

## Diabliesse de femme

# De l'ethnographie à la narration, la métamorphose dans le conte folklorique haïtien

Veronica Brunetto

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Abstract** Ethnographic and semiotic studies have one thing in common: they both share an interest in researching the origin of meaning and how meaning works in human behaviour or in human narration. The aim of this research is to show this connection through the semiotic and ethnographic analysis of metamorphosis. Namely, a collection of 60 haitian folktales, characterised by a metamorphosis in the narrative program, is analysed using Greimas's veridictory square; then, the results are compared to the ethnographic studies about metamorphosis and to the practice of storytelling in Haitian culture. This comparison will prove that metamorphosis has similar qualities and similar meanings, such as the equality between the identity of men, animals and spirits, in both fields of study.

**Sommaire** 1 Introduction. – 2 Ethnographie. – 2.1 L'ethnographie et la narration orale. – 2.2 Fiabilité des sources écrites. – 2.3 « Tirer contes » en Haïti. – 2.4 La métamorphose dans l'ethnographie. – 3 Analyse du *corpus* selon l'isotopie de la véridiction : les résultats. – 3.1 Le passage *Vrai* → *Mensonger* (7 cas). – 3.2 Le passage *Mensonger* → *Vrai* (31 cas). – 3.3 Le passage *Secret* → *Vrai* (13). – 3.4 Le passage *Vrai* → *Secret* (13). – 3.5 Le passage *Vrai* → *Vrai* (18). – 3.6 Un cas particulier : le passage *Mensonger* → *Secret* (1). – 4 Conclusions. – 4.1 La métamorphose dans l'ethnographie. – 4.2 La métamorphose dans les structures sémiotiques profondes, selon la véridiction. – 4.3 Le vrai dans la métamorphose. – 4.4 Un point de contact entre étude ethnographie et analyse sémiotique.

**Keywords** Francophone literatures. Folktales. Veridictory square. Metamorphosis meaning.


## 1 Introduction

Notre travail s'inscrit dans le cadre d'une recherche concernant un corpus de 60 contes folkloriques haïtiens, dont le commun dénominateur est la présence d'une métamorphose au cours du programme narratif.

La provenance de l'aire géographique haïtienne et le phénomène de la métamorphose représentent donc nos critères de sélection préliminaires, à la fois limitant et focalisant notre étude sur le *contenu* des contes, en excluant ainsi leur *manifestation* a priori. De fait, celle-ci a été forcément modifiée par la transcription de l'oral à l'écrit et par la traduction des textes de la langue créole aux langues française et anglaise, employées

DOI 10.14277/2499-5975/Tol-19-17-07

Submission 2017-08-24 | Acceptance 2017-09-17

© 2017 |  Creative Commons Attribution 4.0 International License

probablement pour faciliter la divulgation des textes à l'époque de leur parution.

Néanmoins, le but de nos considérations consistera dans la confrontation de deux perspectives :

- le point de vue ethnographique – dont nous esquisserons la pratique de 'tirer contes' et les limites imposées par la transcription et par la traduction des contes eux-mêmes ;
- l'analyse sémiotique selon l'isotopie de la véridiction – en nous référant, en particulier, aux théories du père de la sémiotique structurale Algirdas J. Greimas.

Cette confrontation vise à souligner une possible corrélation entre les deux champs d'étude ; cela car l'ethnographie et la sémiotique nous semblent unies par l'examen de dynamiques et appareils communicatifs et significatifs dans un but commun : la recherche de la construction et de l'expression du sens.

Les analyses de type morphologique et actantiel ne feront pas l'objet du présent article, où, par contre, nous exposerons les résultats de notre questionnement autour de la métamorphose à la fois selon l'ethnographie et selon ses implications logiques sur le plan de la véridiction.

## 2 Ethnographie

Avant toute chose il est indispensable de rappeler l'objectif comparatif de cette étude, soit la réflexion autour de la signification de la métamorphose dans le conte folklorique haïtien du point de vue de l'ethnographie et de la véridiction sémiotique.

Donc, pour commencer, dans cette partie nous esquisserons les caractères principaux de l'enquête ethnographique vis-à-vis de la narration orale. Aussi, les questions qui posent problème quant à la transcription et à la traduction seront éclaircies, afin de mieux comprendre la fiabilité de nos sources écrites.

Ensuite, nous aborderons la pratique de 'tirer contes', c'est-à-dire de réciter des histoires, des devinettes, etc., pendant des circonstances particulières et selon des modalités rituelles précises.

Finalement, en nous appuyant sur des critères purement ethnographiques, nous expliquerons la signification que l'on a donnée à la métamorphose du point de vue de cette discipline.

## 2.1 L'ethnographie et la narration orale

« La science ethnologique a pour fin l'observation des sociétés, pour but la connaissance des faits sociaux. Elle enregistre ces faits, au besoin elle en établit la statistique » (Mauss [1926] 2002, 5). Voilà donc que l'ethnographie peut intéresser le patrimoine folklorique d'une culture spécifique. D'où, l'aptitude de cette méthode à examiner les implications – rituelles, sociales, identitaires, etc. – de la narration orale au sein d'un groupe humain défini, ce qui est exactement le cas de la population créolophone en Haïti.

Dans sa littérature orale, comme le rappelle Louise Tessonneau « c'est toute l'importance octroyée à la parole et à la tradition qui s'y trouve » (1980, 7).

Cela nous rappelle que le conte n'est pas un genre purement enfantin et, comme le soulignait Vladimir Propp dans *Les racines historiques du conte merveilleux* (1946), le conte n'est pas l'invention de la société où il existe, mais il dérive d'un régime de clan, donc d'une économie de chasse et de récolte, dont la disparition a amené la nouvelle fonction sociale du conte.

Donc, l'étude ethnographique nous aidera à comprendre le rôle social du conte. De plus, nous vérifierons si le sens qu'elle attribue à la métamorphose s'est maintenu au sein de la société haïtienne, économiquement très différente de celle de chasse-cueillette, berceau de la narration orale. En tout cas, pour mener une enquête ethnographique sur la pratique de la narration orale il faudrait :

Une analyse longue et profonde autour du tissu historique et social du territoire, matrice même d'un tel patrimoine narratif. [...] un travail d'étude et un travail de comparaison entre les différents répertoires et les différents genres dont ces répertoires sont constitués, les versions et les variantes, les typologies, sans oublier [...] les autres formes d'expression, [les] traces nombreuses et [les] documents du monde subalterne. Et surtout cette approche devra éviter des raccourcis faciles et suggestifs, individuuant la fable comme le genre narratif privilégié (Ferretti 1985, 62; traduction de l'Auteur).

Dans notre cas, c'est-à-dire dans le cas d'une analyse transversale d'un corpus littéraire issu du folklore, un tel travail de recherche sur le terrain changerait le but même de notre étude. Voilà pourquoi nous prendrons en considération, pour notre analyse, les problèmes inhérents à la fiabilité des sources à cause de la transcription (ou de la traduction), donc les caractères strictement *littéraires* relatifs au corpus de contes folkloriques analysés.

## 2.2 Fiabilité des sources écrites

### 2.2.1 Transcription et traduction

À l'égard de la transcription d'un conte folklorique, Alain Rutil souligne que :

Abordant la valeur littéraire du conte, l'on est amené à se demander si, dès lors qu'il est transcrit, c'est encore un vrai conte. [...] Le conte transcrit est extrait de son milieu naturel. Il ne vit plus, il se fige, il devient factice. Tout son style ne saurait être rendu. Il n'est pas fait pour être lu, mais pour être entendu. Ainsi, les variations du timbre de la voix d'un même conteur ne peuvent évidemment pas se traduire [tout comme] les mimiques, [...] les expressions corporelles, [...] les allusions nominatives [...]. Le conteur qui est un comédien en puissance a besoin d'un public actif et spontané. [...] Le conte transcrit a valeur de document historique, sociologique. Retranscrire un conte, c'est faire acte de littérature. A partir de ce moment, le conte donne lieu à toute sorte d'interprétations [...]. Le paradoxe de la transcription, c'est qu'elle rend le conte inaccessible à celui pour qui il est fait. (Rutil 1981, 21-2)

Dans ces lignes, Alain Rutil a mis en évidence les effets de la transcription de l'oral à l'écrit. En premier lieu, la transcription est une opération intellectuelle : il lui faut un bagage culturel et des compétences au delà de la simple scolarisation. En guise d'exemple il nous suffit de rapporter le point de vue de Tessonneau au début des années '80 :

La difficulté de choix [orthographique] est liée au fait que c'est en Haïti qu'il existe le plus grand nombre de textes écrits en créole et où ont été menées certaines expériences orthographiques intéressantes. Cette multiplicité de textes et aussi d'orthographes n'a pas été (et n'est pas) sans poser d'épineux problèmes. (1980, 10)

De plus, les instruments de production et de publication situent le conte transcrit en dehors d'une pratique folklorique, même s'ils visent à sa conservation. Ensuite, comme le remarque Rutil, ce même conte est extrait de son contexte et il subit une fixation dans le temps, qui lui enlève des aspects fondant son essence de conte. Par exemple, la possibilité d'être remanié et ré-interprété - donc transformé selon les époques historiques et les exigences sociales - par un conteur qui fait face à son public. Le manque d'intonation, de rythme, de mimique, de gestualité, mais aussi d'improvisation et des modifications possibles, qui font surgir l'individualité du conteur, transforme à jamais l'objet 'conte', car ses moyens expressifs typiques sont effacés à jamais.

Pour conclure, cette stabilisation sur papier amène aussi à la perte des buts sociaux originaires de la pratique de 'tirer contes' dans la Caraïbe, ainsi expliquée par Joëlle Laurent et Ina Césaire :

Aux Antilles, comme partout ailleurs, on a coutume de raconter, le soir, des histoires aux enfants. Celles-ci sont généralement rapportées par les femmes et recouvrent un registre particulier [...]. Mais la grande occasion du conte demeure ici la veillée funéraire que l'on organise la nuit suivant le décès, dans les campagnes, les contes sont alors toujours dits par des hommes et s'adressent à un public d'adultes ; les récitants se succèdent jusqu'à l'aube et les thèmes proposés recouvrent la totalité du registre. (Laurent, Césaire 1976)

Il est évident que les circonstances où le conteur puisait dans son répertoire de contes inscrivait la pratique de 'tirer contes' dans une ritualisation sociale, à la base de l'identité haïtienne. Effectivement, même aujourd'hui, l'agrégation des gens pendant la veillée d'un enterrement leur permet de se reconnaître dans une même communauté, comme participants d'un même rite funèbre. Pendant le rite, la communauté socialisait, en transmettant aussi le savoir contenu dans les histoires racontées aux membres plus jeunes du groupe social.

La question de la traduction du créole au français/anglais soulève d'autres interrogations, s'entremêlant parfois avec certains éléments problématiques de la transcription. Ainsi, au cours des deux procédés, les signes de ponctuation donnés par l'expression orale et gestuelle du conteur disparaissent. Comme l'affirme Tessonneau :

L'intonation joue un rôle non négligeable dans la phrase créole, et est un peu responsable de toutes les controverses autour des problèmes de la traduction et de la transcription. Traduire un texte créole ne pose pas seulement les problèmes afférents à toute traduction [...], mais encore, celui de la *transposition de la richesse de l'oral à la sécheresse de l'écrit*. Faire passer l'éсотérisme et les traits culturels contenus parfois dans un simple mot créole n'est pas chose facile, car trouver la passerelle permettant le va-et-vient entre le parler d'un peuple dont toute la vie baigne dans le surnaturel, [...] pour lequel le monde invisible s'imbrique dans le monde visible et le parler d'un monde cartésien où tout se démontre, n'est pas chose aisée. (1980, 9; italique ajouté)

Donc, la traduction ne concerne pas seulement une matière expressive, mais elle touche aussi une matière culturelle, qui communique à travers les caractères de l'oralité créole. Or, le choix de transcrire et de traduire un texte repose sur un compromis entre la perte d'authenticité et la possibilité de divulgation en dehors du pays d'origine, grâce aux supports lin-

guistique et graphique. Dans cette perspective, il sera intéressant d'établir la fiabilité des contenus de notre corpus, en réfléchissant sur les modes employés pour la collecte des recueils.

### 2.2.2 Fiabilité des sources écrites

Dans ce paragraphe nous proposerons une brève analyse de la fiabilité de nos sources écrites, ce qui nous donnera quelques notions descriptives de plus sur le corpus final.

Du moment que les informateurs, les situations/modalités de collecte et les adaptations en phase d'écriture ne sont pas vérifiables de notre part, nous rapporterons les informations provenant des textes mêmes.

En ce qui concerne le recueil *Folklore of the Antilles, French and English* (1933), Elsie Clew Parsons « a fait un travail d'enquête, et de recensement systématique des contes dans toutes les îles anglaises et françaises de la Caraïbe » (Rutil 1981, 17), en les rapportant dans la langue de l'informateur (créole ou anglais), ce qui dépose en faveur d'une source fiable.

À l'égard de la thèse de doctorat de Suzanne Comhaire-Sylvain, *Les contes haïtiens* (1937b), la folkloriste apprend par cœur les contes, ce qui est une méthode discutable, car, si d'un côté elle devient une conteuse,<sup>1</sup> de l'autre son apprentissage n'est pas exempt de modifications intellectuelles, dues à son milieu social/culturel.

Quant à la publication *The Journal of American Folklore*, Comhaire-Sylvain se sert vraisemblablement d'une méthode acceptée par la *American Folk-Lore Society*, donc fiable ; de fait la version créole de chaque conte est accompagnée par sa traduction anglaise.

Pour son *Anthologie du Folklore Haïtien* (1946), Rémy Bastien adopte un mode de collecte plus traditionnel, en déclarant que la transcription en créole se réalisa « sous la dictée des informateurs ou résumé quand il s'agissait de variantes des contes. La mélodie des chansons fut annotée et corrigée ensuite » (1946, 11). Dans le texte, les contes ont été traduits et présentés en français ; par contre, les chansons présentent à la fois la version créole et celle en langue française.

Dans les *Contes dramatiques haïtiens* (1951), Michelson Paul Hyppolite spécifie l'intention divulgatrice, mais respectueuse du versant ethnographique, à la base du recueil. De plus « les contes haïtiens se disent en créole, c'est pourquoi, nous avons mis sous les yeux du lecteur les textes originaux afin qu'il puisse [les] contrôler » (1951, 21).

1 « Apprendre les contes au lieu de [...] les faire dicter, c'est d'ailleurs la méthode qu'employaient les *maitt contt* ou conteurs ambulants des siècles passés pour se transmettre les récits traditionnels » nous dit Comhaire-Sylvain, en mettant en sourdine l'aspect scientifique et ethnographique de son travail (1937b, VI).

Même dans le volume *Haitian Creole. Grammar Texts Vocabulary* (Hall 1953), publié par The American Anthropological Association, le souci scientifique maintient une position privilégiée. Ainsi, nous avons supposé que les textes en créole – accompagnés de leurs traductions en anglais – pourraient provenir plausiblement d’informateurs interviewés sur le terrain.

Par contre, le recueil *Contes et légendes d’Haïti* (1967) des frères Philippe Thoby-Marcelin et Pierre Marcelin a un caractère principalement vulgarisateur. De fait, il n’y a qu’une indication de contribution orale par la dédicace au début du livre : « A Mme May Humbert, de qui nous tenons la plupart des *Contes et légendes d’Haïti*, ce recueil est dédié en témoignage d’admiration et de reconnaissance » (6).

En revanche, dans *Contes d’Haïti* (1980), Louise Tessonneau donne des renseignements intéressants sur ses connaissances autour de la littérature orale haïtienne<sup>2</sup> et sur le travail scrupuleusement scientifique de collecte, de choix, de transcription et de traduction, à l’origine du recueil.

Les *Contes d’Haïti* (2011) résultent d’un travail collectif, destiné aux enfants. Le livre présente une table de matière rappelant certains traits de la tradition haïtienne ; de plus, il est associé à un CD avec les enregistrements des contes récités par la conteuse Mimi Barthelémy, où l’expressivité de celle-ci s’accorde avec les musiques, les chansons, les formules d’entrée/conclusives et les proverbes.

D’ailleurs, l’enregistrement des contes récités par Mimi Barthelémy caractérise le dernier conte de notre corpus aussi, intitulé *Comment les ânes appurent en Haïti* (2011b).

Parmi ces dernières sources, les contes de Barthelémy, bien que fiables, se trouvent en dehors de la pratique traditionnelle chère à la méthode ethnographique.

### 2.3 ‘Tirer contes’ en Haïti

D’abord, nous rappelons que l’expression ‘tirer contes’ se réfère à la pratique de raconter des histoires à un public adulte et/ou enfantin, pendant des occasions et selon des modalités précises.<sup>3</sup>

2 À l’avis de l’auteure, la littérature orale haïtienne « fut révélée surtout grâce à l’œuvre d’Elsie Clew Parsons en 1933-1936 et à la thèse de Suzanne-Comhaire Sylvain en 1937 » (Tessonneau 1980, 7).

3 De fait, en Haïti l’on peut distinguer plusieurs typologies de textes orales ; Tessonneau en cite trois : le ‘kont’ c’est-à-dire la devinette, l’énigme ; l’‘istwa’ c’est-à-dire le conte ; le ‘kont chanté’ c’est-à-dire la chantefable, le conte avec une ritournelle (Tessonneau 1980, 8). Dans notre recherche nous considérons le conte, c’est-à-dire l’‘istwa’, dans la définition de Tessonneau.

Dans la suite, nous allons décrire l'origine possible, les conditions, les acteurs et la structure du conte en relation à cette pratique culturelle.

### 2.3.1 Le conte haïtien

Les origines du conte caribéen datent probablement de l'époque esclavagiste, quand le peuple caribéen, en train de se former à partir d'une majorité noire, déportée de l'Afrique « a utilisé le conte africain originel en l'adaptant à la société servile, puis coloniale. [De fait] il ne fait aucun doute que les esclaves transplantés aux Antilles aient utilisé ce mode d'expression, l'un des rares qui leur fût laissé, pour exprimer leurs sentiments, leur vie et leurs révoltes » (Césaire, Laurent 1976, 11-12). Le mélange d'une matrice africaine avec des influences amérindiennes et européennes a donné lieu non seulement à une société créole, mais aussi à une littérature orale où les éléments culturels de trois continents émergent. Preuve en est un trait du conte haïtien commun à certaines traditions africaines, qui touche le moment de la journée désigné à sa transmission : les contes 'se tirent' après le coucher du soleil. Comme l'explique Suzanne Comhaire-Sylvain, « qui tire des contes avant le coucher du soleil enterre lui même ses parents » (1937, xviii), ou il s'expose à de graves dangers. Cette croyance, selon les folkloristes Joëlle Laurent et Ina Césaire, procéderait :

De la conception africaine [où] le conte est parole et lien. Parole des ancêtres, il lie les morts aux vivants, le royaume des ombres, des invisibles, au monde des êtres visibles. En contant la nuit, on cherche à éviter de déranger l'ordre des choses. Ne serait-ce pas pour la même raison qu'aux Antilles, les veillées funéraires constituent le lieu de prédilection du conte ? (1976, 8-9)

Néanmoins, il sera utile de considérer une hypothèse d'ordre plus pratique : de fait « La nuit était le seul moment laissé libre aux esclaves » (Césaire, Laurent 1976, 9), c'est-à-dire le seul moment libre à la fois pour la socialisation et les pratiques religieuses.

### 2.3.2 Le conteur et son public

L'enquête ethnographique sur le terrain a enregistré, à l'égard des phénomènes observés, plusieurs aspects, tels les contextes régionaux, etc. Dans ces informations la figure du conteur occupe une position de premier plan, car il est l'informateur privilégié et le responsable de la diffusion et de la conservation de cette coutume. Le conteur préserve la mémoire narrative



collective, même s'il change, évidemment, dans le temps et dans les différents milieux sociaux. En Haïti, dans les familles blanches créoles, c'était la bonne, ou la nourrice de couleur qui récitait aux enfants les contes en créole. Au contraire, pendant des occasions particulières, comme des veillées funèbres à la campagne, dans les collines haïtiennes, les contes étaient tirés par des « conteurs plus ou moins spécialisés [qui venaient] pour distraire les parents, voisins ou amis du défunt » (Jardel 1977, 6). Ces conteurs de profession, appelés *maitt cont*, « menaient une vie errante de plantation à plantation. [De plus], on les faisait chercher quelquefois de très loin » (Comhaire-Sylvain 1937b, XX).

L'ethnographie montre que le conteur professionnel itinérant, 'vagabond', dérive, dans maintes cultures, d'un moment préhistorique déterminé, celui de la Révolution Agricole :

Les marginaux se sont distingués, comme groupe social, lors de l'installation des cultures agricoles sédentaires : ils sont ceux qui se sont sauvés de la domestication agricole et qui ont continué leur vie dans la société nouvelle selon les modalités des sociétés de chasse et récolte. Lorsque les chasseurs-cueilleurs se servent de l'ambiance naturelle, les marginaux se servent de l'ambiance sociale. (Sanga 2010, 199; traduction de l'Auteur)

De fait, le conteur est un artiste, ou bien un auteur de la narration orale, car il doit maîtriser à la fois tradition et innovation. Comme l'affirme Mark Azadovskij :

La relation entre le conte et son conteur est déterminée, en premier lieu, par sa forme [...]. Le conteur fait face, consciemment ou inconsciemment, à la même mission de l'écrivain créatif : l'arrangement de son matériel, le fait de choisir et de passer au crible celui-ci, et la formulation de son intention artistique. Ainsi nous devons, d'une certaine perspective, regarder chaque conte comme un organisme artistique complet. Le conte folklorique, comme tout produit artistique, a son fondement dans un propos artistique aussi. [...] La découverte de ce propos artistique, l'analyse de ce plan artistique [...] est attachée inséparablement avec l'étude de la créativité individuelle du conteur. (Azadovskij 1974 [1926], 12-13; traduction de l'Auteur)

Donc, le conteur donne toujours sa contribution personnelle au conte, à la fois au niveau de l'expression orale et de la manipulation des contenus à travers les époques. Même la folkloriste Suzanne Comhaire-Sylvain remarque que le *maitt contt*, pour être un bon conteur, « doit mimer l'histoire : changer de voix suivant les personnages, se lever, marcher, s'asseoir, gesticuler » (1937b, XIX). Ceci, car le public joue un rôle fonda-

mental : il participe dès le début par les formulettes d'entrée, en jugeant la performance du *maitt contt*. De fait « le conte créole traditionnel des soirées mortuaires se présente sous forme d'un dialogue entre le conteur et l'auditoire » ; « le conteur [...] doit en effet retenir pendant de longues nuits l'attention des deuillements » (Jardel 1977, 6). De plus, souvent une partie de l'audience connaît déjà les contes 'tirés' ; parfois, ces contes peuvent se grouper dans des cycles, comme celui de Bouqui, de la Couleuvre, ou de Ti-Jean (*Contt Coulevè* ; *Contt de Ti-Jean*), ou ils peuvent être introduits par le conteur ; ainsi, le public peut identifier le conte avant sa mise en scène.

### 2.3.3 La structure du conte

Une fois que le conte a été annoncé par le *maitt contt* à l'intérieur de l'assemblée, le conteur commence par une formule d'entrée, à laquelle le public répond. C'est un caractère invariable de la tradition et il correspond à l'ouverture du conte. Voilà les plus connues : « Conteur - Cric ? | Public. - Crac ! Maïtt contt chauffé contt, tiré contt | Conteur. - Si yo pa té gain soutirè yo pa t'a gain volè. »<sup>4</sup> Conteur. - Time, time ? | Public. - Bois chèch ! » (Comhaire-Sylvain 1937b, XV). Ces formules peuvent s'abrèger par « Cric ? | Crac ! » et « Time time ? | Bois ! ». D'autres formulettes sont devenues presque des onomatopées, comme dans les cas de « misticri | misticra », « abou-bou | bia ». De toute façon, beaucoup de variantes sont possibles et le *maitt contt* peut commencer par un proverbe, par la présentation du héros, etc.

Ensuite, le corps du conte est constellé de *messiézédames* et d'onomatopées, singeant les cris des animaux / êtres humains, les rumeurs des objets, les phénomènes météorologiques. En fait, maintenant, la tâche et le talent du conteur se manifestent par son habileté à gagner et retenir l'attention du public, à la fois par des inventions linguistiques et vocales et par d'autres moyens, comme, par exemple, une mimique expressive, le débit plus ou moins rapide, l'interruption de rythme par des chansons.

De cette façon, l'histoire peut accomplir « sa première fonction, celle de tenir éveillé en divertissant, celle de détendre une atmosphère empreinte de gravité » (Jardel 1977, 8).

En général, le conte est caractérisé à la fois par une partie chantée et par une partie non-chantée. En ce qui concerne la partie non-chantée, Comhaire-Sylvain souligne qu'elle

variait en importance avec le conte et avec le conteur. Dans certains contes, elle est une simple paraphrase du chant : une ou deux phrases

4 Nous rapportons la traduction de Comhaire-Sylvain « - Cric ? | - Crac ! Maître conteur, chauffe le conte et récit-le. | - S'il n'y avait pas de receleurs, il n'y aurait pas de voleurs ».

expliquant la situation, après chaque couplet sa traduction en langue vulgaire, et une ou deux phrases de conclusion. [...] Dans d'autres contes, elle constitue la partie essentielle du récit, le chant n'intervient que pour intensifier l'émotion au moment de la crise. (1937b, XIV)

Quant à la partie chantée, elle se trouve presque toujours à l'intérieur du conte ; voire, dans le cas des contes *chantés*, on la retrouve disséminée dans le récit tout entier. Les mots de cette partie sont figés et elle a une longueur variable ; de fait :

Quoique le style soit généralement plutôt simple, il peut cependant renfermer des inversions, des ellipses et des répétitions inconnues [...]. L'accentuation des mots est rarement modifiée, phrase et musique sont accordées suivant le même rythme et la note accentuée correspond dans la plupart des chansons à la syllabe accentuée. Si la rime est inconnue, l'assonance se rencontre quelquefois. Un procédé assez employé consiste à éveiller chez l'auditeur une nouvelle idée en répétant la même phrase avec une voyelle différente ou une syllabe déplacée ou supprimée. (Comhaire-Sylvain 1937b, XIII)

Parfois, la partie chantée donne des passages obscurs, car elle comprend plusieurs types de langues, à cause de son évolution dans les siècles et les lieux. Ce lexique « ne renferme pas seulement des mots français, espagnols, africains ou indiens [...], il peut aussi contenir d'anciennes formes créoles plus ou moins oubliées » (Comhaire-Sylvain 1937b, XIII). Pour achever le conte, le *maitt contt* emploie, de façon analogue aux formulettes d'entrée, des proverbes, ou des formulettes conclusives. Quelque fois, celles-ci relatent une rencontre entre le conteur et les personnages du conte, ou elles expliquent un comportement / une institution sociale et les caractéristiques d'espèces animales/végétales (notamment dans les contes étimologiques).

#### 2.3.4 Les typologies de conte : une question ouverte

Rappelons brièvement que l'on peut définir 'contes' des

narrations d'événements vécus [...]. La dimension autobiographique, essentielle, du conte, peut s'étendre à la narration de toute une vie [...] ou se réduire à un seul épisode, et elle peut ainsi assumer la forme de l'anecdote [...]. Les contes les plus élaborés du point de vue littéraire sont tissés de lieux et de motifs narratifs appartenant aux genres 'artificieux', 'fabuleux', 'non réalistes', et ils assument une évolution fantastique ou légendaire, car le modèle de référence du conte est quand même un autre

genre narratif : la fable, la légende, la nouvelle, ou la petite histoire aussi (pour les anecdotes). (Sanga 1985, 51; traduction de l'Auteur)

En ce qui concerne la question des typologies de contes, nous avons observé que les chercheurs ont la tendance à proposer souvent leurs propres classifications. Par exemple, la folkloriste Suzanne Comhaire-Sylvain suggère six types de conte : les contes étiologiques, les anecdotes, les contes d'animaux, les contes-nouvelles, les contes à merveilleux chrétien et les contes à merveilleux païen. Encore, Rémy Bastien avance cinq catégories, en les distinguant par thème : un Thème Polydore, un Thème de la charge Trop Lourde, un Thème Conjoint animal ou diable déguisé, celui de La Trouvaille Funeste et des Contes étiologiques.<sup>5</sup>

Par rapport à notre analyse transversale, nous avons individué cinq genres, bien que la classification des contes semble une systématisation inévitablement relative :<sup>6</sup> les *contes de fée*, les *contes pour les enfants*, les *histoires d'horreur*, les *contes étiologiques* et les *anecdotes*. Nous soulignons que ces genres ont été relevés dans un corpus arbitraire, qui ne veut donc pas être emblématique de la variété littéraire haïtienne.<sup>7</sup>

## 2.4 La métamorphose dans l'ethnographie

La simple lecture des contes nous a montré la compénétration des sphères naturelle et surnaturelle, voire l'absence de séparation, ou des sphères elles-mêmes.

Nous avons relevé que les métamorphoses peuvent concerner des êtres vivants assumant une apparence inanimée, des morts entrant en relation avec des vivants, ou bien, elles peuvent cacher des êtres surnaturels (diables, esprits bienveillants) sous des apparences humaines.

De fait, la division nette entre un monde humain et une dimension spirituelle dérive d'une superposition de nos structures occidentales ; dans la société haïtienne, par contre :

5 Néanmoins, le classement de Bastien est partiel, car l'auteur spécifie qu'il a « négligé d'offrir les contes à caractère cosmogonique parceque [sic] [il] ne put [...] les annoter » ; de plus « un certain nombre de contes [...] n'appartient à aucun thème particulier » (1946, 16).

6 À vrai dire, les classifications des contes par thème/sujet posent toujours problème ; comme le constate la folkloriste Denise Paulme dans *La mère dévorante*, « l'on trouve des contes qui relèvent de plusieurs catégories [...]. Une classification ne saurait non plus reposer sur les seuls motifs dont l'assemblage forme un récit, car aucun motif n'est indécomposable : si court soit-il, un énoncé comprend toujours plusieurs termes dont chacun est permutable » (1976, 19-20).

7 D'ailleurs, le cycle de Bouqui et Malice, exemplaire significatif des contes d'animaux dans la littérature orale d'Haïti, a été exclu de notre corpus, car, dans nos sources, il ne contenait pas de métamorphoses.

On songe à l'importance du surnaturel dans la vie [...] : sitôt la nuit tombée les loups-garous, les *zombis* et les *bakas* peuplent les campagnes déserts, rôdent autour des chaumières. Les bêtes deviennent hommes, des femmes laissent leur peau ou se transforment en porc. (Bastien 1946, 115)

De plus, au cours des récits, outre à l'homologie par la métamorphose, l'équivalence des êtres humains / animaux et spirituels reçoit une preuve ultérieure sous un autre aspect. Pour les esprits bienveillants / les diables, la nourriture, identifiable aux besoins sexuels, demeure un aspect significatif, tout comme pour les êtres humains et les animaux. Au reste, comme le remarque la folkloriste Denise Paulme, les contes « attribuent facilement les mêmes actions aux hommes, aux choses et aux animaux » (1976, 19).

Ainsi, dans les contes, il est possible de retrouver un point de vue qui ne nous appartient plus, mais qui a été avéré par la recherche ethnographique et que l'on a retrouvé même dans le phénomène de la métamorphose. Comme nous le montre Glauco Sanga dans son article *The Wolf and the Fox. Which is the 'real' name of the Animals ? With a Theory on Totemism*,

l'identification idéologique entre l'homme et l'animal, ce qui est une constante des chasseurs, documentée de la préhistoire jusqu'au présent [...] résulte dans :

- les comportements des chasseurs : l'usage d'un jargon, car *les animaux comprennent la langue humaine* ;
- l'initiation : *l'homme est transformé en animal* ;
- les mythes : dans les représentations dramatiques et figuratives, les rites de renforcement et de sépulture ;
- la sexualisation de la chasse : l'identification de la pratique de la chasse avec l'acte sexuel, dans le contexte d'une identification idéologique de production et de reproduction.

Ainsi, l'idéologie des chasseurs, qui dit que l'humain est un animal, est l'animal, nous permet de donner substance et contenu émotionnel à *un processus de dénomination qui est nécessaire, mais qui n'est pas mécanique et qui étend les sentiments et les émotions de l'être humain à ses familiers et aux autres animaux*. (Sanga 2005, 313-4; italiques ajoutés; traduction de l'Auteur)

Sanga explique que l'appellation des animaux avec des noms de parenté (*kinship names*), qui ensuite a été partiellement substituée par des noms descriptifs (*descriptive names*), des noms au son symbolique (*sound-symbolic names*), des noms-tabou (*taboo names*) et des noms magico-religieux (*magical-religious names*), relate des analogies entre homme et animal. De plus, l'on comprend facilement que l'interdiction de manger certains animaux pouvait correspondre, en réalité, à l'interdit de l'inceste. Ce qui

se retrouve à l'intérieur des contes. En conclusion, tous les êtres – humains, animaux, surnaturels – présentent le même besoin de nourriture, ou sexuels, qui les pose sur le même plan, où les métamorphoses n'ont pas de barrières naturelles / surnaturelles.

### 3 Analyse du corpus selon l'isotopie de la véridiction : les résultats

Avant toute chose, nous avons choisi pour analyser notre corpus de contes, à la fois le *modèle constitutionnel* – ou *carré sémiotique* –<sup>8</sup> et le *modèle actantiel*<sup>9</sup> élaborés par Algirdas J. Greimas.<sup>10</sup> Cela, car le *modèle constitutionnel* est utilisé pour représenter l'*isotopie de la véridiction*, à la fois borne et cible de notre recherche.<sup>11</sup> L'isotopie de la véridiction montre la « vérité intrinsèque du récit » (Greimas 1983, 54) qui repose sur une catégorie sémique fondamentale, celle de l'*être* vs le *paraître*.

8 Le *carré sémiotique* représente la structure élémentaire de la signification : un *axe sémantique*, soit une *catégorie sémique* S, réunit les deux *sèmes* contraires *s1* et *s2* (par exemple *blanc* vs *noir*) placés aux extrémités de l'axe même. En position symétrique à l'axe sémantique S s'oppose son axe sémantique contraire S. À son tour, cet axe est constitué des sèmes *s1* et *s2* (*non-blanc* et *non-noir*), contradictoires des sèmes *s1* et *s2*. Enfin, chaque sème implique le contradictoire de son contraire (*s1* – *s2* : le *blanc* implique le *non-noir* et *s2* – *s1* : le *noir* implique le *non-blanc*). Les connexions entre les sèmes et les axes sémantiques peuvent être lus en trois directions, d'où dérivent trois types de relations : relation de contrariété : sur les axes de *s1* – *s2* et *s2* – *s1* ; relation de contradiction : sur les axes de *s1* – *s1* et *s2* – *s2* ; relation d'implication : sur les axes *s1* – *s2* et *s2* – *s1*.

9 Le modèle actantiel est un schéma qui consent d'observer tout contenu manifesté par le biais de six figures, les actants, associés dans les trois couples *sujet/objet*, *destinateur/destinataire* et *adjuvant/opposant*.

10 De fait, le modèle actantiel de Greimas dérive « de la lecture propéïenne du récit, [donc il] reste [...] très proche de l'univers narratif de référence, le conte populaire. Il en épouse la perspective dominante [...]. Ce faisant, le modèle reste ancré dans l'univers axiologique propre à l'ethno-littérature » (Bertrand 2000, 181) ce qui correspond exactement au domaine de notre corpus.

11 L'*isotopie* est un ensemble de catégories sémantiques qui amènent le lecteur dans la résolution des ambiguïtés du récit, en donnant un fil logique, un *sens* univoque aux différents énoncés. De fait, l'*isotopie* est indispensable pour atteindre la lecture uniforme du texte.

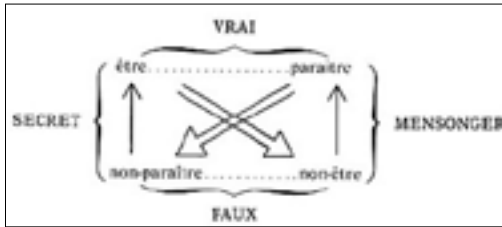


Figure 1. Le carré de la vérité

Dans ces paragraphes nous rapporterons les passages de catégorie sémiologique dus aux métamorphoses,<sup>12</sup> c'est-à-dire les passages d'un état de vérité (*vrai - mensonger - faux - secret*)<sup>13</sup> à l'autre.

Ainsi, l'on avancera des observations sur leur fonction dans les unités narratives intéressées, afin de dégager le sens de la métamorphose. Il sera possible aussi de relever une syntonie entre l'analyse sémiotique et l'étude ethnographique, par le biais du sens de la métamorphose dans les deux champs.

Avant toute chose, nous avons remarqué l'absence du *faux* dans les passages finals de catégorie sémiologique, car, nous croyons, ce serait étranger à la logique narrative du conte de se conclure sur la reconnaissance d'un état de fausseté manifeste, contraire au pacte de lecture entre conteur et auditoire. De fait, cette catégorie sémiologique comprend les sèmes du *non-être* et du *non-paraître*, c'est-à-dire *ce qui n'est pas et qui ne le semble pas* ; donc, ce qui est ouvertement faux, dans la substance et dans l'apparence. De là, la métamorphose ne joue son rôle que dans le *vrai*, le *mensonger* et le *secret*, où elle procure des passages d'état susceptibles de faire avancer le déroulement du conte, sa syntaxe narrative.

Les passages relevés entre ces catégories s'avèrent être ceux du : *vrai* → *mensonger* et *mensonger* → *vrai* ; *secret* → *vrai* et *vrai* → *secret* ; enfin les cas particuliers du *vrai* → *vrai* (absence de changement de catégorie sémiologique) et *mensonger* → *secret*.

<sup>12</sup> Pour éviter tout malentendu, nous rappelons ici que les métamorphoses sont plus nombreuses que les contes du corpus. De plus, il faut considérer qu'il peut se vérifier la répétition d'une/plusieurs métamorphose/s d'un/plusieurs actant/s au cours d'un même conte.

<sup>13</sup> Les états de vérité se basent sur les catégories sémiologiques de l'*être* et du *paraître* et de leurs contradictoires, le *non-être* et le *non-paraître*. En particulier, est *Vrai* ce qui *est* et *paraît* aussi ; est *Faux* ce qui *n'est pas* et *ne paraît pas* ce qu'il n'est pas, portant donc sur ce qui est visiblement faux. Le *Mensonger* correspond à ce qui *paraît* ce qu'il *n'est pas* (*paraître* et *non-être*) et le *Secret* correspond à ce qui cache sa véritable nature (*non-paraître* et *être*).

### 3.1 Le passage *Vrai* → *Mensonger* (7 cas)

En ce qui concerne ce type de passage, nous avons relevé qu'il ne se vérifie jamais au cours de la sanction ; donc il n'est jamais question de cacher l'identité d'un actant en fin de conte.

Par contre, comme l'on déduit du caractère du mensonger (c'est-à-dire de *ce qui apparaît, mais qui n'est pas*), le but d'une métamorphose à la fois pendant la manipulation et la performance est le *faire persuasif*, avec l'installation de la modalité de croire toujours chez l'objet du désir. C'est le cas de *Mouton* (4), où, à la fois le sujet et l'opposant, incarnés par les animaux Mouton et Couleuvre, se changent en êtres humains pour séduire une jeune fille qu'ils veulent tous les deux : l'un pour l'épouser, l'autre pour la manger. Dans un seul cas, le conte *Beautiful Sun* (35), c'est le poisson Tésin, objet du désir de la jeune Beautiful Sun, qui accomplit au tout début la métamorphose en homme, en donnant le *vouloir faire* - modalité qui fonde le sujet - à la jeune fille.<sup>14</sup> De fait, dès que le poisson est devenu un homme charmant, la jeune fille *veut* le rejoindre et rester avec lui, même dans le royaume des morts. Ainsi, à la fin du conte, l'héroïne rencontrera sous terre son amour (« *lover* »), ce qui nous laisse supposer que la métamorphose du poisson Tésin en être humain pourrait être définitive, soit une transfiguration finale. D'où l'on déduit un passage de la catégorie *mensonger* à celle du *vrai* comme récompense (sanction) non explicité.

De toute façon, nous remarquons que dans tous les contes il y a un retour à l'état de vérité, ou à la connaissance explicite de la nature du métamorphosé.

### 3.2 Le passage *Mensonger* → *Vrai* (31 cas)

Pour commencer, nous rappelons que dans le cadre du *schéma canonique* de la narration il y a trois unités narratives qui fondent un réseau relationnel présumé à la séquence narrative :

1. la Manipulation, constituée par le *contrat* (composé par les modalités du *vouloir/devoir faire*, *savoir faire* et *pouvoir faire*) ; elle est fondamentale pour la *qualification* du sujet ;

<sup>14</sup> Le *vouloir faire* est la première des *modalités* que le sujet doit acquérir, car chaque forme de narration se fonde sur un sujet qui *veut* atteindre un objet. Donc le *vouloir faire* institue le sujet comme *sujet du désir*. Ensuite, le sujet devra acquérir les modalités du *pouvoir faire* et du *savoir faire*, pour affronter les épreuves (qualifiante, principale, et glorifiante) le séparant de l'objet du désir (parfois personnifié par un être humain). Finalement, le sujet recevra une rétribution sous forme de récompense, ou de punition.



2. l'Action, qui comprend la *compétence* et la *performance*, moments où le sujet *se réalise* ;
3. la *Sanction*, où la *rétribution* se manifeste en forme de *récompense* ou de *punition*.

Cela dit, des 31 passages *mensonger* → *vrai*, 2 cas ont lieu dans l'unité narrative de la manipulation aussi, où ils instituent la modalité du vouloir chez le sujet. Il s'agit de deux versions d'un même conte, *Masi-Masa* (30) et *Damassi* (53), où une orpheline, adoptée par sa marraine, découvre que celle-ci est un loup-garou, qui se métamorphose pour sucer les enfants lorsque la jeune fille dort.

Quant aux 24 occurrences durant la performance, la métamorphose se passe presque toujours pendant l'épreuve principale, en incluant parfois l'épreuve qualifiante. En guise d'exemple, dans les contes *Histoire du roi qui avait épousé une pintade* (10), *Maman Macaque* (37) et *La femme qui se transformait en âne* (55), un garçon, démasque sa belle mère en jouant la chanson que celle-ci utilise pour se transformer en animal (pintade, macaque, ou ânesse) et manger les provisions du père.

Pour terminer, lors de la sanction, la métamorphose d'un état illusoire à la vérité correspond toujours à une punition. L'anti-héros démasqué est tué, ou le héros négatif est puni par la métamorphose d'autrui, comme le montre le conte *Séraphine et Lilas* (39), où la perfide Lilas est obligée à rendre pour toujours la peau suave de son amie Séraphine en échange de la sienne, abîmée par la lèpre.

### 3.3 Le passage *Secret* → *Vrai* (13)

Nous n'avons jamais repéré des métamorphoses de ce type au cours de l'unité narrative de la manipulation.

Par contre, au cours de la performance, la révélation d'une identité cachée accompagne l'accomplissement de l'épreuve. Dans *Laurent Damier* (26 et 51), la métamorphose du prince Damier, futur objet du désir, accompagne la réussite de l'épreuve qualifiante. De fait, quand l'héroïne consent à épouser le crapaud attaché au sein de son père, elle ne peut pas imaginer que sa générosité sera compensée par le mariage avec un beau prince, caché sous les apparences d'un crapaud à cause d'un maléfice.

Parfois, durant la sanction, la métamorphose correspond à une véritable récompense, où le sujet/objet récupère son identité originale, injustement enlevée ; dans *Soleil, Lune, Étoile* (43 et 59), les trois princes métamorphosés en chat, chien et cochon, retrouvent leurs identités, lorsque le sort jeté par leurs tantes jalouses est découvert.

D'autres fois, ce dévoilement peut suivre l'échec de la performance, avec la punition du héros par l'opposant. C'est le cas de l'histoire de Ma-

riani, dont nous avons recueilli deux versions (17. *Mariani et le zombi* ; 58. *Mariani la voleuse*) : l'héroïne négative Mariani assiste à la métamorphose d'un riche inconnu en zombi, après l'avoir suivi toute la nuit pour lui voler ses sacs d'argent.

### 3.4 Le passage *Vrai* → *Secret* (13)

À l'égard du passage *vrai* → *secret*, nous avons remarqué que, comme pour le *vrai* → *mensonger*, la transition d'une catégorie sémique à l'autre ne se constate jamais pendant l'unité narrative de la sanction. Ce qui nous témoigne du maintien d'un état de vérité, même en présence de changements d'apparences. De fait l'identité de l'objet du désir, ou du sujet, est cachée pendant la manipulation, afin de stipuler le *contrat*, qui engage le héros dans la quête/le maintien de l'objet du désir. C'est le cas où, par exemple, la conservation de l'identité cachée renvoie à un tabou explicite dans le contrat même. Par exemple, dans *Razcouitt Macaq* (11), une couleuvre se change en femme avec son petit, en faisant la fortune d'un pauvre pêcheur, à condition que celui-ci ne prononce jamais le nom du petit « Rascouiss Macaque ».

En ce qui concerne la réussite de la performance, le secret de l'identité peut s'avérer indispensable pour la survie du sujet ; dans *Le Piment dénonciateur* (22), la petite Ginadonne survit grâce à la métamorphose de ses cheveux en arbuste de piment, lorsqu'elle tombe dans un piège ourdi par sa méchante belle-mère, qui ensevelit la jeune fille toute vivante. Encore, la métamorphose peut cacher momentanément le destinataire de l'épreuve principale aux yeux du sujet, comme dans les contes *The Good Child and the Bad Child* (1), *Maman d'eau* (2), *La mère de l'eau* (49), où la Mère de l'eau, un vieil esprit très puissant, se change en chat pour éprouver le bon cœur du héros et de l'anti-héros. En conclusion, nous soulignons que dans tous les passages, à la fois de la manipulation et de la performance, l'on a constaté le retour à l'état de vérité initial.

### 3.5 Le passage *Vrai* → *Vrai* (18)

Nous rapportons ce « passage » à l'intérieur d'une même catégorie sémique, en soulignant qu'il s'agit ici de métamorphoses touchant une partie du corps, ou la transfiguration finale de l'actant.

Au cours de la manipulation nous n'avons repéré qu'un cas, où deux sujets instituent le contrat qui sera enfreint par le héros négatif. C'est le déjà cité *Séraphine et Lilas* (39), conte où deux amies établissent d'utiliser la peau d'une seule d'entre elles en s'alternant le jour et la nuit, afin de rester belles toutes les deux. Cela, car la malheureuse Lilas a perdu

sa beauté, en conséquence d'un sortilège lancé par ses rivales jalouses. Ainsi, les deux filles changent leurs peaux, tout en restant reconnaissables dans leurs identités, au cours de la manipulation, pour terminer sur leur état de véridiction initial, reçu comme récompense par la généreuse Séraphine, qui a récupéré sa beauté, et comme punition par la méchante Lilas, redevenue lépreuse.

En ce qui concerne la performance, celle-ci intéresse toujours le changement d'une partie du corps. Il peut s'agir de l'adjuvant, qui sauve le héros, ou du sujet, qui apprend comment utiliser cette métamorphose. Dans *Angélique et Myrtil* (45), par exemple, le héros Myrtil découvre le pouvoir de deux orangers, dont les fruits allongent ou raccourcissent le nez de ceux qui en goûtent. Même en transformant la longueur des leurs nez, il est évident que Myrtil et Angélique maintiennent leurs identités et leurs états de vrai aux yeux des autres et d'eux-mêmes ; ce qui cause leurs désespoir, car ils se voient métamorphosés à jamais.

Enfin, la sanction recouvre la majorité des cas (11) où le sujet est généralement transfiguré, tandis que l'opposant est puni par une métamorphose irréversible : par exemple, le conte *The Legend of the Rose Bush* (12) relate l'histoire d'un petit enfant, tué par son frère jaloux. Une fois plantés, les os du petit enfant se transformeront, en se transfigurant, dans un arbuste de roses.

### 3.6 Un cas particulier : le passage *Mensonger* → *Secret* (1)

Ce cas est tout à fait singulier : un *adjuvant* sous fausses apparences (état *mensonger*) se métamorphose et de cette manière se cache (état *secret*), afin d'aider le sujet à poursuivre l'objet de son désir.

Nous nous référons au conte *Le vrai nom de la princesse* (42), où, au début du conte, un revenant apparaît au laid héros sous l'aspect d'un beau vivant, pour le récompenser secrètement de lui avoir payée une vieille dette. Lorsqu'il s'agit d'aider le héros à découvrir le nom de la princesse pour l'épouser, le beau revenant n'hésite pas à se changer en oiseau, en écoutant à son aise les parties du nom désiré prononcées par la marraine de la fille. À la fin du conte, le revenant au bel aspect mettra au courant le héros de sa véritable nature ; de plus, il décidera d'échanger sa beauté, désormais inutile, contre la laideur du héros, en terminant le conte sur une dernière métamorphose.

Nous relevons que même dans ce conte les états finals des personnages penchent au *vrai*, même si pour le revenant il n'y a pas de métamorphose de retour explicitée, mais seulement implicite (il s'était fait beau pendant son état de revenant ; quand il cède sa beauté, car elle ne lui sert plus, l'on comprend qu'il retournera dans sa tombe).

## 4 Conclusions

### 4.1 La métamorphose dans l'ethnographie

Pour l'ethnographie la métamorphose appartient au monde réel, quotidien, car il n'y a pas de distinction entre la sphère naturelle et la sphère surnaturelle. Les entités métamorphosées peuvent concerner des êtres humains, des animaux, des morts, des esprits, ou des objets, sans aucune séparation.

Cette conception du réel appartient aux cultures de chasse-cueillette, c'est-à-dire aux cultures orales, où les savoirs et les valeurs se conservent par le biais de la transmission orale. Ces cultures, aujourd'hui, tout comme dans une phase archaïque de l'humanité, développent une identification entre l'homme et l'animal, dans plusieurs domaines de leur vie. Ces cultures primitives, caractérisées par la transmission orale dans tout domaine (savoirs, socialisation, mythes, rites), constituent l'origine de toute narration, donc le véritable berceau de la littérature orale folklorique.

### 4.2 La métamorphose dans les structures sémiotiques profondes, selon la véridiction

Le manque de limites entre naturel/surnaturel apparaît dans les contes folkloriques aussi, où il n'y a pas de bornes entre ce que nos catégories occidentales définissent 'humain', 'animal' et 'spirituel'.

Preuve en pourrait être l'absence de la catégorie sémantique du *faux*, inconciliable dans un univers où toute entité est aussi réelle - donc partiellement ou entièrement *vraie* dans ses apparences - que les autres.

Donc la métamorphose est le passage qui cache, dévoile, ou modèle la véritable nature d'objets appartenant à la même réalité. De fait, au cours de nos analyses, nous avons remarqué la continuité d'un état de vérité, par son dévoilement, ou bien par le retour au *vrai*, grâce à une métamorphose inverse à celle initiale.

### 4.3 Le vrai dans la métamorphose. Un point de contact entre étude ethnographique et analyse sémiotique

En nous appuyant sur ces dernières considérations, nous pourrions affirmer qu'il y a une correspondance entre le niveau logico-sémantique profond et l'aspect ethnographique des contes, car les deux montrent que la métamorphose arrive toujours à la véritable nature des choses.

En conclusion, la logique des structures profondes, relevée dans les contes de ce corpus haïtien, rencontre la logique retrouvée par l'étude eth-

nographique, au niveau des croyances caractérisant la culture haïtienne : il en découle que les Haïtiens ont maintenu dans leur vision du monde la logique propre aux ancêtres déportés de l'Afrique pendant les siècles de la traite négrière.

Cette observation pourrait aussi bien se concilier avec la vision de la religion haïtienne, le vodou, qui a intégré superficiellement le catholicisme, sans l'enraciner dans une culture où il n'y a pas de séparation rigide entre humain, animal et spirituel : ainsi que la métamorphose dans les contes folkloriques nous l'a démontré.

## Bibliographie

- Azadovskij, Mark (1974). *A Siberian Tale Teller*. Transl. par James R. Dow. Austin : University of Texas. Transl. of : *Eine Sibirische Märchenerzählerin*. Helsinki : Academia Scientiarum Fennica, 1926.
- Bastien, Rémy (1946). *Anthologie du folklore haïtien*. México : D.F. Acta Anthropologica 1(4).
- Barthélemy, Mimi et al. (2011a). *Contes d'Haïti*. Toulouse : Milan Jeunesse.
- Barthélemy, Mimi [2010] (2011b). « Comment les ânes apparurent en Haïti » [online]. *Conte-moi*. URL <http://www.conte-moi.net/contes/comment-anes-apparurent-en-haiti> (2015-06-05).
- Bertrand, Denis (2000). *Précis de sémiotique littéraire*. Paris : Nathan.
- Comhaire-Sylvain, Suzanne (1937a). « Creole Tales from Haiti ». *The Journal of American Folklore*, 50(197), 207-95.
- Comhaire-Sylvain, Suzanne (1937b). *Les contes haïtiens*. 2 tt. Paris : De Meester Wetteren.
- Comhaire-Sylvain, Suzanne [1940] (1973). *Le roman de Bouqui*. Ottawa : Leméac.
- Courtés, Joseph (1976). *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*. Paris : Hachette.
- Ferretti, Roberto (1985). « Dalla fiaba alla leggenda di fondazione. Appunti, esperienze, esempi di ricerca sul patrimonio narrativo orale del Grossetano ». Beduschi, Lidia (a cura di), *Il viaggio, la prova, il premio. La fiaba e i testi extrafolklorici*. Brescia : Grafo Edizioni, 55-62. *La Ricerca Folklorica* 12b.
- Greimas, Algirdas J. (1966). *Sémantique structurale. Recherche de méthode*. Paris : Librairie Larousse.
- Greimas, Algirdas J. (1970). *Du sens*. Paris : Éditions du Seuil.
- Greimas, Algirdas J. (1983). *Du sens 2. Essais sémiotiques*. Paris : Éditions du Seuil.
- Greimas, Algirdas J. ; Courtés, Joseph (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris : Hachette.

- Hall, Robert A. Jr. et al. (1953). « Haitian Creole. Grammar Texts Vocabulary ». *Memoir 74, The American Anthropological Association*, 55(2), pt. 2 (avril-june 1953). Menasha (Wisconsin) : George Banta Publishing Company.
- Hyppolite, Michelson Paul (1951). *Contes dramatiques haïtiens*. Port-au-Prince : Imprimerie de l'État (Bibliothèque du Musée du Peuple Haïtien).
- Jardel, Jean-Pierre (1977). *Le conte créole*. Montréal : Centre de Recherches Caraïbes.
- Larrivée, Pierre (2008). *Une histoire du sens. Panorama de la sémantique linguistique depuis Bréal*. Bruxelles : P.I.E. Peter Lang.
- Laurent, Joëlle ; Césaire, Ina (1976). *Contes de mort et de vie aux Antilles*. Paris : Nubia. Koc-Barm Faal.
- Marcelin, Pierre ; Toby-Marcelin, Philippe (1967). *Contes et légendes d'Haïti*. Paris : Nathan.
- Mauss, Marcel [1926] (2002). *Manuel d'ethnographie* [online]. Paris : Petite Bibliothèque Payot. Éditions sociales. Version numérique par Jean-Marie Tremblay. URL [http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss\\_marcel/manuel\\_ethnographie/manuel\\_ethnographie.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/manuel_ethnographie/manuel_ethnographie.pdf) (2017-11-16).
- Parsons, Elsie Clews ; American Folklore Society (1933). *Folklore of the Antilles. French and English (Part 1)*. New York : G.E. Stechert & Co.
- Parsons, Elsie Clews ; American Folklore Society (1936). *Folklore of the Antilles. French and English (Part 2)*. New York : G.E. Stechert & Co.
- Parsons, Elsie Clews ; American Folklore Society (1943). *Folklore of the Antilles. French and English (Part 3)*. Richmond (USA) : The William Byrd Press.
- Paulme, Denise (1976). *La mère dévorante. Essai sur la morphologie des contes africains*. Paris : Gallimard.
- Propp, Ja. Vladimir [1946] (1949). *Le radici storiche del racconto di fate*. Torino : Einaudi.
- Rutil, Alain (1981). *Contes marie-galantais de Guadeloupe (Krik ! Rété Kouté... Krak ! Kouté pou Konpwann)*. Préface de Guy Tirolien. Paris : Éd. Caribéennes.
- Sanga, Glauco (2005). « The Wolf and the Fox. Which is the 'Real' Name of the Animals ? With a Theory on Totemism ». Minelli, Alessandro ; Ortalli Gherardo ; Sanga Glauco (a cura di), *Animal Names*. Venezia : Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 307-18.
- Sanga, Glauco (2010). « Sull'origine della fiaba ». Benozzo, Francesco ; Cavagna, Mattia ; Meschiari, Matteo (a cura di), *Pulsione e destini. Per Andrea Fassò*. Modena : Anemone Vernalis Edizioni, 175-219.
- Tessonneau, Louise (1980). *Contes d'Haïti*. Paris : Edicef.