisses. Pendant ce temps-là, le fils de l'empereur demande en mariage à Mărioara, mais celle-ci exige, comme s'il s'agissait d'une devinette, une robe de mariée qui ne soit pas cousue par de file et d'aiguille, et que le vêtement du gendre soit également fait sans se servir d'une aiguille.

La fille de Cœur Pourri attend à Ionel. Le fils de l'empereur vient chez le couturier où travaillait Ionel, qui lui promet de lui donner cette robe en échange de deux tonneaux de vin, dix-huit sacs de farines et trois chariots pleins de noix.

Finalement, Ionel dit à une vieille femme d'aller aux noces et de voler la fiancée, en la cachant dans un sac d'étoffe. Mărioara s'en va dans un chariot de six chevaux et s'installe dans son palais.

Eléments du conte B2

I. L'homme au cœur pourri

A. Les jeunes hommes s'en vont de la maison maternelle ; A1 : le frère cadet rencontre la fille dont le père a le cœur pourri ; A2 : son cœur a été volé par une aigle dans la Forêt Noire.

B. Le héros devient chasseur à l'aide de Cœur Pourri, mais celui-ci lui interdit de chasser dans la Forêt Noire.

II. Retrouver le cœur de l'empereur

A. Le héros enfreint l'exigence de Cœur Pourri ; A2 : L'aigle demande du gibier à l'héros ; A3 : celui-ci se rend compte que l'aigle a volé le cœur de l'empereur.

B. Le héros se rend chez l'aigle ; B1 : la fille de celle-ci lui dit comment récupérer le cœur du père de Mărioara ; B2 : le père de Mărioara est guéri ;

I. Les noces de la fille de l'empereur

A. Le héros est banni par Cœur Pourri ; A1 : il devient apprenti chez un couturier ; A2 : la fille de Cœur Pourri est demandée en mariage par le fils de l'empereur.

B. La fille de Cœur Pourri exige qu'on lui apporte une robe qui ne soit pas cousue avec d'aiguille, de même que les vêtements du gendre ; B1 : le héros promet au fils de l'empereur qu'il lui fera ces vêtements.

C. Le héros exige à une vieille femme qu'elle vole la fiancée ; C1 : dans un sac d'étoupe ; C2 : Mărioara s'enfuit avec le héros et va vivre dans son palais.

V.4 La liste des versions

A. Versions roumaines

1. *Stan, fecioru lu Gorgan* [Stan, le fils de Gorgan], *apud* Ionel Oprișan. *op.cit.* vol. II: la même structure que dans le conte-type roumain : un seul héros (sa force réside dans le sabre et la massue taillée dans un rocher) ; le dragon est tué ; le héros se pose sur le front la pierre précieuse du dragon ; le faux héros ; contamination : l'épouse du héros s'enfuit avec Pană Roșioară [Plume Roussâtre] qui vole la force du brave ; les métamorphoses du héros, aidé par les bœufs ensorcelés ; le châtiment de son épouse et de Pană Roșioară [Plume Roussâtre].

2. *Bobi Ursaru*, *apud* Ionel Oprișan. *op.cit.* vol. II: éléments contaminés : à voir le héros avec des signes astraux sur le corps qui s'enfuit de la maison parce que sa mère veut le tuer ; structure différent du conte-type.

3. *Ioan Voinicu* [Ioan le Brave], *apud* Ionel Oprișan. *op.cit.*, vol. II: la sorcière vole les veines des jambes du héros ; celui-ci est ressuscité par sa mère, aidée par la Fée des Fées qui la conseille de prendre de l'eau vivante des montagnes dont les cimes se battent.

4. *Ionică Ram de Tei* [Rameau de Tilleul], *apud* Ionel Oprișan. *op.cit.*, vol. III: structure similaire au conte type 300, cf. A.Th.: incipit contaminé par le conte-type 409B* (la naissance miraculeuse du héros d'un rameau de tilleul) ; les dons offerts par Dieu au héros : le sabre et deux bœufs ; le conte continue par des éléments spécifiques au conte-type roumain : le dragon est tué ; le faux héros ; le vole du sabre par l'Empereur de Charbon aidé par une vieille femme ; la mort du héros ; il est ressuscité par ses bœufs ; les métamorphoses du héros ; fin similaire au conte-type roumain ;

5. *Omu bolnav* [L'homme malade], *apud* Ionel Oprișan. *op.cit.*, vol. III : structure spécifique au conte 300, contamination par d'éléments spécifiques au conte-type roumain : le héros est

envoyé par Sfânta Vineri [La Sainte Vendredi] à récupérer le cœur d'un homme qui a été volé par une *scorpia*.

6. *Voinic Înflorit* [le Brave Fleuri], *apud* Ionel Opreșan. *op.cit.*, vol.III: la même structure : le cœur du Brave Fleuri est volé par un pic.

7. *Le conte de l'Homme de Fer, du violon d'Où Je Ne Sais Pas*, *apud* Ionel Opreșan. *op.cit.*, vol.III. : l'oiseau qui vole le cœur du héros ; le fils de celui-ci va chercher l'oiseau qui garde les forces cachées dans un lapin à l'intérieur duquel se trouve une boîte avec trois petits vers ; l'oiseau est tué.

8. *Le conte de Țugulea*, *apud* Ionel Opreșan. *op.cit.*, vol.III: le héros est infirme parce que l'aigle lui a volé les veines ; le héros est aidé par trois oiseaux ; l'aigle est tué à l'aide d'une massue surchauffée.

9. *Ioana Vivoranca*, *apud* Ionel Opreșan, *op.cit.*, vol.III: l'ogresse vole les veines des jambes et des mains du héros ; elle les cache au fond d'une rivière ; l'ogresse est tuée avec la massue surchauffée.

10. *L'Empereur des Ogres*, *apud* Ionel Opreșan, *op.cit.*, vol.III: l'Empereur des Ogres tient les forces dans un chien-cochon, à l'intérieur duquel il y a une oie à l'intérieur de laquelle il y a un poulet.

11. Le conte de *Sângurean*, *apud* Ionel Opreșan, *op.cit.*, vol V : incipit similaire au conte-type 409B* (la naissance miraculeuse du héros de la miséricorde de Dieu qui lui offre un sabre et deux bœufs aux poils d'argent et aux cornes d'or); continuation avec d'éléments du conte-type 314 : les cheveux d'or cachés ; le héros est reconnu par la fille de l'empereur ; contamination : Haida Câmp vole le sabre du héros : le héros est ressuscité par ses bœufs ; fin similaire au conte de type roumain.

12. Le conte de *Chelbeș Împărat*, *apud* Ionel Opreșan, *op.cit.*, vol.V.: incipit spécifique au conte de type 314 : la fée lui donne au héros des cheveux d'or ; le héros s'empare du cheval ensorcelé de la vieille femme qui a une jument enchantée, aidé par la Sainte Vendredi, la reine des fourmis et l'empereur des poissons ; continuation avec d'éléments du conte-type 300A (la lutte avec l'ogre auprès du pont) ; la mère des ogres est tuée avec la massue ; fin similaire au conte-type 314 (les cheveux d'or sont cachés au-dessus d'une peau).

13. *Busuioc et Siminoc* [Basilic et Immortelle], *apud* Ionel Opreșan, *op.cit.*, vol VI : incipit similaire au conte de type 409B* (la naissance miraculeuse des héros des os du poisson pêché le jour de l'Annonciation ; continuation par des éléments des contes-type 314 et 300 (le meurtre du dragon, le faux héros) ; contamination (le vol du cœur du héros par l'aigle de la

forêt) ; éléments spécifiques au conte 516 (le frère fidèle) ; la fin originale : la mort des deux frères qui se jettent dans l'eau bouillante.

14. *Le conte d'Iliuță*, apud Ionel Opreșan, *op.cit.*, vol VII: incipit spécifique au conte de type 300 (le héros s'en va, étant accompagné par ses trois chiens) ; contamination : le héros aide Voinic Înflorit [Le Brave Fleuri] pour récupérer les forces (le cœur et les yeux) volées par une aigle ; continuation spécifique au conte de type 300 : le dragon est tué ; le faux héros ; fin similaire au conte roumain de *Sângurean*.

15. *Le conte de deux pauvres hommes avec trois fils*, apud Ionel Opreșan, *op.cit.*, vol VII: Țugulea est infirme parce que l'Ogresse de la Terre lui a volé les forces, une fée lui apparaît dans le rêve, lui donne une petite corde / ceinture qui puisse accomplir tous ses désirs ; finalement, il arrive à récupérer ses forces.

16. Le conte de *Veri Viteazu* [Veri le Brave/ Vaillant], apud Ionel Opreșan. *op.cit.*, vol VII: Veri Viteazu est le frère du héros, mais une aigle lui a volé le cœur qu'elle a remplacé par un autre, pourri.

17. Le conte de *Petrea Nădălogu cu Spetili cât Podu și Chipăruș Bun Viteaz* [Petrea Nădălogu dont le dos est comme le pont et Chipăruș le Bon Brave / Vaillant], apud Ionel Opreșan, *op.cit.*, vol VII: Chipăruș le Bon Brave est un chasseur vaillant, la Mère de la Forêt lui vole les yeux et le cœur qu'elle remplace par un pourri, Petrea Nădălogu dont le dos est comme le pont la tue et récupère le cœur de son frère.

B. Versions étrangères

1. *Le petit jardinier aux cheveux d'or ou Le Teigneux*, apud Delarue Paul, *Le conte populaire français*. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outre-mer : Canada, Louisiane, Iles Françaises des Etats-Unis, Antilles Françaises, Haïti, Ile Maurice, La Réunion, tome I, Paris, Editions Erasme, 1957: structure spécifique au conte roumain de type 314.

Observations : Paul Delarue présente une liste de 51 versions, en considérant que ce conte est répandu en Europe, l'Asie Occidentale, l'Inde, l'Indonésie, l'Afrique, Madagascar, les anciennes colonies françaises, portugaises, espagnoles de l'Amérique, parmi les indiens de l'Amérique de Nord.

2. *Hassan le Teigneux*, en *Contes populaires persans du Khorassan*, vol I. Analyse thématique accompagnée de la traduction de trente-quatre contes, par A. Boulvin, Paris, Librairie C.

Klincksieck, 1975: la présence du héros chauve avec une étoile sur l'épaule gauche et avec la lune sur l'épaule droite ; continuation avec d'éléments du conte-type 314 (la princesse reconnaît le héros) ; éléments du conte-type 707 : recherche des objets magiques : le pommier aux fruits qui rient et le pommier aux fruits qui pleurent.

3. Autre version persane recueillie par Masse H. dans *Contes en Persan Populaire*, n° XXIX. (p. 39-40) : la même structure.

4. *Yannig au bâton de fer*, apud Jean Markale, *La tradition celtique*, en Bretagne armoricaine, Payot, Paris, 1975: combinaison d'éléments des contes-type 301, 513A, 301B.

5. *Ivan-fils de chienne et le Blanc guerrier de la steppe*, apud Affanasiev, *Les contes populaires russes*, vol I : 1988, vol II : 1990, traduction, introduction et notes par Lise Gruel-Apert, Paris, Editions Maisonneuve & Larose: combinaison d'éléments spécifiques aux contes-type 300, 301 : le héros est né après que la reine mange du poisson d'or ; la délivrance des filles volées par les ogres ; le héros est quitté par ses frères, mais il est aidé par son cheval ensorcelé.

6. *Les deux Ivan-fils de soldat*, apud Affanasiev, *Les contes populaires russes* : structure spécifique au conte-type 300 ; contamination par d'éléments d'autre conte : le héros tué par les sœurs du dragon est sauvé ensuite par son frère avec de l'eau vivante.

Le motif du vol des astres acquiert des nuances particulières dans les contes sélectionnés dans ce chapitre par l'image du héros qui cache ses forces / les cheveux d'or sous une fausse peau ou par l'image du vol des forces du héros par une sorcière qui les garde enfermées pour qu'elles soient récupérées après par le vaillant même. Les catalogues internationaux ont classés la structure du premier conte roumain B1 dans le conte-type 314 *Goldener*, bien qu'on puisse toujours observer des combinaisons / contaminations d'éléments des contes-type 300 *The Dragon-Slayer* et 300A *The Fight on the Bridge*.

La récurrence, dans le cas de ces contes, réside dans le schéma narrative sur lequel est basé le noyau narratif du corpus des contes du premier chapitre où nous avons identifié une étroite relation entre les verbes et les substantifs utilisés en tant que correspondants lexico-grammaticaux au niveau textuel de l'image et du symbole, respectivement. Ainsi, dans les contes où le motif du vol des astres était manifeste, les champs imaginaires avaient pour noyau narratif le verbe *voler* qui définissait le préjudice narratif mis en relation avec la disparition des astres et le remède pour ce préjudice par le meurtre des ogres et la délivrance des astres; en base de cette relation, se constituera une dialectique particulière du sacré, lié à l'occultation des astres par les ogres.

Dans le cas des contes de ce chapitre, le verbe *voler* se trouve en relation de complémentarité avec le verbe *cache*, ce dernier se constituant en noyau narratif de ces textes. Par exemple, le héros du conte-type roumain de ce chapitre, porte, dès son naissance, les enseignes astraux : il montre les astres sur le corps et il a les cheveux d'or. Accompagné par son frère de sang et par les animaux fiels, le héros se vêt de la peau d'ours, après avoir chassé deux ours, deux loups et deux renards, et ensuite il sauve la fille de l'empereur qui devait être sacrifiée par le dragon qui est, finalement, tué.

Le reste de la trame narrative ne nous intéresse dans cette analyse qu'au niveau des symboles qui reconstruisent la structure narrative différente des variantes. Premièrement, ce que nous tiendrons en compte sera l'image du héros qui cache les enseignes sur son corps et ses cheveux d'or, en se vêtant dans la peau d'ours pour que les gens ne le voient pas. En continuant un ordre de la tradition qu'il ré-semanticise de l'intérieur, le héros solaire s'inscrit dans la même dialectique des contes sélectionnés dans le chapitre *Les robes avec les signes astraux*, où l'héroïne se déguise, en se vêtant d'une robe de bois ou dans la peau des animaux du royaume.

On retrouve le même motif des signes cachés dans la majorité des contes sélectionnés dans le présent cas. Dans le conte de *Stan, le fils de Gorgan*, le héros garde ses forces dans le sabre et la massue taillés dans un rocher, et après avoir tué le dragon, il pose sur son front la pierre précieuse du monstre. Dans le conte *Ionică Ram de Tei* [Ionică Rameau de Tilleul], le héros est né miraculeusement d'un rameau de tilleul, et Dieu lui offre une épée et deux bœufs aux poils loyaux ; dans le conte de *Sângurean*, l'incipit est similaire au conte-type 409B* (la naissance miraculeuse du héros de la miséricorde de Dieu qui lui offre une sabre et deux bœufs aux poils d'argent et aux cornes d'or, mais le motif récurrent est celui des cheveux d'or cachés sous une peau d'animal).

Autres fois, il y a une raison pour le motif de l'occultation des forces / des signes du héros : la vulnérabilité de celui-ci. On lui vole les forces (le sabre) et il est tué pour qu'on lui enlève la fée qu'il avait conquis / sauvé ou pour qu'il ne mène pas sa mission à bonne fin. Par exemple, dans les contes *Busuioc et Siminoc* [Basilic et Immortel], *Iliuță, Sângurean, Stan, fecioru lu Gorgan* [Stan, le fils de Gorgan], une vieille femme vole le sabre du héros où réside sa force ou une aigle vole ses forces qui se trouvent dans les veines, les yeux ou le cœur.

On retrouve le même motif dans les versions étrangères : dans *Le petit jardinier aux cheveux d'or* ou *Le Teigneux* du catalogue des contes d'origine française de Paul Delarue, le héros cache les cheveux d'or sous un chapeau; dans les contes persans, apparaît aussi l'image du héros chauve avec une étoile sur l'épaule gauche et la lune sur l'épaule droite et après le

motif de la reconnaissance du héros par la princesse ; dans les contes allemands, russes ou celtiques, la même image du héros qui cache ses enseignes crée la récurrence d'un motif qui conduit, de la présente perspective, à la constitution d'un noyau narratif commun à ces textes.

Pour développer ce noyau narratif, nous allons considérer l'image centrale du deuxième conte-type roumain B2 dans lequel le motif récurrent est constitué par le vol et l'occultation des forces du héros par une sorcière / ogresse / aigle. Mise en relation avec le motif de l'occultation des signes / forces par le héros du conte-type B1, cette image mène à la constitution d'un schéma commun aux contes de ce corpus, qu'on va représenter de la manière suivante :

Le Héros



*Cache ses cheveux d'or sous une peau / un chapeau
Il cache les enseignes astrales de son corps
sous une peau d'animal
héros.*

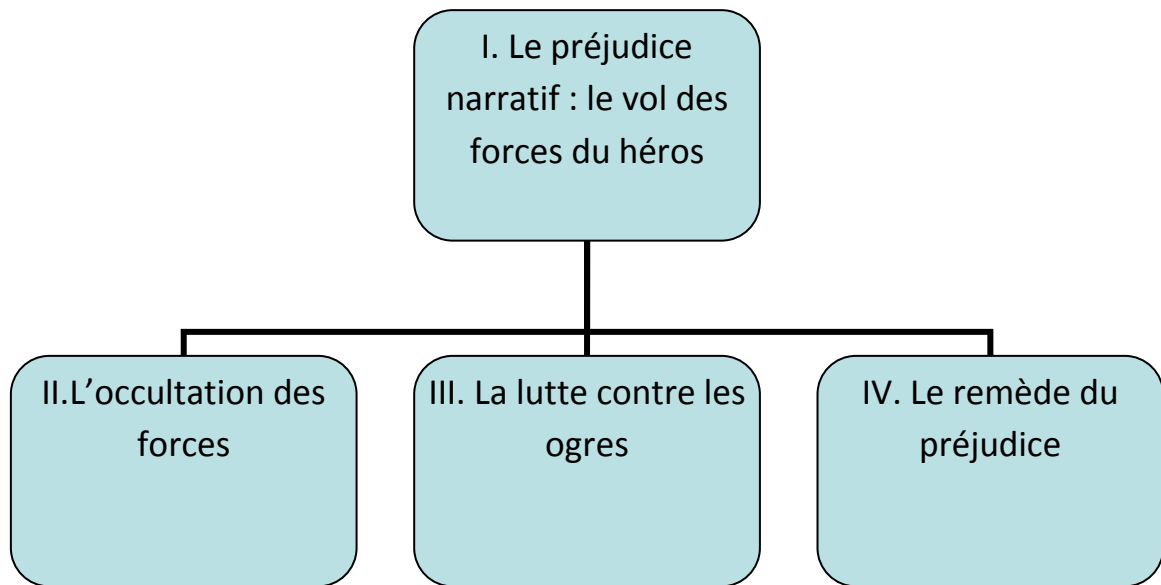
La sorcière



*Elle vole le sabre du héros
Elle vole les forces du héros
Elle cache les forces du*

Selon ce schéma, on peut définir dans ce moment le noyau narratif des contes sélectionnés, qui se développe sur l'image centrale du vol des forces en tant que préjudice narratif, ce qui mène à la vulnérabilité du héros obligé à cacher ses forces et lutter contre les ogres / l'aigle / la sorcière / le dragon pour qu'il récupère, en fin, ces forces qui résident dans le sabre / le cœur / les yeux / les veines.

Au-dessous, on représente le noyau narratif qui se trouve à la base de la structure superficielle des contes de ce corpus :



Le noyau ci-dessus met en évidence le même schéma de représentation du conflit entre deux ordres du sacré. D'une part, il apparaît le plan du héros solaire, vulnérable, étant donné qu'il se trouve sans ses forces et qu'il se voit obligé à les cacher, et d'autre part, on retrouve l'image des êtres surnaturels négatifs qui cachent les forces du héros.

Nous considérons que ce motif est similaire, en tant que comportement mythique, au premier motif de la présente œuvre, parce que le héros, dans sa qualité d'actant, devient un élément passif, de même que les astres qui sont volés par les ogres. Ainsi, pour entendre la valeur du motif du vol des forces, celui-ci doit-il être intégré dans la dialectique du motif initial – celui du vol des astres, associé à l'ordre du héros solaire dans la recherche et la vérification de l'immortalité.

VI. Conclusions

Les systèmes mythiques dualistes ne sont pas créés à partir des figures antithétiques, mais ambivalentes. Le Bien est en permanence fort lié avec le monde du Mal, parce que ce dernier offre, au fond, l'identité du premier principe sacré. Dans l'univers de l'imaginaire archaïque, cette dialectique du sacré a permis de superposer, contaminer ou assimiler des concepts, ce qui a créé beaucoup de figures mythiques et de conflits axiologiques, que les modernes, ayant reçu une éducation rationnelle ne peuvent pas percevoir de manière empathique.

L'approche présente a cherché le noyau qui a donné naissance à des formes culturelles si distinctes et appartenant à des univers séparés au temps et à l'espace, tout en retrouvant un schéma de représentation commune pour des figures mythiques qui, à première vue, semblent construites dans le régime imaginaire de l'antithèse.

Le conte populaire est devenu, ainsi, un défi à l'intermède duquel des variantes narratives appartenant à des littératures différentes du point de vue de l'évolution historique, sociale, culturelle etc. ont été confrontées. Mais le but des démarches, qui ont été difficile à effectuer au niveau des outils et, bien sûr, insuffisantes pour recouvrir le monde des représentations mythiques, n'a pas été forcément la réalisation d'un inventaire de narrations populaires qui sont créés à partir du même motif littéraire.

Le premier pas a été la classification, suivi par l'étape la plus difficile, l'analyse des récurrences et de l'isomorphisme des images. Devant des textes qui ont plusieurs variantes dans des cultures différentes, le chercheur s'est retrouvé plusieurs fois dans la situation d'ignorer leur rôle dans le folklore et par la suite n'a pas réussi à trouver les réponses pour des questions telles : « Pourquoi existent-ils les contes populaires ? », « L'homme du peuple raconte des contes seulement pour se divertir ? » « Comment doit-on lire un conte ? » « Combien de vérité il y a dans un conte ? » « Est-il un acte gratuit de l'imaginaire archaïque ? »

Après avoir établi toutes ces relations avec le monde de l'anthropologie, de l'ethnographie, de la sociologie, de l'histoire, du structuralisme, de la religion etc., nous pouvons conclure que le conte populaire n'a jamais été le produit de l'imagination, mais de l'histoire. Toutefois, nous ne voyons pas l'histoire comme le déroulement d'événements empiriques, en diachronie, mais nous la concevons comme étant une série de représentations du jugement mythique, pour lequel le temps n'est pas représenté comme relié au monde des

phénomènes, mais à un autre type d'univers, plus réel que le réel, qui est l'univers des figures mythiques.

Nous considérons que les images mythiques contiennent la vérité sur l'histoire de l'homme archaïque. A un moment donné, pour tout historien, elle se perd en des spéculations faites à partir des sources apparues par erreur. Conçu comme un document historique, le conte populaire n'est pas un accident de l'histoire. Il raconte tous les conflits de l'homme archaïque avec l'univers, mais son *langage* n'est pas rationnel, sinon mythique. Il renvoie tout le temps à d'autres *codes* que nous pouvons déchiffrer seulement si nous retournons aux signes qui les ont créés, plus précisément, aux craintes de l'homme dans son effort de déchiffrer la nature, ou à ses efforts d'intégrer le cosmos et tous ses mouvements dans le microcosme.

Nous ne souhaitons pas développer une philosophie de l'homme archaïque, car elle serait redondante et elle se perdrait dans les nombreuses affirmations sur le rôle de la pensée mythique. Mais nous avons voulu souligner le fait que l'homme archaïque définit le monde par l'intermède des symboles. Elles constituent le point de départ pour le codage du monde qu'il veut comprendre pour qu'à la fin lui donne du sens.

Les symboles ne restent pas achroniques, mais elles trahissent l'histoire, parce qu'elles sont fixées dans les schémas de représentation des conflits de l'homme avec l'univers. A l'intérieur de ces schémas, les symboles dévoilent leur sens principal, celui narratif, à l'aide des figures mythiques qui ont, en général, une *histoire*. Ces figures, agrandies par la magie du *verbe*, décrivent *l'histoire originnaire* de tout conflit de l'homme avec la nature qui l'entoure.

Le symbole, puis la figure et ensuite le verbe sont les éléments essentiels de la pensée mythique. Elles donnent naissance au mythe et le mythe vulgarisé fait apparaître le conte populaire. Nous n'affirmons pas que la logique présentée dans ces lignes soit aussi la meilleure. Comme nous l'avons répété plusieurs fois, le mythe et les images archaïques ont une *essence irrationnelle*, pour citer Philippe Walter et, n'importe combien de fois on essayait de la rendre claire, chaque fois intervient une ombre qui doit être éclairée. Il s'agit du puzzle de Claude Levi-Strauss, celui des mythèmes, que nous avons essayé de refaire ; il s'agit de l'ambivalence des figures mythiques identifiées en permanence par Mircea Eliade dans toute culture archaïque ; il s'agit du noyau mythique trifonctionnel décrit par Georges Dumézil dans les grandes contes du monde.

Aucune des perspectives ne nous ont aidés à trouver la vérité en ce qui concerne le rôle du mythe ou du conte populaire. Mais elles ont ajouté un inventaire et une hypothèse à la liste. Et le présent mémoire a eu comme support l'hypothèse selon laquelle le conte populaire cache dans son substrat l'identité de quelques mythes chrétiens. Même si nous avons trouvé la

réponse finale, ce n'est pas la réponse que nous nous sommes proposé de trouver au début du travail.

Nous avons souhaité découvrir spécialement le conte populaire du point de vue complexe de l'imaginaire. En nous aidant des procédés de la mythanalyse et de la mythocritique, nous avons clarifié les contes populaires mentionnés dans l'inventaire de chaque chapitre, pour obtenir seulement le noyau narratif commun dans des textes différents au niveau de la formule épique et culturelle.

A part cela, le verbe et le nom nous ont permis de rendre plus clair trois grands plans de l'analyse : le plan narratif, le plan des images mythiques et le plan des symboles. En fonction de ces aspects, nous avons fait l'analyse tout naturellement, avec de l'empathie pour le monde du conte et en renonçant aux préjugés de réception. Seulement comme ça il nous a été possible d'accepter le changement des valeurs classiques du conte populaire, étant donné que la démarche mythanalitique soulignait l'existence des relations ambivalentes entre des figures vues auparavant comme étant antithétiques.

C'était la seule option pour pouvoir accepter, dans le cadre des grands mystères cosmogoniques originaires, le fait que le zmeu ou le dragon médiéval pouvaient être vus comme étant des créatures qui protègent et qui créent. L'histoire de l'homme archaïque est restée la même seulement dans les images mythiques. Toutefois, l'histoire empirique a fait que celle-ci se cache derrière des codes difficiles à déchiffrer, qui représentent le langage du mythe. Il continue à exister dans des contes qui respectent ce code, l'un d'eux étant précisément le conte populaire.

Par la vulgarisation de l'essence mythique, le conte populaire est resté jusqu'aujourd'hui un espace imaginaire où les figures mythiques passent sur toute contamination réelle. Seule la structure de surface, plus précisément, *ce n'est que l'histoire qui change*, étant susceptible d'avoir plusieurs variantes ; leurs substrats ont un point commun, le mythe. Mais, pour redécouvrir le mythe il faut faire un pacte avec la pensée mythique, pour détruire ou au moins ignorer l'histoire de la fin heureuse et pour accepter l'idée que les héros négatif ont, au fond, de bonnes qualités.

Ce bouleversement des valeurs n'appartient pas à un seul conflit de l'idéologie chrétienne ou païenne. Le christianisme n'a pas détruit les figures païennes, mais il les a assimilées pour se développer comme une idéologie religieuse et pour se créer, à son tour, une mythologie. Sauf qu'elle a été créée sur la base d'un ancien système mythique, la mythologie païenne, qui était fort liée aux débuts de l'homme en tant que créature symbolique.

Le nom du travail, *Motifs préchrétiens dans le conte populaire roumain*, n'a pas été choisi fortuitement. Les motifs analysés sont directement liés à tout ce qui tient au préchristianisme et au christianisme en même temps, puisque le motif central mettait l'accent sur des symboles qui concernent directement tant la religion cosmique indoeuropéenne que la nouvelle religion du christianisme : les astres.

Dans l'analyse des mythèmes, ils ont fait preuve d'une sorte de vulnérabilité et passivité devant les forces de conserver les mondes originaires, mais aussi devant les éléments de nouveauté. Ils existent dans le système mythique préchrétien et ont le statut d'élément qui connaît une nouvelle sémantique des valeurs du sacré, même si l'intention d'être conservés dans son état initial est exprimée par l'intermédiaire des actions des dragons.

Dans ce sens, les astres ne constituent pas le symbole central du substrat mythique ; les héros non plus ; mais les zmei. Leurs actions proviennent d'une nostalgie des propres origines et du besoin de protéger un état initial de l'univers. Même s'ils sont vus comme des chimères, des diables, des démons, des titans, des tricksters etc., les zmei restent les gardiens du sens primordial des signes du monde.

C'est quelque chose de normale d'être représentés comme des personnages négatifs dans tous les contes du monde. L'histoire des religions a révélé la plupart des assimilations ou contaminations mythiques à la suite desquelles le bon et ancien ordre du sacré devient le principe du mal dans le nouvel ordre libérateur. Ainsi, l'herméneutique du conte propose un modèle mythique de l'ambivalence des figures du sacré, crée par leur caractère vulnérable.

La vulnérabilité des figures mythiques a provoqué la création de systèmes dualistes de représentation, qui se trouvent en permanence dans la situation d'être remplacés par une force sacrée divine. Même si elle représente le noyau d'un monde originaire, une figure mythique peut être assimilée au moment où elle annule son statut de force créatrice. C'est la loi principale des univers mythiques qui a établi le dualisme des systèmes sacrés stables. Peut-être que ce dualisme même a permis la survivance des mythologies préchrétiennes : en s'appuyant sur des figures faciles à assimiler, ambivalentes, les systèmes mythiques païens ont réussi à se camoufler derrière la dialectique des nouveaux systèmes mythiques.

Le zmeu comme figure du mal continue à exister dans l'imaginaire en tant que force qui a participé jadis à une cosmogonie ; à l'aide de la flamme des yeux ou de la queue, le zmeu maintient le contact avec la lumière des astres qu'il ne détruit jamais, sinon il les cache pour conserver l'ontologie des univers primordiaux. Le démon est associé tout le temps avec l'image de Dieu, qu'il suit comme une ombre, comme s'il revendiquait en permanence la

participation à une cosmogonie initiale, de même manière que le Fârtat et le Nefârtat de la mythologie populaire roumaine sont associés à la création du monde.

La fée est conçue comme l'image de la lumière et de la nature en printemps, étant en même temps la déesse lunaire, sombre qui communique directement avec le monde de la magie et du destin. Le héros, le libérateur des vierges enlevées par les zmei et des astres cachés dans des grottes ou engloutis pas des créatures imaginaires, se présente à la fin comme le destructeur d'un ordre initial du monde.

Dans cette dialectique du sacré archaïque, les lois sont ambiguës et difficile à accepter si on n'approfondit pas le mystère de l'ontologie de la pensée mythique, puisqu'on ne peut pas comprendre comment l'antithèse devient ambivalence si on ne comprend pas le conflit de l'apparition des permanences mythiques.

VII. Bibliographie générale

- Aarne A, *The types of folktale. A classification and bibliography*, translated and enlarged by S. Thompson, Helsinki, Soumalainen, Tiedeakatemia, 1961 (ediția a II-a) (Folklore Fellows Communications, 184)
- Affanasiev, *Les contes populaires russes*, vol I: 1988 ; vol II : 1990. Traduction, introduction et notes par Lise Gruel-Apert, Paris, Editions Maisonneuve & Larose
- Alleau, René *La science des symboles. Contribution à l'étude des principes et des méthodes de la symbolique générale*, Paris, Payot, 1976
- Aristotel, *Poetica*, București, Editura Academiei, 1965
- Avram, Vasile, *Creștinismul cosmic— o paradigmă pierdută? Mit și ortodoxie în tradiția românească*, Sibiu, Editura Sæculum, 1999
- Bachelard, Gaston, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1965
- Bachelard, Gaston, *Apa și visele. Eseu despre imaginația materiei*. Traducere în română de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1995
- Bachelard, Gaston, *Aerul și visele: eseu despre imaginația mișcării*. Traducere de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1997
- Bachelard, Gaston, *Poetica reveriei*. Traducere în română de Luminița Braileanu, București, Editura Paralela 45, 2005
- Barthes, Roland, *Romanul scriiturii*. Antologie, selecție și traducere de Adriana Babeți și Delia Sepeșean-Vasilii, București, Editura Univers, 1987
- Barthes, Roland, *Mitologii*. Traducere și prefață de Maria Carпов, București, Editura Institutul European, 1997
- Barthes, Roland, *Plăcerea textului*, București, Editura Cartier, 2006
- *Basmе fantastice romanesti*. Antologie realizată de Ionel Oprisan, București, Editura Vestala (vol.I-III în 2002, vol.IV în 2004, vol.V-VII în 2007, vol. VIII-IX în 2008, vol. X – XI în 2009)
- Belamri, Rahab, *Les graines de la douleur* (contes algeriens), Paris, Editions Publisud, 1982
- Blaga, Lucian, *Trilogia culturii (Geneza metaforei și sensul culturii, Orizont și stil, Spațiul mioritic)*, București, Editura Humanitas, București, 1994

- Boia, Lucian, *Pentru o istorie a imaginarului*. Traducere de Tatiana Mochi, Bucuresti, Humanitas, 2000
- Bonte, Pierre, Izard, Michel, *Dicționar de etnologie și antropologie*, Iași, Editura Polirom, 1999
- Boyer, Roger, *Yggdrasill. La Religion des anciens Scandinaves*, Paris, 1981
- Braga, Corin, *10 studii de arhetipologie*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1999
- Braga, Corin, *De la arhetip la anarhetip*, Iași, Editura Polirom, 2006
- Burgos, Jean, *Pentru o poetică a imaginarului*, București, Editura Univers, 1988
- Burgos, Jean, *Imaginar și creație*, București, Editura Univers, 2003
- Caillois, Roger, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950
- Caillois, Roger, *Eseuri despre imaginație*, București, Editura Univers, 1975
- Calotă, Ion, *Rudarii din Oltenia. Studiu de dialectologie și de geografie lingvistică românească*, Craiova, Sibila, 1995
- da Camara Cascudo, Luis, *Contes traditionels de Bresil*. Traduits du portugais par Bernard Alléguede, Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1978
- Candrea, I.-Aurel, *Folclorul medical român comparat. Privire generală. Medicina magică*. Studiu introductiv de Lucia Berdan, Iași, Editura Polirom, 1999
- Cassirer, Ernst, *Le Mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1972
- Cassirer, Ernst, *Eseu despre om. O introducere in filosofia culturii umane*. Traducere de Constantin Cosman, București, Editura Humanitas, 1994
- Cauvain, Jean, *Comprendre les contes*, Paris, Editions Saint-Paul, 1980
- Călinescu, George, *Estetica basmului*, București, Editura pentru Literatură, 1965
- Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității*, București, Editura Univers, 1996
- Chelcea, Ion, *Rudarii. Contribuție la o „enigmă” etnografică*, București, Casa Școalelor, 1943
- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, București, Editura Artemis, 1995
- Ciorănescu, Alexandru, *Dicționarul etimologic al limbii române*. Ediție îngrijită și traducere din limba spaniolă de Tudora Șandru Mehedinți și Magdalena Popescu Marin, București, Editura Saeculum, 2007
- Clark, Ella E., *Indian Legends of the Pacific Northwest*, University of California Press, 1953
- Coman, Mihai, *Mitos si epos*, Bucuresti, Editura Cartea Romaneasca, 1985

- Coman, Mihai, *Studii de mitologie*, București, Editura Nemira, 2009
- *Contes pour les enfants et la maison*. Collectés par Les Frères Grimm, édités et traduits par Natacha Rimasson-Fertin, tome II, Collection Merveilleux n°40, Paris, José Corti, 2009
- *Contes populaires persans du Khorassan*,. Analyse thématique accompagnée de la traduction de trente-quatre contes, par A. Boulvin, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1975
- *Contes populaires italiens*. Présentés par Italo Calvino, Paris, Editions Denoël, 1981
- Courtes, Joseph, *Le conte populaire : poétique et mythologie*, Paris, PUF, 1986
- Crișan, Ion Horațiu, *Spiritualitatea geto-dacilor. Repere istorice*, București, Editura Albatros, 1986
- Culiănu, Ioan Petru, *Cult, magie, erezii. Articole din enciclopedii ale religiilor*. Traducere de Maria-Magdalena Anghelescu și Dan Petrescu, postfață de Eduard Iricinschi, Iași, Polirom, 2003
- Cumont, Franz, *Les Religions orientales dans le paganisme romain*, 4-ème édition, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1929.
- da Camara Cascudo, Luis, *Povești tradiționale din Brazilia*, traduse din portugheză de Bernard Alléguède, Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1978
- Delarue, Paul, Tenèze, Marie-Louise, *Le conte populaire français*. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outre-mer : Canada, Louisiane, Îlots Français des États-Unis, Antilles Françaises, Haïti, Ile Maurice, La Réunion, tome deuxième, Paris, Editions G.-P. Maisonneuve et Larose, 1964
- Derrida, Jacques, *Diseminarea*. Traducere și postfață de Cornel Mihai Ionescu București, Editura Univers Enciclopedic, 1997
- *Dialoguri – Platon*. Traducere de Petru Creția, București, Editura Humanitas, 1997
- *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction de Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert
- *Dicționarul explicativ al limbii române*, ediția a II-a, București, Editura Univers Enciclopedic, 1998
- Dorfler, Gilo, *Estetica mitului*, București, Ed. Univers, 1975
- *Le dragon dans la culture médiévale*. Colloque du Mont-Saint-Michel, 31 octobre – 1-er novembre 1993, Reineke-Verlag, Greifswald, 1994
- Dumézil, Georges, *Mythe et épopée (I. l'Idéologie des trois fonctions dans l'épopée des peuples indo-européens ; II. Types épiques indo-européens ; III. Histoires romaines)*. Préface de Joël H. Grishward, Paris, Editions Gallimard, 1995

- Dumézil, Georges, *Mit și istorie*, Timișoara, Editura Amarcord, 1996
- Dumézil, Georges, *Zei suverani ai indo-europenilor*. Traducere de Petru Creția București, Editura Univers Enciclopedic, 1997
- Durand, Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'oeuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Berg International Editeurs, 1979
- Durand, Gilbert, *Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, 11^e édition, Paris, Edition Dunod, 1992
- Durand, Gilbert, *L'imagination symbolique*, Paris, Edition Quedrige/PUF, 1993
- Durand, Gilbert, *Introduction à la mythologie. Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel, 1996
- Durand, Gilbert, *Figuri mitice și chipuri ale operei*. Traducere din limba franceză de Irina Bădescu, București, Editura Nemira, 1997
- Durand, Gilbert, *Figuri mitice și chipuri ale operei*. Traducere din limba franceză de Irina Bădescu, București, Editura Nemira, 1997
- Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*. Traducere de Marcel Aderca, postfață de Cornel Mihai Ionescu, București, Editura Univers Enciclopedic, 2000
- Durkheim, Emile, *Formele elementare ale vieții religioase*. Traducere de Magda Jeanrenaud, Silviu Iosifescu, Iași, Editura Polirom, 1995
- Eco, Umberto, *Limitele interpretării*, Constanța, Editura Pontica, 1996
- Eco, Umberto, *Opera deschisă: formă și indeterminare în poeziile contemporane*. Traducere și prefață de Cornel Mihai Ionescu, Pitești, Editura Paralela 45, 2006
- Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*. În românește de Paul G. Dinopol. Prefață de Vasile Nicolescu, București, Editura Univers, 1978
- Eliade, Mircea, *Eseuri. Mitul eternei reînnoiri. Mituri, vise și mistere*, București, Editura Științifică, 1991
- Eliade, Mircea, *Istoria credințelor și ideilor religioase*. Ediția a II-a, traducere și postfață de Cezar Baltag, București, Editura Științifică, 1991
- Eliade, Mircea, *La nostalgie des origines. Methodologie et histoire des religions*, Paris, Gallimard, 1991
- Eliade, Mircea, *Sacru și profanul*. Traducere din franceza de Rodica Chira, București, Humanitas, 1995
- Eliade, Mircea, *Mitul reînnoirii*, București, Humanitas, 2003

- Eliade, Mircea, *Tratat de istorie a religiilor*. Prefață de Georges Dumézil. Cuvânt înainte al autorului. Traducere din franceză de Mariana Noica, ediția a IV-a, București, Humanitas, 2008
- Lonnrot, Elias, *Le Kalevala . Epopée populaire finnoise*. Traduction métrique et préface par Jean-Louis Perret, Paris, Editions Stock, 1946
- Evseev, Ivan, *Dicționar de simboluri si arhetipuri culturale*, Timișoara, Editura Amarcord, 2001
- Evseev, Ivan, *Dictionar de magie, demonologie si mitologie romaneasca*, Timișoara, Editura Amarcord, 1998
- Ferrari, Anna, *Dicționar de mitologie greacă și romană*. Traducere de Dragoș Cojocaru, Emanuela Stoleriu, Dana Zămostean, Iași, Polirom, 2003
- Flamain, A., Nicolas, M., *Contes de Turquie*, Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1977
- Fochi, Adrian, *Datini și eresuri populare de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Răspunsurile la chestionarele lui Nicolae Densusianu*, București, Editura Minerva, 1976
- von Franz, Marie-Louise, *L'Interprétation des contes de fées*, 5-è édition revue et corrigée, Paris, Editions Jacqueline Renard, 1993
- Frazer, James George, *Creanga de aur*. Traducere de Octavian Nistor, Bucuresti, Editura Minerva, 1980
- Frazer, James G, *Mythes sur l'origine du feu*. Traduit de l'anglais par G.M.Drucker, Paris, Editions Payot, 1991
- Freud, Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1926
- Freud, Sigmund, *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1936
- Freud, Sigmund, *L'interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1967
- Gadamer, Hans-Georg, *Adevăr și metodă*. Traducere de Gabriel Cercel, Larisa Dumitru, Gabriel Kohn si Calin Petcana, Bucuresti, Editura Teora, 2001
- van Gennep, Arnold, *Riturile de trecere*. Traducere de Lucia Berdan și Nora Vasilescu, studiu introductiv de Nicolae Constantinescu, postfață de Lucia Berdan, Iași, Editura Polirom, 1996
- van Gennep, Arnold, *Formarea legendelor*. Traducere de Lucia Berdan, Crina Ioana Berdan, Iași, Editura Polirom, 1997
- Genette, Gérard, *Figuri*. Selecție, traducere și prefață de Angela Ion și Irina Mavrodin, Bucuresti, Editura Univers, 1978

- Genette, Gerard, *Introducere în arhitect.* Traducere și prefață de Ion Pop, București, Editura Univers, 1994
- Genette, Gerard, *Imanență și transcendență*, vol.I. Traducere de Muguraș Constantinescu, București, Editura Univers, 1999
- Girard, René, *Violența și sacrul.* Traducere de Mona Antohi, București, Nemira, 1995
- Gorovei, Artur, *Credinți și superstiții ale poporului român*, București, Editura Grai și Suflet – Cultura Națională, București, 1995
- Grimal, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Préface de Charles Picard, Presse Universitaire de France, Paris, 1951
- Grimal, Grimal, *Dicționar de mitologie greacă și română.* Prefață de Charles Picard. Traducere din limba franceză de Mihai Popescu, București, Editura Saeculum, 2001
- Greimas, Algirdas Julien, *Despre sens. Eseuri semiotice*, trad. și pref. de Maria Carpov, București, Ed.Univers, 1975
- Habermas, Juergen, *Discursul filosofic al modernității. 12 Prelegeri*, București, Ed. All, 2000
- Haudry, Jean, *La religion cosmique des Indo-Européens*, Milano/Paris, Archè “Les Belles Lettres”, 1987
- Heidegger, Martin, *Originea operei de artă.* Traducere și note de Thomas Kleininger, Gabriel Liiceanu. Studiu introductiv de Constantin Noica, București, Editura Humanitas, 1995
- Heidegger, Martin, *Ființă și Timp.* Traducere din germană de G. Liiceanu și C. Cioabă, București, Editura Humanitas, 2003
- Huizinga, Johann, *Amurgul Evului Mediu*, București, Ed. Meridiane, 1993
- *Introduction aux methodologies de l’imaginaire*, dir. J. Thomas, Paris, Ellipses, 1998
- Ispirescu, Petre, *Legende sau basmele romanilor, adunate din gura poporului*, Litera, București, 2004
- Joisten, Charles, *Contes populaires du Dauphiné.* Préface de Marie-Louise Tenèze, Grenoble, D.E.R, 1971
- Jung, Carl Gustav, *Types psychologiques*, Geneve, Georg&Cie, 1983
- Jung, Carl Gustav, *Opere complete*, vol. I, *Arhetipurile și inconștientul colectiv.* Traducere de Dana Verescu și Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 2003
- Kant, Immanuel, *Critica rațiunii pure.* Traducere de Nicolae Bagdasar și Elena Moisuc. Ediția a III-a, îngrijită de Ilie Pârvu, București, Editura IRI, 1998

- Kernbach, Victor, *Dicționarul de mitologie generală* , București, Editura Albatros, 1983
- Kernbach, Victor, *Mituri esențiale*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1984
- Krappe, Alexandre H., *La génèse des mythes*, Paris, Payot, 1938
- Lecouteux, Claude, *Les Monstres dans la pensée médiévale européenne*, Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, 1993
- Le Goff, Jacques, *Pour un Autre Moyen Age. Temps, travail et culture en Occident: 18 essais*, Paris, Gallimard, 1977
- Le Goff, Jacques, *Histoire et memoire*, Paris, Gallimard, 1988
- Le Goff, Jacques, *Imaginarul medieval.Eseuri*, traducere si note de Marina Radulescu, București, Editura Meridiane, 1991
- *Le Livre des Héros. Légendes sur les Nartes*. Traduit de l'oss te avec une introduction et notes par Georges Dumézil, Paris, Gallimard, 1965
- Lévi-Strauss, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1985
- Lévi-Strauss, Claude, *Antropologie structurale deux*, Paris, Plon, 1996
- Lonrot, Elias, *Le Kalevala . Epopée populaire finnoise*. Traduction métrique et préface par Jean-Louis Perret, Paris, Editions Stock, 1946
- Lovinescu, Vasile, *Creang  și Creanga de aur*, ediția a II-a, București, Editura Rosmarin, 1996
- Lurker, Manfred, *Lexicon de zei și demoni. Nume. Funcții. Simboluri/atribute*. Traducere în limba română de Adela Motoc, București, Editura Enciclopedică, București, 1999
- Lyotard, Jean-Francois, *Condiția postmodernă: raport asupra cunoașterii*. Traducere și cuv nt înainte de Ciprian Mihali, Cluj-Napoca, Editura Ideea Design&Print, 2003
- Marian, Simion Fl., *Nașterea la români*, București, Editura Grai și Suflet - Cultura Națională, 1995
- Marienescu, M., *Cultul p g n și creștin*, vol.1, *Sărbătorile și datinile vechi*. Ediție critică de I. Oprisan, București, Editura Saeculum, 2008
- Marino, Adrian, *Hermeneutica ideii de literatură*, Cluj-Napoca, Ed.Dacia, 1987
- Marino, Adrian, *Comparatism și teoria literaturii*, Iasi, Ed. Polirom, 1998
- Markale, Jean, *La tradition celtique, en bretagne armoricaine*, Payot, Paris, 1975
- Meletinski, Eleazar, *The poetics of Myths*, Routledge, New York and London, 1998
- Muller, Max, *Mythologie comparée*. Edition établie, présentée et annotée par Pierre Brunel, Paris, Editions Robert Laffont, 2002

- Mușlea, Ion, Bîrlea, Ovidiu, *Tipologia folclorului din răspunsurile la chestionarele lui B.P. Hasdeu*, București, Editura Minerva, 1970
- *Mythes et légendes. Les plus grands textes de Gilgamesh et Shiva à Prométhée*. Préface de Jean-Claude Carrière. Une collection dirigée par Jean Daniel, Paris, CNRS Editions, 2010
- Nicoară, Simona, *Istorie și imaginar. Eseuri despre antropologie istorică*, Cluj-Napoca, Editura Presa Universitară Clujeană, 2000
- Niculiță-Voronca, Elena, *Datinile și credințele poporului român adunate și așezate în ordine mitologică*, vol. I, II. Ediție îngrijită de Victor Durnea. Studiu introductiv de Lucian Berdan, Iași, Editura Polirom, 1998
- Olteanu, Antoaneta, *Metamorfozele sacralului: dicționar de mitologie populară*, București, Editura Paideia, 1998
- *O mie și una de nopți*. Contes arabes traduits par Galland, Paris, Editions Garnier Frères, 1960
- *Originile creștinismului*, Iași, Editura Polirom, 2002
- Pageaux, Daniel-Henri, *Literatura generală și comparată*, Iași, Editura Polirom, 2000
- Paliga, Sorin, *Etymological Lexicon of the Indigenous (Thracian) Elements in Romanian – Lexicon etimologic al elementelor autohtone (traco-dace) ale limbii române*, București, Fundația Evenimentul, 2006
- Pamfile, Tudor, *Mitologia poporului român*. Ediția a II-a, îngrijită și prefațată de I. Oprișan, București, Editura Vestala, 2008
- Pârvan, Vasile, *Getica. O protoistorie a Daciei*, București, Cultura Națională, 1926
- Pernot, Hubert, *Mythes astraux et Traditions littéraires. Le thème de Grisélidis. Les fiançailles du soleil*, Paris, Librairie Orientale et Américaine, G.P. Maisonneuve, Editeur 198, 1944
- Propp, Vladimir Jakvlevic, *Morfologia basmului*. Traducere de Radu Nicolau. Studiu introductiv și note de Radu Niculescu, București, Editura Univers, 1970
- Propp, Vladimir Jakvlevic, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*. Traducere de Radu Nicolau, București, Editura Univers, 1973
- *Proto-Indo-European Etymological Dictionary*. A Revised Edition of Julius Pokorny's *Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch*. Revised and Published by the Dnghu Association. Scanned and recognized by George Starostin (Moscow), who has also added

the meanings. Further refurnished and corrected by A. Lubotsky, Indo-European Language Revival Association, 2007

- *Questions de mythocritique. Dictionnaire.* Sous la direction de Danièle Chauvain, André Siganon et Philippe Walter, Paris, Editions Imago, 2005
- Radcliffe-Brown, Alfred R., *Structură și funcție în societatea primitivă*, Iași, Editura Polirom, 2000
- Ricoeur, Paul, *Metafora vie*. Traducere și cuvânt înainte de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1984
- Ricoeur, Paul, *Philosophie de la volonté. Finitude et culpabilité*, Aubier, Paris, 1988
- Ricoeur, Paul, *Istorie și adevăr*. Traducere de Elisabeta Niculescu, București, Editura Anastasia, 1996
- Ries, Julien, *Sacrul în istoria religioasă a omenirii*, Iași, Editura Polirom, 2000
- Rybakov, Boris, *Le paganisme des anciens Slaves*. Traduit du russe par Lise Gruel-Apert, Presse Universitaire de France, Paris, 1994
- Saintyves, Pierre, *Les Contes de Perrault et les recits paralleles (leurs origines). En marge de la legende doree. Songe, miracles et survivances. Les Reliques et les images legendaires*. Edition établie par Francis Lacassin, Paris, Editions Robert Laffont, 1987
- Saussure, Ferdinand de, *Curs de lingvistică generală*, Polirom, Iași, 1998
- Simonsen, M., *Le conte populaire*, Paris, PUF, 1984
- Șăineanu, Lazăr, *Basmele românilor în comparațiune cu legendele antice clasice și în legătură cu basmele popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice*. Ediție îngrijită de Ruxandra Niculescu. Prefață de Ovidiu Bârlea, București, Editura Minerva, 1978
- Taloș, Ion, *Gândirea magico-religioasă la români. Dicționar*, București, Editura Enciclopedică, 2001
- Taloș, Ion, *Cununia Fraților și Nunta Soarelui: incestul zădărnicit în folclorul românesc și universal*, București, Editura Enciclopedică, 2004
- *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography. Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*, by Hans-Jorg Uther, Helsinki, Suomalainen Tiedekatemia Academia Scientiarum Fennica, 2004
- Thomson, Stith, *The Folktale*, Holt, Rinehart and Winston, New York. Chicago. San Francisco. Toronto. London, 1946
- Todorov, Tzvetan, *Teorii ale simbolului*, București, Editura Univers, 1982

- Toutain, Jean, *Les Cultes paiens dans l'Empire Romain*, Paris, Ernest Leroux Editeur, 1917
- Velasco, Juan Martin, *Introducere in fenomenologia religiei*, Iași, Editura Polirom, 1997
- Vulcănescu, Romulus, *Mitologie română*, București, Editura Academiei, 1987
- Walter, Philippe, *Merlin și cunoașterea lumii*. Traducere de Rodica Caragea, Bucuresti, Editura Artemis, 2004
- Walter, Philippe, *Mitologie creștină. Sărbători, ritualuri și mituri din Evul Mediu*. Traducere de Rodica Dumitrescu și Raluca Tulbure, București, Editura Artemis, 2005
- Walter, Philippe, *Limba păsărilor. Mitologie, filologie și comparatism în mituri, basme și limbi ale Europei*. Traducere din limba franceză de Andreea Hopârtean și Corin Braga, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2007
- Wunenburger, Jean Jacques, *La vie des images*, Presse Universitaire de Strassbourg, 1995
- Wunenburger, Jean Jacques, *Philosophie des images*, Paris, Presse Universitaire de France, 2002