



Histoire, archéologie et société
conférences académiques franco-chinoises

L'ÉTUDE DES CONTES

CE QUE LES CONTES NOUS APPRENNENT SUR L'HOMME

François Flahault

Cahier **No 5**



École française d'Extrême-Orient Centre de Pékin *Août 2003*



Histoire, archéologie et société
conférences académiques franco-chinoises

Cahier N°5

L'ÉTUDE DES CONTES
CE QUE LES CONTES NOUS APPRENNENT SUR L'HOMME

François Flahault

École française d'Extrême-Orient
Centre de Pékin

Ouvrage réalisé avec le concours du Ministère des Affaires étrangères

EFEU Centre de Pékin

Histoire, archéologie et société - conférences académiques franco-chinoises

Cahier n° 5

ISBN 2 85539 625-5

Imprimé à Pékin en août 2003 en 950 exemplaires

Ce cahier a été réalisé par Michela Bussotti

Depuis 1997, le centre de l'École française d'Extrême-Orient à Pékin organise avec le soutien du Ministère des Affaires étrangères et de l'Ambassade de France un programme intitulé *Histoire, archéologie et société - conférences académiques franco-chinoises*.

Ces conférences sont prononcées par des spécialistes français et chinois qui viennent exposer les résultats de leurs travaux les plus récents. Elles sont suivies par des chercheurs, des professeurs et des étudiants, ainsi que par un public cultivé.

Plusieurs universités et institutions de recherche accueillent à tour de rôle les conférenciers et participent à l'organisation des rencontres : l'Université de Pékin, l'Université Tsinghua, l'Université Normale de Pékin, les Instituts d'Histoire, d'Archéologie et de Sociologie de l'Académie des Sciences Sociales de Chine, l'Institut d'Histoire des Sciences de l'Académie des Sciences et la Bibliothèque Nationale.

Afin de diffuser plus largement ces recherches, nous entreprenons la publication de certaines d'entre elles en français et en chinois. Dans ce cinquième *Cahier* nous présentons la conférence de François Flahault, directeur de recherches au Centre National de la Recherche Scientifique.

Après un bref aperçu sur l'histoire de l'étude des mythes, des légendes et des contes en Europe, l'auteur montre comment les contes mettent toujours en scène un personnage qui, placé dans certaines circonstances, parvient ou ne parvient pas à réaliser son désir. En analysant la structure des contes à l'aide d'exemples, il explique que, malgré leur invraisemblance, ils témoignent pourtant de certaines réalités humaines.

L'ÉTUDE DES CONTES CE QUE LES CONTES NOUS APPRENNENT SUR L'HOMME

François Flabault

Directeur de recherches au Centre National de la Recherche Scientifique
Membre du Centre de Recherches sur les Arts et le Langage

Dans la Grèce ancienne, il y a deux mille cinq cents ans environ, les lettrés se préoccupaient déjà des mythes et des légendes. Comme les anciennes civilisations de Mésopotamie ou d'Égypte, les Grecs honoraient de multiples dieux et racontaient à leur sujet de nombreuses histoires. Les Grecs aimaient croire que dans un passé lointain, les hommes et les dieux avaient vécu plus proches les uns des autres et ils racontaient des légendes au sujet de héros — comme, par exemple, Prométhée — qui n'étaient pas des dieux mais qui étaient tout de même plus puissants que les êtres humains. Il aurait été difficile aux intellectuels de l'antiquité grecque, et ensuite à ceux de l'empire romain, de rejeter entièrement les croyances et les récits qui étaient intimement liés à leur culture. Cependant, il ne pouvaient pas non plus accepter tout à fait ces histoires invraisemblables et bizarres. Ils cherchèrent donc à se former une conception plus philosophique et plus abstraite des dieux en les débarrassant des faiblesses et des passions humaines que la mythologie leur attribuait. Ils cherchèrent également à donner un sens aux légendes apparemment absurdes qui entouraient les héros et les dieux.

Pour cela, ils utilisèrent deux méthodes. La première méthode consistait à dire que la légende contenait un fond de vérité historique : ce qui était invraisemblable était le fruit de l'imagination, mais en débarrassant la légende de ses éléments fictifs, on pouvait retrouver derrière un noyau de faits historiques. La seconde méthode consistait à se convaincre que contes, mythes et légendes avaient une signification symbolique. On pensait que chaque élément du récit avait un sens caché. Dans ces conditions, il fallait déchiffrer ces éléments, les traduire, c'est-à-dire remplacer ce

qu'ils paraissaient dire par ce qu'on croyait qu'ils voulaient vraiment signifier. Cette seconde méthode présentait plusieurs avantages :

1 -Elle permettait de conserver toutes ces histoires en leur donnant une place dans la culture savante puisque ce qu'elles avaient d'absurde et d'incompréhensible était considéré comme une simple apparence sous laquelle se trouvait un sens précieux et instructif.

2 - Pour interpréter ces histoires, il fallait posséder des connaissances et faire preuve de finesse. L'activité d'interprétation permettait donc aux lettrés de se mettre en valeur et d'en imposer à leurs lecteurs.

3 - Ces lettrés pouvaient toujours s'arranger pour montrer que la signification du récit confirmait leurs propres convictions philosophiques et religieuses.

Etant donné ces avantages, il n'est pas étonnant que les chrétiens aient utilisé eux aussi cette méthode. En appliquant à la Bible le même procédé d'interprétation symbolique que les lettrés païens utilisaient, les chrétiens pouvaient montrer à ceux-ci que les histoires vulgaires ou invraisemblables que contenait la Bible dissimulaient en réalité une sagesse profonde.

C'est ainsi que ce procédé d'interprétation symbolique prit une place importante et durable dans la pensée européenne jusqu'à nos jours. C'est seulement au cours du XX^e siècle que quelques savants prirent clairement conscience des deux graves défauts que comporte cette méthode et y renoncèrent. Le premier défaut est celui-ci : pour croire que les contes, les mythes ou les légendes veulent dire quelque chose, il faut supposer qu'il y a derrière ces histoires une intention, comme si, à travers elles, quelqu'un voulait dire quelque chose. Pour les prêtres qui lisaient la Bible, cela allait de soi puisqu'ils croyaient que le texte de la Bible avait été révélé par Dieu et qu'à travers les nombreux récits que contient ce livre, Dieu parlait aux hommes dans le but de les instruire. Mais un savant qui lit des contes populaires sait bien que ces contes n'ont pas été imaginés pour transmettre une signification. Il sait qu'il s'agit seulement d'histoires destinées à distraire ceux qui les écoutent et à leur faire plaisir [ill. 1]. L'idée qu'un conte ou une légende doit être déchiffré comme un message apparaît donc très discutable. Une maison, avec ses différentes pièces, sa cour, son jardin, a un sens pour la personne qui habite cette maison. Et pourtant, une maison ne veut rien dire, elle n'est pas un message qui demande à être traduit. De même, un conte a un sens pour ceux qui l'écoutent et qui y prennent plaisir, mais cela ne prouve pas qu'il signifie quelque chose.

Le deuxième défaut de l'interprétation symbolique, c'est qu'elle permet de faire dire ce qu'on veut aux récits que l'on étudie. En fait, on retrouve à la fin ce qu'on savait déjà avant d'interpréter le récit. On ne découvre rien de nouveau puisque, pour interpréter le récit, on s'appuie sur un ensemble de significations que l'on connaît d'avance. Par exemple, dans l'histoire d'Adam et Eve, on raconte que Dieu, lorsqu'il chasse du Paradis le premier homme et la première femme parce qu'ils lui ont désobéi, leur fabrique des vêtements avec des peaux de bêtes. Les premiers chrétiens expliquèrent cet épisode à l'aide de la méthode symbolique : les peaux de bêtes dont Adam et Eve étaient revêtus symbolisaient les désirs corporels qui, désormais, pesaient sur eux, des désirs qui les éloignaient de Dieu et les rapprochaient des bêtes. Ainsi, l'histoire d'Adam et Eve était utilisée pour confirmer la doctrine chrétienne et pour en donner une illustration.

Une fois qu'on a repéré les deux principaux points faibles de la méthode symbolique, la question qui se pose est celle-ci : comment éviter de tomber dans ces difficultés ?

La méthode vers laquelle les chercheurs se sont orientés a consisté à laisser provisoirement de côté la question du sens des récits et à commencer par en étudier la structure, l'organisation. Cette voie doit être complétée par une autre qui consiste à essayer de comprendre ce que ces histoires évoquent pour les gens qui les aiment, avec quels aspects de leur culture elles sont en résonance, pourquoi ces histoires leur plaisent, pourquoi elles se fixent dans leur mémoire.

Ici, il faut citer quelques chercheurs parmi les plus importants. D'abord, Georges Dumézil (mort à Paris en 1986), qui avait consacré sa vie à l'étude comparée des mythologies et des institutions des peuples indo-européens. Il a notamment publié *Les dieux des Indo-Européens* en 1952, aux Presses Universitaires de France, et *Mythe et épopée* en 1968, aux éditions Gallimard. Dans *Mythe et épopée*, il a montré comment des récits que les Romains présentaient comme des histoires vraies dérivait en fait de mythes que l'on pouvait retrouver chez d'autres peuples indo-européens. En confrontant ces mythes les uns aux autres, il a fait apparaître leur structure commune. Il a également montré que cette structure, où l'on retrouve toujours trois types de personnages, les prêtres, les guerriers et les travailleurs, était en résonance avec les institutions fondamentales de ces peuples.

Claude Lévi-Strauss a quelques années de moins que Dumézil. J'ai suivi ses cours lorsque j'étais jeune. Il a développé la méthode d'analyse structurale en s'inspirant

de la linguistique, plus précisément de la phonologie. En effet, les sons fondamentaux d'une langue forment une série d'oppositions, et grâce à ces oppositions, ils se distinguent les uns des autres. Lévi-Strauss a pensé que les éléments des mythes, eux aussi, s'opposent les uns aux autres et, ainsi, s'ordonnent les uns par rapport aux autres. Cette hypothèse s'est révélée féconde. On a pu ainsi comprendre que des récits apparemment absurdes ne sont cependant pas le fruit du hasard : ils ont un sens, un peu comme les différentes parties d'une maison ont un sens les unes par rapport aux autres. Ou comme les différents motifs dont l'assemblage constitue un morceau de musique : en répondant les uns aux autres, les motifs musicaux forment une suite qui a un sens pour les auditeurs.

Je dois citer également un chercheur dont j'ai été l'élève et à qui je dois beaucoup, Jean-Pierre Vernant. Comme Dumézil et Lévi-Strauss, Vernant a étudié les mythes, mais en se spécialisant sur la Grèce ancienne. Parmi ses principaux ouvrages, on peut citer *Mythe et pensée chez les Grecs* (1965, éditions Maspero, republié par les éditions La Découverte) ; *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* (avec l'historien Pierre Vidal-Naquet, 1972, mêmes éditeurs), qui contient une étude passionnante sur l'histoire d'Édipe ; *La cuisine du sacrifice en pays grec* (avec Marcel Detienne, 1979, éditions Gallimard). À mon avis, ces ouvrages sont plus formateurs que ceux que Lévi-Strauss a consacrés aux mythes des Indiens d'Amérique. En effet, Vernant expose en détail sa démarche, il montre bien sur quoi reposent ses conclusions.

Je dois mentionner encore Paul Veyne, un historien de l'Antiquité qui a écrit un livre très suggestif pour ceux qui travaillent sur les légendes et qui s'intéressent à la croyance. Cet ouvrage a pour titre *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?* (éditions du Seuil, 1983). Paul Veyne montre que les êtres humains ne font pas toujours une distinction nette entre la vérité et la fiction, il explique comment nous pouvons à la fois constater qu'une légende est invraisemblable et croire tout de même qu'elle n'est pas dépourvue de vérité.

Lorsque j'ai commencé à étudier les contes qui ont été collectés en Europe, ces contes avaient été classés soigneusement. Les chercheurs qui travaillent sur les contes connaissent *The types of the Folktale: a Classification and Bibliography*, d'Antti Aarne et Stith Thompson (publié à Helsinki en 1961) : cet ouvrage est très utile parce qu'il constitue un répertoire de toutes les intrigues des contes recueillis en Europe. Les scénarios-types des contes, c'est-à-dire le genre de personnages, de situation et d'actions que l'on retrouve d'un conte à l'autre avaient également été étudiés par un chercheur russe, Vladimir Propp. Mais ce qui m'intéressait, pour ma part, c'était de comprendre

non pas les traits communs à l'ensemble des contes, mais ce qu'il y a de particulier dans chacun. Pourquoi, par exemple, les jeunes enfants sont-ils fascinés par l'histoire d'une petite fille qui finit par être dévorée par un loup. L'histoire de Cendrillon est très célèbre en Europe [ill. 2], mais il en existe également des variantes en Asie [ill. 3] : pourquoi ce conte suscite-t-il un intérêt presque universel ?

Un point qu'il faut d'abord souligner, c'est que les contes ne sont pas racontés pour les mêmes raisons que les légendes. Une légende est souvent aussi distrayante qu'un conte, mais elle intéresse également les auditeurs pour une autre raison : elle se rattache à quelque chose de vrai, par exemple à un lieu bien réel où l'on croit qu'il s'est passé autrefois quelque chose d'extraordinaire. Les contes, au contraire, se présentent comme des histoires fictives : lorsque nous lisons un conte, nous savons bien que rien n'est vrai [ill. 4]. Mais cela ne nous gêne pas : on ne lit pas un conte pour s'instruire, on le lit ou on l'écoute pour éprouver du plaisir. Cependant, il faut ajouter que la frontière qui sépare les contes des légendes n'est pas toujours aussi nette ; c'est le cas pour les histoires de revenants comme celles que l'on trouve dans le recueil de Pu Songling, *Contes fantastiques du Pavillon des Loisirs* : les lecteurs savent bien que ces histoires ont été inventées, mais cela n'empêche pas que certains d'entre eux croient tout de même que les revenants existent.

D'une manière générale, si nous aimons un conte, si nous nous en souvenons, ce n'est pas parce que nous croyons qu'il est vrai, ce n'est pas pour nous instruire, c'est parce que ce conte nous fait plaisir. De ce point de vue, les contes peuvent être comparés aux chansons, bien que les contes soient faits de paroles (ils comportent tout au plus une petite formule chantée). De même qu'on mémorise une chanson parce que les motifs musicaux ont une forme qui nous plaît et qui s'imprime en nous, les contes, eux aussi, comportent une suite de motifs. Chacun des motifs a un lien avec le précédent du fait qu'il le répète, ou parce qu'il introduit une variation, ou parce qu'il contraste avec lui. La voix du conteur donne vie à cette suite de motifs. À cet égard, les contes, comme la musique ou comme les jeux, répondent à un désir que nous éprouvons tous, le désir que le temps qui passe ne soit pas vide, le désir d'avoir conscience de quelque chose plutôt que d'avoir conscience qu'il n'y a rien (car avoir conscience qu'il n'y a rien, être en proie au vide est une expérience désagréable).

Toutefois, ceux qui écoutent un conteur n'entendent pas seulement sa voix et ses paroles. Car, bien sûr, ses paroles évoquent des images et ces images s'enchaînent

dans l'esprit des auditeurs pour former une histoire, c'est-à-dire pour évoquer quelque chose qui arrive à quelqu'un. La question que peut alors se poser le chercheur est celle-ci : qu'est-ce qui fait que nous avons plaisir à nous souvenir de ce qui est arrivé à quelqu'un alors que nous savons très bien qu'en réalité ce quelqu'un n'a jamais existé et que les événements racontés ne se sont jamais produits ?

Il y a une première réponse, qui est simple : un récit qui n'est pas vrai permet d'imaginer des choses plus intéressantes que celles qui peuvent se produire dans la vie quotidienne. Autrement dit, un conte nous fait plaisir parce qu'il nous permet d'habiter en imagination dans un monde plus vaste que celui dans lequel nous vivons en réalité, un monde qui échappe aux limites de la vie ordinaire.

Mais cette réponse ne suffit pas. En effet, une histoire qui ne ressemblerait pas du tout à la vie ordinaire, une histoire qui n'aurait rien de commun avec notre propre existence ne pourrait pas nous intéresser. Même si une histoire met en scène un monde imaginaire, il est donc nécessaire qu'elle comporte aussi des enjeux qui sont en résonance avec ce qui nous concerne fortement dans la vie réelle. C'est pourquoi, en racontant l'histoire de ce qui est arrivé à quelqu'un, un conte raconte l'histoire d'un désir qui se réalise ou qui ne se réalise pas, un désir qui se développe dans une situation donnée, qui est soumis à certaines contraintes, un désir qui trouve un chemin qui lui permet de se réaliser ou qui ne trouve pas ce chemin. Le conte nous invite à imaginer un état de manque, un état d'insatisfaction. Il nous invite également à imaginer un état de plénitude, de satisfaction. Et entre ces deux états, il y a évidemment un écart, une distance, et la question est de savoir si cette distance peut être franchie et comment. C'est là un enjeu fondamental pour chacun de nous. Il n'est donc pas étonnant qu'un récit qui met en scène cet enjeu nous intéresse : le récit n'est pas vrai, et pourtant ce dont il parle est vrai dans la mesure où cela évoque quelque chose qui existe réellement en nous : le désir, ce que nous désirons et les chemins favorables ou défavorables à la réalisation de nos désirs.

Voici un conte qui va me permettre d'illustrer ce que je viens de dire :

Un pauvre bûcheron se plaint de sa misère. Voici qu'une divinité lui apparaît. Cet être surnaturel lui promet de réaliser les trois premiers souhaits qu'il formulera, quels qu'ils soient. Le bûcheron retourne chez lui tout joyeux et raconte à sa femme ce qui lui est arrivé. Ils décident tous deux d'attendre et de réfléchir avant de formuler un souhait. L'homme

s'assoit devant le feu pour se réchauffer. L'idée lui vient qu'un morceau de boudin grillé sur le feu serait bien agréable à manger, et voici que, sans même s'en rendre compte, il formule ce souhait. Le boudin apparaît aussitôt. La femme du bûcheron se met en colère contre son mari : « Tu pouvais obtenir de l'or, des diamants, de beaux habits, ou même un empire, et voilà que tu demandes du boudin ! » Le mari répond sur le même ton et tous deux se disputent. Le bûcheron en vient à s'écrier : « Ah, si ce boudin pouvait te pendre au bout du nez ! » Et le boudin se fixe sur le nez de la femme. Il ne reste donc plus qu'un souhait. Si la femme du bûcheron souhaite, par exemple, être reine, le boudin restera au bout de son nez. Il ne lui reste donc plus qu'à demander que le boudin se détache de son visage. C'est ainsi que les deux époux retombent dans la misère.

Au début de ce conte, l'écart entre le manque et la plénitude paraît facile à franchir : le bûcheron et sa femme n'ont qu'à souhaiter être heureux et ils le seront. Mais s'ils formulaient ce souhait, il n'y aurait pas d'histoire à raconter. Le conte serait comparable à un éventail dont les deux extrémités se touchent, c'est-à-dire un éventail qui reste fermé. Pour qu'on voie ce qui est peint sur un éventail, il faut qu'il se déploie. Autrement dit, il faut qu'il y ait un chemin à parcourir entre le manque et le plein, il faut qu'il y ait des obstacles pour que le chemin ne puisse pas être franchi d'un seul coup. Dans l'histoire que je viens de vous raconter, il se trouve que les deux personnages ne parviennent pas à franchir ces obstacles. Pour eux, c'est un échec. Mais pour nous qui écoutons l'histoire, elle est réussie puisque les événements qui sont racontés, à la fois invraisemblables et inattendus, nous amusent.

Ces événements, nous le savons, ne se sont jamais produits et ne pourraient pas se produire. Malgré cela, il y a dans cette histoire quelque chose de vrai, quelque chose qui ressemble à ce que nous sommes, quelque chose qui ressemble à la manière dont nos désirs peuvent naître en nous.

Le premier souhait du bûcheron se développe en lui comme s'il avait oublié sa femme. C'est la raison pour laquelle ce désir ne conduit pas à un résultat heureux. Je pourrais vous donner d'autres exemples de contes dans lesquels on voit un personnage qui ne pense qu'à l'objet de son désir et qui, pour cette raison, oublie ce qui l'entoure, ne prête pas suffisamment attention à des choses ou à des personnes qu'il ne désire pas mais qui, pourtant, sont là. Ces personnages échouent toujours.

Passons au deuxième souhait formulé par le bûcheron. Le souhait que le boudin

se fixe sur le nez de sa femme jaillit de la dispute qui les oppose. C'est le défaut inverse du premier souhait : cette fois, le désir du bûcheron ne vient plus de lui, il est entièrement provoqué par l'autre. Le bûcheron désire que quelque chose de mal arrive à sa femme parce que, dans cette situation de conflit, c'est ce mal qui lui fait du bien. Du coup, il ne voit pas du tout que ce plaisir immédiat (riposter aux reproches de sa femme) l'empêche de penser à ce qui aurait pu faire réellement leur bonheur. Ici aussi, on pourrait donner d'autres exemples de contes dans lesquels un personnage est aveuglé par son désir de rivaliser avec un autre. Son désir ne s'enracine donc pas dans sa propre personne, mais dans l'autre. En conséquence, même si ce désir se réalise, cette réalisation produit des effets néfastes.

Ce conte nous offre donc une occasion de réfléchir à ce qui fait qu'un désir est viable ou ne l'est pas. L'échec du bûcheron nous suggère que pour qu'un désir soit viable, il doit éviter les deux écueils que nous venons de voir. Il est sans doute bon que notre désir prenne sa source en nous, mais si ce désir ne tient pas compte des réalités qui nous entourent, il ne donne pas de bons résultats. Et il ne faut pas non plus que la source de notre désir se trouve dans quelqu'un d'autre, quelqu'un qui provoque en nous ce désir. Pour qu'un désir soit viable, il faut sans doute qu'il se tienne entre ces deux extrêmes. Mais ce conte nous suggère également que, malheureusement, notre désir est plus fort que nous, de sorte que, parfois, il nous pousse malgré nous à faire notre propre malheur.

Ces réflexions que je viens de formuler ne sont pas un message que le conte veut signifier. Le conte n'a pas d'intentions philosophiques. Il cherche seulement à nous intéresser. Comme ce conte part d'une situation dans laquelle, grâce à l'intervention d'un personnage surnaturel, tout désir peut être réalisé sans aucune difficulté, il faut bien, ensuite, qu'il mette en scène quelque chose qui fait obstacle à la réalisation du désir. Sans cela, il n'y aurait pas d'histoire à raconter ; ou alors ce serait une histoire qui n'aurait aucun rapport avec notre situation d'êtres humains : une histoire qui, par conséquent, ne nous intéresserait pas. Ce qui, dans les contes, peut donner matière à réflexion se forme donc sans qu'il y ait une intention de signifier quelque chose. Tout se passe comme si les différents motifs qui composent le récit, les différents épisodes se choisissaient les uns les autres et s'organisaient d'eux-mêmes. Les meilleurs agencements de motifs forment des contes qui se gravent d'eux-mêmes dans les mémoires et qui, par conséquent, se transmettent à travers les siècles. Au contraire, les agencements qui ont trop peu de rapport avec ce que sont les êtres humains et avec ce qui les intéresse n'éveillent guère d'écho en eux et par conséquent sont vite oubliés.

Voici un autre exemple. Il s'agit d'un conte largement répandu dans l'Europe occidentale.

Certaines nuits de l'année, les lutins se réunissent pour chanter et danser en faisant la ronde, toujours au son de la même chanson : « Lundi, mardi et mercredi ; lundi, mardi et mercredi. » Un soir, un bossu qui se promène à l'écart du village les entend. Il s'approche. Les lutins l'invitent à se joindre à eux. Pour enrichir les paroles, le bossu chante : « Lundi, mardi, mercredi et jeudi ! » Les lutins sont ravis par cette innovation. « Ah, vraiment, ça sonne mieux ainsi ! » disent-ils. Et ils reprennent en chœur la chanson. Après quoi, pour récompenser l'homme, ils lui enlèvent sa bosse. L'homme revient chez lui, tout content. Un autre bossu finit par lui arracher le secret de sa guérison. Il part donc à la recherche des lutins. Il les trouve et entre dans la ronde des danseurs. Chantant avec eux, il ajoute : « Et vendredi ! » Mais cette fois les lutins n'apprécient pas du tout le changement. « Ce n'est pas bien, ça ne va pas du tout ! » s'écrient-ils. Et ils renvoient le malheureux en lui ajoutant la bosse qu'ils avaient enlevée au premier.

La structure du conte est simple. D'abord, évidemment, l'opposition entre la disgrâce physique (être bossu) et son contraire (ne pas être bossu). Autre contraste : entre êtres humains et êtres surnaturels [ill. 4]. Pour les humains, rien n'est plus quotidien que les jours de la semaine ; pour les lutins [ill. 5], au contraire, les noms des jours de la semaine résonnent comme une poésie (c'est ce qui fait le caractère humoristique du conte). Ensuite, un contraste entre ce qui se répète (les jours de la semaine) et ce qui est unique, singulier (la rencontre entre le premier bossu et les lutins). Encore une autre opposition : d'un côté une action qui vient à point (quand le premier bossu ajoute « Et jeudi ! »), de l'autre une initiative qui tombe mal (quand le deuxième bossu ajoute « Et vendredi ! »).

En y regardant de plus près, on constate que le premier bossu n'est pas poussé par le désir de perdre sa bosse : il danse avec les lutins parce qu'il les a rencontrés par hasard. C'est sans doute la raison pour laquelle le mot qu'il ajoute convient aux circonstances et plaît aux lutins. Le second bossu au contraire, veut reproduire volontairement ce qui s'est produit une fois grâce à un heureux concours de circonstances. Contrairement au premier bossu, son désir est fixé sur le but qu'il veut atteindre. Il n'est donc pas assez disponible pour tenir compte de la situation et s'adapter

à ce que souhaitent les lutins. C'est pourquoi le contact entre les lutins et lui n'est pas harmonieux, de sorte qu'il n'atteint pas ce qu'il désirait. On pourrait citer beaucoup d'autres contes dans lesquels le chemin qui mène du manque à la satisfaction exige que le personnage principal ne se fixe pas exclusivement sur le but qu'il veut atteindre ; ainsi, il reste disponible pour s'intéresser à ce qu'il rencontre en chemin, et c'est précisément cela qui fait qu'il réussit là où d'autres échouent.

Passons maintenant à un type de conte très différent. Il s'agit d'une histoire d'ogre, un ogre qui a ceci de particulier qu'il n'a qu'un seul œil, situé au milieu du front (ndr : ce conte narre une variante de la célèbre rencontre entre Ulysse et Polyphème de l'Odysée).

Le capitaine d'un navire et ses marins abordent sur une île inconnue. Ils pénètrent dans une caverne en l'absence de son propriétaire et, en attendant son retour, mangent quelques uns des fromages qu'ils y trouvent. Vers le soir, ils voient entrer un terrible géant, accompagné de son troupeau de moutons et de béliers. Le monstre ferme l'ouverture de la caverne au moyen d'une grosse pierre. Le capitaine lui demande l'hospitalité, mais le géant s'empare de deux de ses camarades et les dévore. Le lendemain soir, l'ogre mange encore deux marins. Le capitaine lui offre alors du vin qu'il avait apporté avec lui. L'ogre lui demande son nom. Le capitaine répond qu'il s'appelle « Moi-même ». Après quoi l'ogre sombre dans un profond sommeil. Le capitaine et ses compagnons lui enfoncent alors un grand pieu dans son œil unique [ill. 6]. L'ogre pousse de grands cris de douleur qui alertent d'autres géants qui habitent non loin de sa caverne. « Qui te fait pousser de tels cris ? », demandent-ils. « Moi-même », répond l'ogre. Entendant cette réponse, les autres s'éloignent. L'ogre aveugle retire alors l'énorme pierre qui bouche l'ouverture de la caverne et étend devant lui ses mains pour saisir ceux qui tenteraient de sortir. Mais le héros et ses compagnons se sont accrochés sous le ventre de grands béliers. L'ogre tâte le dos des animaux mais ne s'aperçoit pas de la ruse. L'ogre ne tarde pas à constater que sa caverne est vide. Il se met donc à courir après les fugitifs. Il crie au capitaine : « Tiens, prends cette bague que je te lance. Ainsi, lorsque tu raconteras tes aventures, tu pourras en donner une preuve. » Le capitaine ramasse la bague, mais à peine l'a-t-il passée à son doigt que

la bague se met à crier : « Je suis ici, je suis ici ! » Du coup, l'ogre s'oriente vers le héros. Impossible de retirer la bague. L'homme, alors, n'a plus qu'à se mordre le doigt pour le sectionner, et il jette loin de lui, dans un fleuve, le doigt et la bague qui parle. Comme l'ogre suit la voix, il se jette à l'eau lui aussi et se noie.

L'ogre est un personnage surnaturel bien plus redoutable que les lutins. Ce qui caractérise les ogres (de même que les loups ou les tigres que l'on rencontre dans d'autres contes), c'est qu'ils vivent dans un monde où il n'y a pas place pour deux. C'est d'ailleurs ce qui explique que le géant dont je viens de parler n'ait qu'un œil au milieu du front au lieu de deux. Il est comparable à une mère ou un père dénaturé qui, au lieu d'accueillir son bébé, de lui donner une place, de l'aider à prendre sa place parmi les autres, le regarderait comme si ce bébé n'était pas une personne, comme s'il était une chose qui lui appartient et dont il peut faire ce qu'il veut [ill. 7]. On pourrait le comparer aussi à une mère qui aimerait trop son enfant (ou un enfant qui aimerait trop sa mère), au point de désirer ne faire qu'un avec l'autre. Ainsi, le conte met en scène une lutte entre deux désirs opposés. D'un côté, il y a l'ogre qui n'accepte aucune limite et par conséquent ne conçoit même pas que quelqu'un d'autre que lui existe. C'est pourquoi il est incapable de s'imaginer à la place de son interlocuteur. Il ne peut donc pas comprendre que le mot « Moi-même » n'est pas un nom propre, mais un pronom qui désigne tantôt une personne, tantôt une autre. D'un autre côté, il y a le héros, qui cherche au contraire par tous les moyens à rétablir un monde où il n'y a pas place pour une seule personne, mais pour plusieurs. Il rétablit ainsi ce qui constitue la base même de toute société. Le combat se déroule donc contre le pouvoir de l'ogre, qui est un pouvoir de localiser sa proie afin de la détruire. Pour cela, le héros emploie différentes ruses, d'abord contre le pouvoir de la vue, puis contre le pouvoir du toucher, et enfin contre le pouvoir de l'ouïe. En ce sens, le héros du conte ressemble au héros civilisateur de certaines légendes, qui parvient à instaurer un ordre à partir du chaos en remportant une victoire sur un être puissant et destructeur.

Comme beaucoup d'autres contes, cette histoire d'ogre illustre la question « Que serait un état de satisfaction complète du désir ? » Et, comme tant d'autres contes, celui-ci montre qu'à cette question, il n'y a pas une réponse, mais deux.

Première réponse : un état de complétude absolue. On est tout-puissant et sans aucun manque, on n'est limité par rien ni par personne. Mais dans cet état, les relations avec les autres sont des relations de destruction.

Deuxième réponse : un état dans lequel on a une place parmi les autres, un état dans lequel on compte aux yeux des autres. Cette seconde forme de satisfaction a l'avantage de permettre que plusieurs êtres coexistent sans se détruire, mais, du coup, la satisfaction n'est pas une complétude absolue et sans limite.

Pour avoir la satisfaction de compter aux yeux des autres, il faut que ces autres existent, il faut donc qu'ils aient une place eux aussi, ce qui fait que la place de chacun ne peut pas être illimitée. Il est donc évident que l'on ne peut pas jouir à la fois de la première et de la deuxième forme de satisfaction. Il faut choisir. Et choisir, c'est se limiter. En chaque être humain, il y a donc un conflit entre ces deux formes de plénitude, et des solutions plus ou moins harmonieuses pour apaiser ce conflit. Les contes d'ogres nous intéressent parce qu'ils ont pour enjeu ce conflit. Ils mettent en scène un personnage dont le désir sans limite n'accepte aucun compromis. Un personnage qui ressemble à un bébé tyrannique ou à une mère dévoratrice.

On trouve des histoires de revenants partout dans le monde, et ces histoires nous intéressent parce que, elles aussi, elles mettent en scène ce conflit entre les deux formes de plénitude. Les revenants sont des êtres qui n'occupent pas une place définie et délimitée. N'étant plus soumis aux mêmes limites que nous, les revenants sont beaucoup plus puissants que nous, ils jouissent d'une plus grande complétude, c'est pourquoi les êtres humains ont toujours eu plaisir à imaginer de tels êtres. Mais n'étant plus soumis aux limites qui sont nécessaires pour que chaque être humain ait sa place, les revenants, en conséquence, ont un effet destructeur sur les vivants. C'est pourquoi, les revenants font peur. La véritable source de cette peur n'est évidemment pas les revenants eux-mêmes, mais ce qu'il y a d'illimité en nous.

Il existe également toute une série de contes qui évoque ce conflit entre les deux grandes formes de satisfaction du désir, mais en situant ce conflit à l'âge où l'on cesse d'être un enfant pour devenir un jeune homme ou une jeune fille. Je vais vous en donner un exemple : le conte de Cendrillon, un conte très répandu en Europe [ill. 2], mais aussi en Asie. J'en ai recueilli une version au Viet-Nam. Dans cette version, l'héroïne s'appelle Tâm [ill. 3].

La mère de Tâm est morte, et son père s'est remarié. La belle-mère maltraite Tâm. Mais lorsque Tâm a un moment de libre, elle se rend au bord d'un puits et appelle un poisson. Ce poisson est son unique source de réconfort, il remplace sa mère. La belle-mère fait tuer le

poisson. Tâm enterre les arêtes dans un vase qu'elle garde précieusement. Un jour, le prince annonce qu'il va se rendre dans le village où habite Tâm. Tâm pleure parce que sa belle-mère l'empêche de se rendre à la fête qui sera donnée en l'honneur du prince. Cependant, Tâm regarde son vase, et, à l'intérieur, elle trouve de beaux vêtements. Ainsi, elle peut aller à la fête. Elle y rencontrera le prince, et après différents épisodes au cours desquels la belle-mère essaie de supprimer Tâm, tous deux seront réunis et heureux.

Dans ce conte, les deux formes de désir (le désir sans limite et le désir qui donne une place aux autres) se manifestent à travers le personnage de la bonne mère et celui de la mauvaise mère. Accepter que chacun ait sa place, c'est accepter de s'inscrire dans une lignée. Et s'inscrire dans une lignée, c'est accepter qu'une génération soit remplacée par une autre. C'est donc accepter à l'avance de s'effacer et de mourir, ce qui n'est pas facile. La mauvaise mère n'accepte pas de céder la place. Elle ne veut pas céder à la fille le pouvoir de devenir femme, elle fait obstacle au processus normal de transmission. La bonne mère, au contraire, transmet à sa fille le pouvoir de devenir une femme. Ainsi, elle lui permet de la quitter pour rejoindre un homme, et la jeune femme pourra devenir mère à son tour.

J'espère vous avoir montré dans cet exposé comment les contes, pour susciter notre intérêt, mettent en scène à travers diverses intrigues la question qui nous intéresse le plus : la réalisation de notre désir. Et puisque les contes sont des récits, ils ne peuvent que raconter comment un désir se réalise ou ne se réalise pas, ce qui fait que quelqu'un parvient à se réaliser ou n'y parvient pas.

J'aimerais, pour finir, insister sur un dernier point : si l'on veut étudier de manière profitable les histoires plus ou moins étranges qui se transmettent de génération en génération, il faut renoncer à l'espoir de trouver une méthode qui permette de les comprendre rapidement. En effet, la manière dont un conte est construit, les oppositions et les relations sur lesquelles il repose, les raisons pour lesquelles il intéresse ceux qui l'entendent ou qui le racontent, tout cela, aucune méthode ne permet de le deviner rapidement. Lorsque j'étais jeune, j'espérais qu'il me suffirait d'assimiler une méthode scientifique et ensuite de l'appliquer pour tout comprendre. En réalité, il m'a fallu des années et des années pour comprendre certaines choses. Ces choses, une fois que je les ai comprises, elles m'ont paru évidentes. Et pourtant, auparavant je ne

les voyais pas. Je termine donc en vous proposant sept conseils qui vous aideront peut-être dans l'étude des contes ou des légendes :

- 1 - se méfier de son propre désir de maîtrise ;
- 2 - ne pas vouloir atteindre un résultat trop vite, accepter de laisser passer le temps ;
- 3 - ne pas travailler sur une seule version du récit, mais comparer entre elles les différentes versions qui ont été recueillies. Repérer ainsi, peu à peu, par tâtonnement, les éléments qui sont communs à différentes versions ;
- 4 - essayer de comprendre comment ces éléments sont associés ou opposés les uns aux autres ;
- 5 - comparer entre eux des contes différents qui reprennent un même motif. Repérer ainsi le rôle que joue un même motif dans des récits différents ;
- 6 - mettre en rapport ces données avec les conceptions ou les pratiques en usage dans la société où circulent ces histoires ;
- 7 - reconnaître que, même si on est très savant, on ne sait pourtant pas à l'avance les véritables raisons pour lesquelles tel récit particulier intéresse les gens. On peut seulement découvrir certaines de ces raisons.

Conférence organisée en collaboration avec l'Institut de recherche sur la culture populaire chinoise de l'Université Normale de Pékin, prononcée le 25 juin 2002.

Illustrations

- 1 – La lecture des contes en famille, de Gustave Doré, frontispice gravé par Adolphe-François Pannemaker, 33,3 x 27 cm ; *Les Contes de Perrault*, Paris, Jules Hetzel, 1862. Cliché Bibliothèque nationale de France.
- 2 – Cendrillon : (a) carte à jouer du XIX^e siècle, lithographie en quadrichromie, 8,5 x 5,2 cm ; (b) illustration de Félix Lorioux, Charles Perrault, *Contes*, Paris, Librairie Hachette, 1926, © Adagp, Paris 2003 ; (c) illustration de Jacques Touchet, 23,3 x 17,3 ; *Contes de Perrault*, Paris, L'Édition d'art Henri Piazza, 1930, © Adagp, Paris 2003. Clichés Bibliothèque nationale de France.
- 3 – La marâtre et la demi-sœur de Tâm tuent son poisson, *Tâm et Cám*, conte populaire du Vietnam, illustré par Mai Long, Editions Kim Dong, Hanoi, 2000.
- 4 – Frontispice de *Le livre des enfants, Magasin des fées, Contes des fées*, choisis par Mmes Élise Voïart et Amable Tastu, Paris, Ch. Paulin, 1836. Cliché Bibliothèque nationale de France.
- 5 – Entrée des Lutins, première moitié du XVII^e siècle, dessin, 28,5 x 44 cm ; Daniel Rabel (1578-1637), Album « Ballet du Chateau de Bicêtre » ; Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques.
- 6 – Ulysse et ses compagnons enfoncent un pieu dans l'œil de Polyphème, petite œnochoé à figures noires, Grèce, 500-490 avant notre ère, 22 cm ; Paris, Musée du Louvre, Antiquités grecques, étrusques et romaines, photographie de Chuzeville.
- 7 – Ogresse, illustration d'Henry Emy, gravée par Jacques Adrien Lavieille, dans Madame d'Aulnoy, *Romans, Contes et Nouvelles illustrés. Contes de Madame d'Aulnoy*, [Paris], G. Havard, (1851). Cliché Bibliothèque nationale de France.



圖7-《吃人女魔》，亨利·埃米(Henry Emy)畫，雅克-阿德利安·拉維埃耶(Jacques Adrien Lavieille)刻；《奧努瓦夫人的故事》(*Contes de Madame d'Aulnoy*)，巴黎，1851年出版。

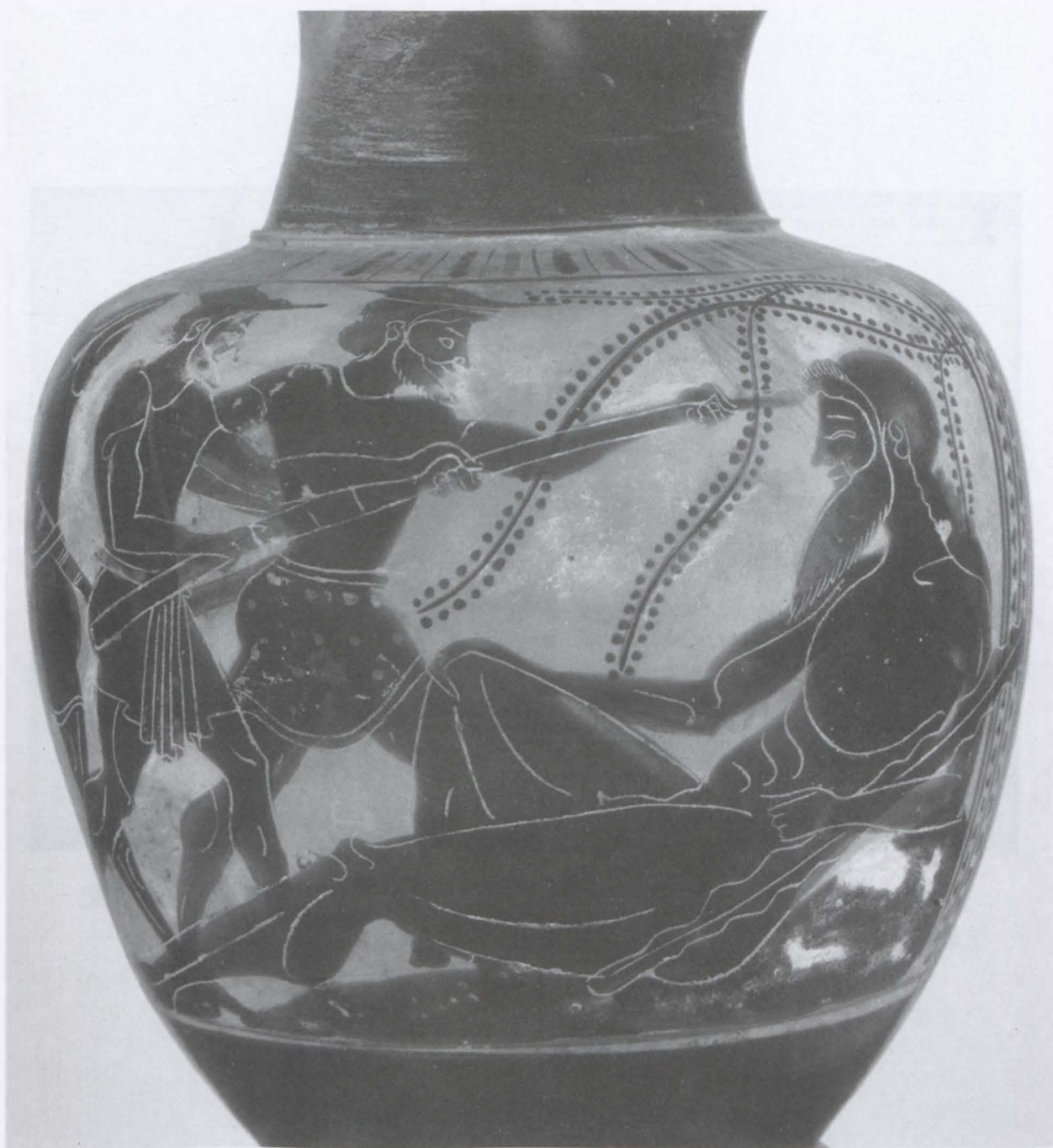


圖6- 尤利西斯(Ulysses)和他的同伴把一個木樁刺進巨人唯一的眼睛裏，陶器，希臘，公元前500—490年，22厘米。

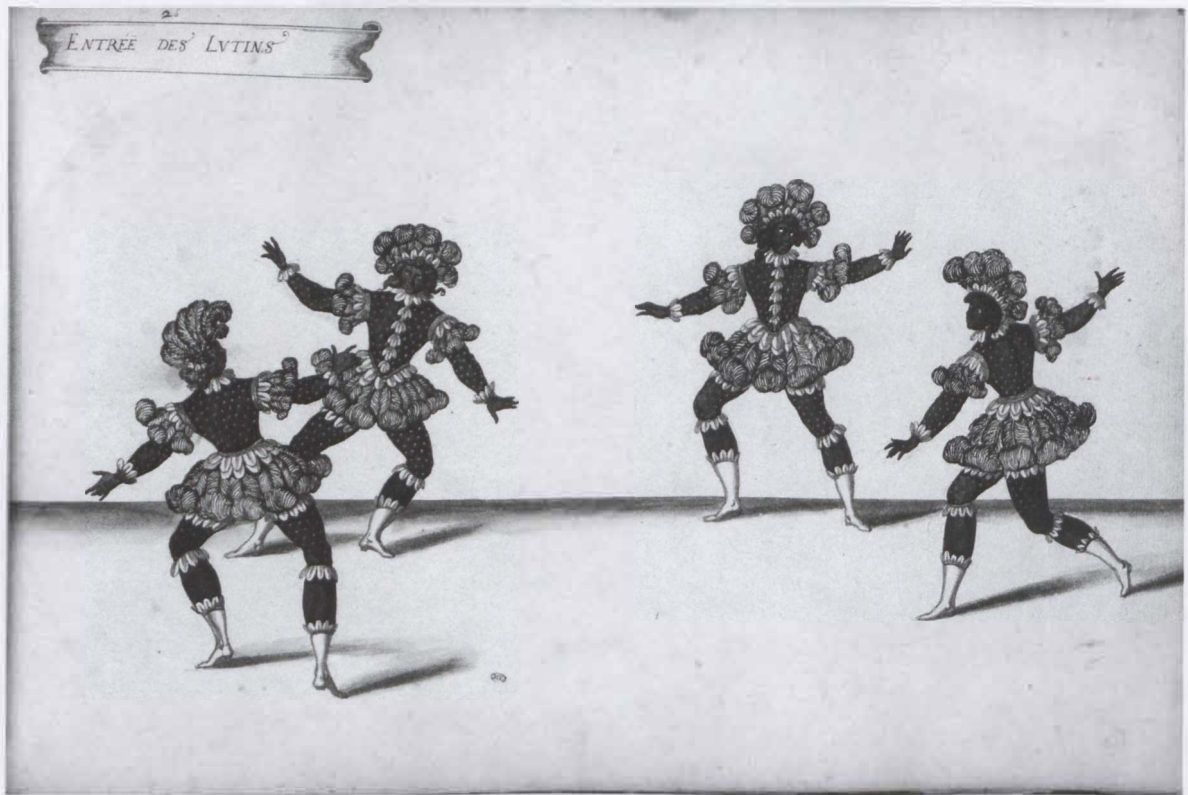


圖5- 達尼埃爾·拉貝爾 (Daniel Rabel, 1578 — 1637), 《妖精》, 十七世紀上半葉, 28.5 × 44 厘米。

Frontispice.



圖4- 埃利斯·沃亞爾(Élise Voïart)和阿馬布萊·塔斯圖(Amable Tastu)主編《兒童的書, 仙女叢書, 仙女故事》(*Le livre des enfants, Magasin des fées, Contes des fées*)的封面, 巴黎, 1836年出版。



圖3-《唐的後母殺了唐的這一條魚》，越南民間故事的插圖，*Tâm et Cám*，河內，2000年出版。

圖 2-《灰姑娘》：

- (a)《故事葉子》的一張紙牌，十九世紀，石印四色套版，8.5×5.2 厘米（右圖）。
- (b)費利克斯·洛里沃（Félix Lorioux）所繪的封面；夏爾·佩羅（Charles Perrault），《故事》（*Contes*），巴黎，1926 年出版（右下圖）。
- (c)雅克·圖謝（Jacques Touchet）所繪的插圖；《佩羅的故事》（*Les Contes de Perrault*），巴黎，1930 年出版（左下圖）。

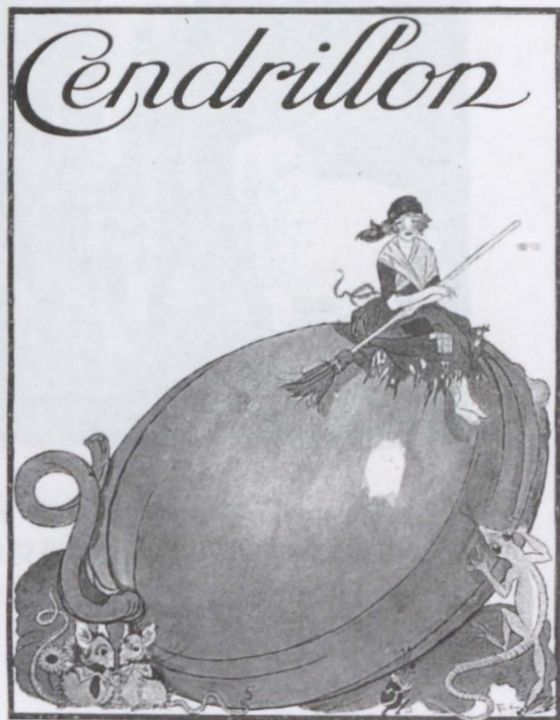
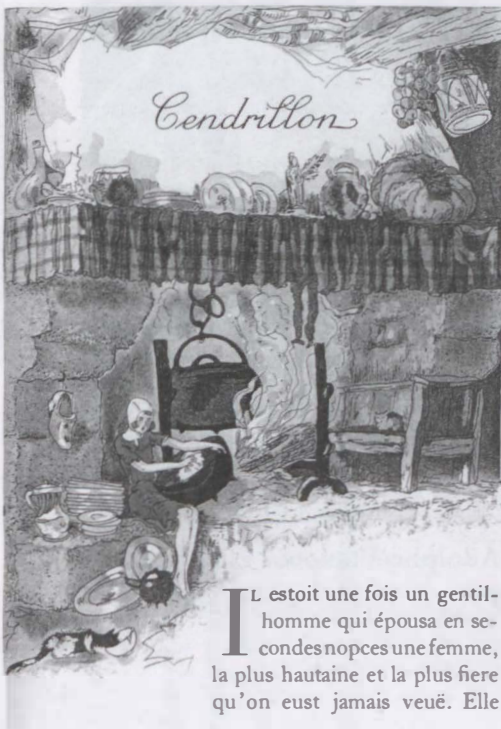




圖1-《在家里講的故事》，居斯塔夫·多雷(Gustave Doré)畫，阿多夫—弗朗素瓦·帕內馬克(Adolphe-François Pannemaker)刻，33.3×27厘米；《佩羅的故事》(Les Contes de Perrault)，巴黎，1862年出版。

能發現其中的一部分原因。

(本文是二零零二年六月三十日法國遠東學院北京中心在北京師範大學中國民間文化研究所舉行的《歷史、考古與社會》中法學術系列講座上的講稿)

注釋

- (一) (法) 杜梅齊爾 (Georges Dumézil), 《印歐諸神》(*Les dieux des Indo-Européens*), 巴黎: Presses Universitaires de France, 1952; 《神話與史詩》(*Mythe et épopée*), 巴黎: Gallimard, 1968.
- (二) (法) 讓·皮埃爾·韋爾南 (Jean-Pierre Vernant), 《希臘人的神話與思想》(*Mythe et pensée chez les Grecs*), 巴黎: Maspéro, 1965; 讓·皮埃爾·韋爾南和皮埃爾·韋爾南·納克德 (Pierre Vidal-Naquet), 《古希臘的神話與悲劇》(*Mythe et tragédie en Grèce ancienne*), 巴黎: Maspéro, 1972; 讓·皮埃爾·韋爾南和馬塞·德涕恩呢 (Marcel Detienne), 《希臘的祭神犧牲》(*La cuisine du sacrifice en pays grec*), 巴黎: Gallimard, 1979.
- (三) 保羅·韋恩 (Paul Veyne), 《希臘人相信其神話嗎?》(*Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?*), 巴黎: Seuil, 1983.
- (四) 安蒂·阿爾奈 (Antti Arne) 和斯蒂·湯普森 (Sith Thompson), 《民間故事的類型》(*The Types of The Folktale: a Classification and Bibliography*), FFC No. 3, Helsinki, Suomalainen Tiedakatemia, Academia Scientiarum Fennica, 1961.

綜上所述，在這篇文章中，我希望闡明故事如何引起人們的興趣，如何通過不同的情節結構展現了人們最感興趣的問題：如何實現欲望。由於故事是一種敘事藝術，它們只能講述一個欲望是如何實現的或為何未實現，是什麼使其實現或未實現。

最後我想強調的一點是：如果想使故事的研究取得成效，就不要想到很快找到研究故事的方法。實際上，故事的結構形式，故事裏的對立元素和種種關係，以及那些讓講述人和聽眾發生興趣的原因等，是不會讓研究者很快地找到的。我年輕的時候，總想找到一種研究故事的方法，還以為只要擁有一種科學的方法，就能理解一切了。現在事隔多年，我才對故事瞭解到一點點。有些內容我一旦理解了，就覺得它們是那樣的明顯，可是以前我卻看不出來。

在此，我提出七項建議，也許對大家研究故事會有幫助：

- (一) 研究者要節制個人能掌握故事中的一切的欲望。
- (二) 不要急於求成，讓時間告訴你真理。
- (三) 研究各種異式的故事，然後一點一點地、反復摸索出其中共同的要素。
- (四) 試著去理解這些要素彼此之間是如何關聯和對立的。
- (五) 比較具有同一情節單元的不同故事，找出這個情節單元在不同的虛實結構中所扮演的角色。
- (六) 更重要的是，把所搜集到的故事文本與講述者所在社會文化習俗中的概念和實踐聯繫起來。
- (七) 請記住，即使我們的見聞很廣博，我們仍不能事先知道一個特定的故事引人興趣的全部原因，只

還有一類故事講到兩種欲望滿足形式的衝突，不過發生在人類告別童年成為青年的成年禮時期。我僅舉一例，即在歐亞國家流傳頗廣的灰姑娘故事。我所搜集到的灰姑娘故事是一個越南異文，在該異文中，女主人公叫「唐」（Tâm）。

《唐》

唐的生母去世了，父親娶了後娘。後娘經常虐待唐，唐就跑到井邊，向一條魚傾訴，這條魚是她的生母變的，是唯一能安慰她的生物。後母叫人把魚殺掉。唐把魚骨放在她最愛的一個花瓶裏，小心地收藏好。一天，王子來了，住了下來，唐卻哭了，因為後母不讓她去參加歡迎王子的舞會。魚骨變成漂亮的衣服和鞋子。唐看到花瓶時，看見了這些，就穿上它們去參加了舞會，受到了王子的青睞。後來唐衝破了後母的重重阻力與王子結婚，過上了幸福的生活。

在這個故事中，兩種形式的欲望（沒有限制的欲望和給別人位置的欲望），由好母親和壞母親表現出來。這是一個講述成年禮欲望的故事，告訴大家，接受每個人享有的位置，也就是確認自己屬於某個家系。而確認家系，也就是接受世代傳承，自己也必然消亡，當然要承認這一點可不容易。在唐（灰姑娘）的故事中，生母接受了自己的消亡，讓女兒獲得機會，獲得做女人的權利，與另一個男人結合，有機會成為母親。後母卻設置重重障礙，阻撓女兒得到女人的權利，不肯讓出自己的地位，阻撓女兒成為下一代的母親。

欲望，這與人類社會的規則相符。於是衝突就在他與食人魔之間展開，食人魔要利用它的巨人力量，抓到所有的獵物，把他們統統吃掉。船長便使用了計謀，採用了一系列行動，控制了食人魔的視覺、聽覺和觸覺，戰勝了食人魔，挽救了大家。這與創世傳說的意義有些相似，那些創世英雄們戰勝了一個強有力的毀滅者，在混亂中建立了秩序。

食人魔的故事還提出了另一個問題：『什麼是欲望完全滿足的狀態？』從這個故事看，欲望被滿足，有兩條途徑，而不是一條途徑。第一條途徑是絕對滿足，即自己滿足，不能與他人建立共享關係，只是一種毀滅性的關係。第二條途徑是相對滿足，即在與他人建立共享關係中得到滿足，其好處是多人共享，不足是要受到限制，無法達到絕對或無限制的滿足。擁有顧及到他人的滿足，前提是要有其他人的存在，每個人存在的空間不能毫無限制。人類不能同時擁有兩種滿足，只有選擇其一。選擇就代表着自我限制。每個人都會面臨兩種滿足的衝突，都會採取各種多少可以協調的方式消解衝突。我們對食人魔的故事感興趣就是因為它提供了這樣的衝突。故事中的一個欲望不受限制，又不接受任何調解的人物，就像一個小霸王嬰兒，或是一個佔有欲極強的母親，它是要求絕對滿足的。

世界各地都有鬼故事及其研究者，也正因為這類故事也表現了兩種欲望的衝突。鬼的存在不具有任何限定。它們不像我們有那些限制，比我們更有力，享有更多的滿足，這也就是人們喜歡想像鬼存在的緣故。但是因為它們不像人那樣受限制各安其位，因而會對人產生破壞性的影響，所以鬼才令人害怕。恐懼本身顯然並非來自鬼本身，而是來自我們所具有的無限性。

手抓起來吃了。第二天晚上，食人魔又吃掉了兩個水手。船長請它喝酒，它問船長叫什麼名字，船長答「我自己」。食人魔被灌醉，船長和剩下的水手就用一根大木樁把它的眼睛刺瞎，然後設法逃跑。食人魔醒來大叫，眾妖魔問是誰害了它，它答：「我自己」，眾妖魔走散了。食人魔把堵在洞口的大石頭搬開，把手伸到洞裏，要抓船長。船長和他的同伴們把自己綁在大綿羊的肚子底下，跟着羊群一起往外走，食人魔去摸羊背，沒有發現羊肚子下面的船長和水手。不久，食人魔發現洞裏空無一人，就追了出來，朝着船長大喊：「我把我的戒指送給你，拿去吧，回家你講冒險故事的時候，這可是證據啊」。船長拾起了戒指，戴在手指上，戒指忽然叫起來：「我在這兒！我在這兒！」食人魔聽見了，就向船長的方向撲過來。船長再也無法摘掉那只魔戒，只好咬斷自己的手指，把手指和會叫的戒指一起丟進河裏。食人魔尋聲而至，掉進河裏淹死了。

在這個故事裏，龐然大物食人魔比小妖精要恐怖得多。食人魔（在其他故事中的狼或老虎也是一樣）的特點是橫行霸道，蠻不講理。凡是有他存在的地方，就不容許別人的存在，否則它就把別人毀掉。從中我們可以明白，在故事中，為什麼它的臉上沒有兩只眼睛的位置，因為它看不見別人。它好比是不近人情的父母，非但不照顧自己的嬰兒，不給他自由的空間，不幫他融入團體中；反而把孩子看作是物而不是人。我們也可以把食人魔比喻為一個太溺愛自己小孩的媽媽（或是太愛自己媽媽的小孩），因為他們都有同樣的欲望：兩個人相互融為一體。因此，這個故事展現了兩種欲望的鬥爭。在故事中，這個食人魔不能想像別人的存在，不能接受任何約束，不能設身處地從對方的角度思考。所以他也無法瞭解「我自己」不是一個名字，而是指明這個或那個人的代詞。另一種欲望是船長所要建立的分享的

比。二是人與超自然存在的對比：對人而言，一個禮拜的日子再平常也不過了，但對妖精而言，却非常神奇，如詩歌一般（這也許正是這個故事的幽默所在）。三是有重複（一個禮拜的日期）與單一（第一個羅鍋和妖精的相遇）的對比。四是兩個羅鍋行為方式的對比，第一個隨心自然（加上「還有星期四」的唱詞），獲得成功；第二個畫蛇添足（加上「還有星期五」的唱詞），反遭失敗。

進一步觀察，還可以發現，第一個羅鍋開始並沒有治病的非份之想，他與小妖精的交往，氣氛和諧，自然而然，他加上去的歌詞也就顯得恰到好处，讓小妖精們感到十分開心。相反，第二個羅鍋計劃利用這個快樂的機會達到個人目標，對小妖精玩耍的情形關注得不够真誠，與小妖精們的交往也不融洽，所以不容易實現欲望。在其他故事中也有這種情況。通常成功的人都不是刻意追求什麼目的的人，因而他們能夠心無雜念地、全心全意地去做事，最後成功了；那些刻意作秀的人失敗了。總之，成功者都有對路人感興趣的無拘無束的品質，而這恰恰是他之所以成功而別人失敗的主要原因。

再講另一種全然不同類型的故事《食人魔》。食人魔，獨眼長額頭上，這是尤利西斯碰到獨眼巨人故事的異文。

《食人魔》

一艘船來到了一座無名島，船長和他的水手登上了小島，進了一個洞，主人還沒回來，他們吃了洞裏的奶酪。傍晚，他們看見，一個高大的食人魔領着一群綿羊回到洞內，然後食人魔巨人搬了一塊大石頭把洞口堵上了。船長很客氣地跟它打招呼，它不理，把他的兩個水

下來，故事就插進了種種現實的障礙，阻止欲望的實現，否則便無事可敘。不然，一個故事，跟現實中的人與事毫不沾邊，人們怎麼能對它報以好感呢？在上述故事中，用以形成反思的素材本身，並無意表達任何含意，但它的情節結構組織得好，敘述得曲折生動、起伏迭宕，一步接一步地發展，那些最佳情節安排就會深深地留在人們的記憶中，故事也就會流傳千古，否則聽眾聽完就忘了。

再舉一個在西歐很流行的故事：

《兩個羅鍋》

一年裏頭，总有幾天晚上，小妖精們要聚到一起，跳舞唱歌，它們反復地唱：「星期一、星期二、星期三；星期一、星期二、星期三。」一天晚上，一個羅鍋，走到了村口，聽見了歌聲。小妖精們邀請他加入，他就唱：「星期一、星期二、星期三、星期四！」加上了了一個「星期四」，小妖精們很愛聽，齊聲說：「啊！這麼唱，真的更好聽！」它們就記住了歌詞，一高興，還把他背上的羅鍋去掉了，來表示感謝。羅鍋高興地回家了。另一個羅鍋聽說了，也去找小妖精，也和它們一起跳舞唱歌，他又加上了：「還有星期五！」小妖精們很討厭，叫道：「哎呀，一點也不好聽，斃扭死了。」它們不但沒有去掉他背上的羅鍋，反而把第一人的羅鍋也加到他的背上，讓他變成了雙羅鍋。

從結構上說，這個故事十分簡單。首先是有幾個對比：一是正常人與有生理缺陷的人（羅鍋）的對

在這個故事的開頭，缺乏與滿足的鴻溝似乎很容易跨越：樵夫和他的妻子只要許願日子过得幸福美滿就行了。但如果他倆一下子成功了，聽眾就沒故事可聽了。故事就好比是把摺扇，合著時兩端的扇骨彼此接合，但要看到扇面上所繪的圖案，就必須打開扇子。換句話說，必須有一條道路連通匱乏與滿足，但也要有障礙使之不能一展而就。在講述的故事中，兩個人無法超越障礙，對他們而言是一個失敗。但對聽眾來說，卻非常成功，因為被描述的事件既荒誕又出乎意料，引人入勝。

這種事，我們知道，從來也不會發生。雖然如此，故事中卻彷彿有某種真實性在牽動着我們，或好像有什麼事也會在自己身上發生。樵夫的第一個欲望是要豬血烤腸，這時他忘記了妻子的存在，只想着要血腸，或者說，他只考慮自己的欲望，把周圍的其他人給忽略了，結果這個人肯定不能順利地實現個人的願望。樵夫的第二個願望來自他妻子的壓力，這個錯誤與第一個相反。它並非出自樵夫自己的欲望，而完全是由他人所引起。樵夫希望不好的事情降臨到他妻子身上，因為這種情況在衝突中，會讓他覺得舒服些。一時之間，他完全不明白這個立即的快感（反擊他妻子的埋怨）使自己無法思考究竟什麼能帶來真正的幸福。我們還能找到其他例子，主人公也因為與他人爭勝的欲望而變得盲目。其欲望非出自本人，而在於別人。因此，即使這個欲望實現了，也只能導致有害的結果。

現在我們需要思考，一個欲望如何才能實現呢？樵夫的失敗提醒我們，欲望要可行，就必須避免以上所提到的兩個障礙。一是初衷也許是好的，但如果不考慮周圍其他的人和事，也不會得到好的結果。二是如果欲望因別人而起，結果更不會好。只有不從這兩個極端出發，欲望才容易實現。這個故事還提醒我們：遺憾的是，欲望要比反思的力量強大得多，它難免有時把我們推向不幸。

以上都不是故事本身具有意義，所謂多少有意義，是為了愉悅聽眾。比如，剛才的故事情節，是從一個超自然的神靈開始的，它來了，能實現任何欲望，那麼理應所有的欲望都能暢通無阻地實現。接

到特定限制的欲望在既定的情境中能否展開，是否找到實現之路。

大凡故事都有兩種狀態，一種是缺乏的狀態，一種是滿足的狀態，兩者之間存在着鴻溝。講故事的技巧在於能否跨越這道鴻溝和怎樣跨越這道鴻溝？這就與人們本身的欲望產生了微妙的關聯。我們每個人都要就此打個賭。這並不奇怪，人們就對能夠體現這一賭注的敘事感興趣：這種敘事雖然不真實，它卻能真實地喚起人們身上的某些與生俱來的東西，即欲望，它包括人們希望得到的東西以及實現欲望的坦途或歧途。下面的故事，可以說明我講的這個道理。

《三個愿望》

窮樵夫正在哭窮，瞧，神仙來了，答應讓他許三個願，什麼都行，再幫他實現。樵夫很高興，回到家，告訴了妻子，兩人決定等想好了再說。樵夫坐在火堆前烤火，突然想起，要是火爐上有根烤豬血腸就好了，神就給了他一根烤豬血腸，他還沒明白是怎麼一回事，就許了第一個願。他的妻子很生氣，說：『你可以要金子、要寶石、要美麗的衣服，或者要整個王國，你卻只要一根烤豬血腸！』樵夫與她吵了起來，大喊道：『要是那根烤豬血腸能掛到你的鼻子上就好了！』神就把烤豬血腸挂到了他的妻子的鼻子上。現在只剩下最後一個願望了，如果讓樵夫的妻子當女皇，那麼烤豬血腸就永遠掛在她的鼻子上，於是他就要求神把烤豬血腸從妻子的鼻子上拿下來，神滿足了他。樵夫等於什麼也沒要，夫妻倆照樣過窮日子。

我們首先需要區別故事與傳說在傳播動力上的差別。兩者都有消遣性，但傳說有真實性的一面，其地點和人物的原型是真實的。故事則是杜撰的，只是這點不會造成對聽眾的干擾。人們來聽故事，不是為了學習哲學、歷史或受教育，而是為了消遣。當然，必須補充一點：介於傳說與故事之間的界限並非總是那麼清楚，如蒲松齡在《聊齋志異》中所編撰的鬼魂傳聞，讀者都明白不會是真的，但仍然相信鬼魂是存在的。

就故事本身而言，我們樂於記憶某一故事，並非因為它真假，或能從中獲益與否，只是曾為它心蕩神搖。故事的傳播主要依靠語言媒介（至多包括一個小唱段），但仍不妨將之與音樂相比較。音樂將幾段旋律連在一起，便好聽易記。故事將幾段情節連在一起，我們聽了也喜歡。故事的母題，一個一個地相連、相接、或相反，講述人再使用語氣聲調將之連接起來表達，就會讓人產生強烈的興趣。如同聽音樂、做遊戲一樣，總不能讓時間白白地過去，白過時間的心理體驗是很不好的（人意識到一無所有，是一種不愉快的經驗）。聽故事不僅僅是對聲音的反應，還要在聽眾的頭腦中產生映象，於是形成故事。也就是說，令人憶起發生在某人身上的某些事。在此，研究者可能會發問：我們去回憶現實生活中並不存在的人物和事情，那麼，讓我們感到愉悅的究竟是什麼呢？

第一個答案很簡單：不真實的存在反而能使人們想像出比現實存在更有趣的事情，能產生超越日常的想像，讓人們隨着想像馳騁在一個比現實生活更寬廣的世界中，這樣故事便令人開心。

這個答案並不錯，但不完整。完整的答案應該是，故事有超現實的成分，也有現實的依據。一個似乎跟人們現實生存的世界毫不相干的故事，事實上是不會引起聽眾興趣的。一些故事成分雖然是在想像的世界中搬演的，但也必須包含有某種既定的因素，與人們在現實生活遇到的某種既定因素相遇合，產生與現實相似性的某種呼應，觸及到了人們能夠實現或未實現的欲望，才能讓人們愛聽。故事中，受

的疊曲，組合起來變成了一段音樂；音樂的疊曲彼此呼應，便形成了組曲，而這些組曲對聽眾來說是有意義的。

還要介紹一位研究者（我也做過他的學生，獲益良多），即讓－皮埃爾·韋爾南（Jean-Pierre Vernant）。他與杜梅齊爾和列維－斯特勞斯一樣，也從事神話故事研究，特別是古希臘的神話研究，代表作有《希臘人的神話與思想》，以及與歷史學家皮埃爾·韋大樂－納克德（Pierre Vidal-Naquet）合寫的《古希臘的神話與悲劇》，該書對俄狄浦斯情結有精妙之論，和與馬塞·德涕恩呢（Marcel Detienne）合寫的《希臘的祭神犧牲》⁽¹¹⁾。在我個人來看，把讓－皮埃爾·韋爾南的著作與列維－斯特勞斯的美洲印地安神話研究著作相比，他的書能讓我們學到更多的東西，因為他對他的研究方法介紹得十分詳細，還對所做的結論提供了充分的依據，這樣有利於增進讀者的理解。

我還必須提到保羅·韋恩（Paul Veyne），一位研究古代史的歷史學家。他有一本重要的著作，叫《希臘人相信自己的神話嗎？》⁽¹²⁾，饒有深意，對有興趣研究傳說和信仰的人可能都有啟發。保羅·韋恩發現，人們對於現實和虛構的東西不是總能區別得十分清楚的，他們知道傳說不盡可信，又認為傳說不乏真實性，因此半信半疑。

我開始研究從歐洲搜集到的民間故事時，它們都已被做過類型學的大量研究。故事學者耳熟能詳的安蒂·阿爾奈（Antti Aarne）和斯蒂·湯普森（Stith Thompson）的合著《民間故事的類型》⁽¹³⁾，也早已出版。該書相當實用，包括在歐洲流行的主要故事類型索引。同樣，俄國學者普羅普（Vladimir Propp）也對一百個神話文本中反復出現的人物行為做過類型研究。不過，我個人所感興趣的，不是故事之間彼此相似的類型，而是它們的差異點，像為什麼兒童會對小女孩被狼吃掉的故事感到驚訝好奇？灰姑娘的故事在歐洲非常有名，也在亞洲廣為流傳，為什麼這個故事能夠引起如此普遍的關注？等等。

遠離了上帝，接近了獸類，這樣這個故事就被附會為《聖經》的一幅象徵化的圖解，還成了基督教教義一個例證。

如何避免上述缺陷呢？二十世紀以來，一些學者的做法是：先把故事意義的問題放下，從分析結構入手，探尋故事的結構與組織形式。在這一研究趨勢中，需要補充的課題是，故事與聽眾之間的關係，例如，為什麼講故事能引起聽眾的興趣？它們怎樣被記憶？它們讓喜愛它們的人們回憶起了什麼？它們與聽眾的文化在哪些方面發生了共鳴？等等。

在這一研究領域中，有必要舉述幾位重要的學者。首先是杜梅齊爾（Georges Dumézil），他一生致力於神話比較研究和印歐民族的制度研究，曾出版《印歐諸神》和《神話與史詩》兩部著作⁽¹⁾。在《神話與史詩》一書中，他指出，實際上，被羅馬人認為是真實歷史的故事，源自我們在其他印歐民族也可以找到的神話傳說。如果將這些神話傳說加以對比，就會發現它們共同的敘事結構。杜梅齊爾還指出，在這種敘事結構中，通常可以發現三種人物：教士、戰士和勞動者，這是與當地民族的基本制度相呼應的。

另一位重要學者是列維—斯特勞斯（Lévi-Strauss），比杜梅齊爾小幾歲，我年輕的時候曾選修過他的課。列維—斯特勞斯受到語言學的影響，主要受到音位學的啟發，發展了自己的結構分析法。在語言學中，語音和語意是建立在一系列對立的音素或音位基礎上的，於是列維—斯特勞斯聯想到，神話中的故事結構也應如此，故事中間含有一些二元對立的成分，故事始終是受到各種結構成分的關係制約的。這一假設對故事學的研究有重要的推進作用。我們由此可以設想，那些貌似荒誕的故事被人喜愛，未必均系偶然。它們的意義，好似房子的不同部分，其意義是建立在彼此關係基礎之上的。又好似是不同

中佔有一席之地。那些荒誕離奇的故事被看成是一種表面簡單、涵義深刻的敘事，可以給人某種喻示。二是解釋故事的文人需要具備一定的知識，能夠把故事的奧妙挖掘出來，解釋者本身因此提高了身價，還能用自己的解釋去影響其他聽眾。三是學者們總能想方設法證明故事的意義與他們的哲學觀和宗教信仰是一致的。

現在我們再來看基督教對《聖經》的解釋，就不會感到意外了。基督教的信奉者總能從《聖經》的一些令人難以置信的故事中找到微言大義，而且說得頭頭是道。

象徵解釋法在歐洲人的頭腦中是根深蒂固的，直到二十世紀，才有少數學者能看清它有嚴重的缺陷，開始擯棄這種方法。其主要缺陷有兩個，一是如果相信神話傳說中的故事成分有意義，那麼就必須假設在故事的背後隱藏着某種意義，或某人要借助故事告訴人們什麼意義。對捧誦《聖經》的教士而言，這個意圖不言自明，因為他們相信《聖經》來自上帝的神諭，認為上帝藉助《聖經》裏的故事，啟迪人類，教育人類。但是，就民間故事來說，學者當然知道，民間創作者可能不是為了傳達什麼意義而創作的，他們也許大多為了消遣、娛樂，根本找不到背後刻意要告訴意義的人。好比一座房子，裏面有花園、有回廊、有房間，對房主人來說，這些可能都有意義，但房子本身並沒有什麼意義，並非需要被解碼的信息。同理，故事對於在乎它的聽眾是有意義的，而故事本身是沒有意義的。二是採用象徵法解釋故事，還有方法上的嚴重不足。象徵解釋，是說出我們想要說的東西，在我們做出研究結論之前，這個想法就已經存在了，象徵分析不過是用自己熟悉的話把這個想法講出來罷了。其實，我們並沒有發現新東西，我們對故事的解釋，是建立在先入為主的象徵概念基礎上的，這很危險。舉個例子說，在亞當夏娃的故事中，二人因為違反了上帝的旨意，被趕出了伊甸園。早期的基督徒就用象徵法去詮釋，說是上帝用獸皮給人類做了衣服，獸皮如欲望，亞當夏娃穿上了獸皮，便肉欲在身，

故事的研究——我們在故事中學到的關於人的知識

法國國立科學研究中心教授 弗朗素瓦·法羅

劉璧榛 譯 董曉萍 審校

兩千五百年前，古希臘人已開始關心神話傳說。與美索不達米亞或埃及古文明一樣，古希臘人也有多神崇拜，有關神靈的故事大量流傳。人們相信，在遙遠的遠古時代，人和神的生活曾經非常接近，神話傳說中的英雄人物，如普羅米修斯等，都是介乎人、神之間的原型，他們不是神，但要比人孔武有力得多。

對古希臘和後來的羅馬知識分子而言，要拋棄這些神話傳說中的故事成分是很難的，因為這是他們講述事件的一部分，與他們的文化緊密相連。可是，他們又很難相信這些離奇古怪的東西。既不能完全拋棄，又不能完全接受，他們便改造之，力圖去掉故事中的諸神所帶有的人性的弱點和激情，塑造更為抽象的神的概念，儘量使那些表面上看來荒誕不經的諸神和英雄的神話傳說具有某種意義。

改造的方式有兩種。一是歷史化，聲稱傳說是以史實為依據的，荒誕的故事內容屬於想像成分，因此去掉荒誕，留下史實。二是意義化，認為任何故事都會隱含某種象徵意義，學者的任務是把這些意義揭示出來。這種工作的好處有三點：一是大量神話傳說中的故事因此被保留下來，並在學者的文化

出版前言

從一九九七年開始，在法國外交部和法國大使館的贊助下，法國遠東學院北京中心組織安排了題為「歷史、考古與社會——中法系列學術講座」的學術活動。該學術活動的目的是爲了介紹考古學、歷史學以及整個社會科學方面最近的研究成果。講座交替邀請中法專家來作報告，並與對此有興趣的聽衆：研究人員、教授、大學生等進行交流。數所大學和科研機構不僅輪流作爲東道主歡迎各方主講人，而且積極參與了講座的組織活動。它們分別是：北京大學、清華大學、北京師範大學、中國社會科學院歷史研究所、考古研究所和社會學研究所、中國科學院自然科學史研究所以及國家圖書館。

爲了使更多的人瞭解講座中介紹的研究成果，我們著手將其中一部分以中法兩種文字的單行本形式出版。

第五單行本是弗朗索瓦·法羅（François Flahault）先生的講座《故事的研究》。法羅先生是法國國立科學研究中心的教授，藝術和語言中心的研究員。在本次講座中，他簡要介紹了歐洲神話、傳說和故事研究的學術史，引用故事類型實例，解釋了在不同情況下人類的某種欲望得以實現或不能實現的道理。他指出，故事的表達雖有幻想性，但也能從中發現一些人性事實的依據。學者通過故事研究，能探索其中的思維哲學和表達形式邏輯。

本出版物得到法國外交部的資助

第五號

歷史、考古與社會——中法學術系列講座

故事的研究——

我們在故事中學到的關於人的知識

弗朗素瓦·法羅

法國遠東學院北京中心

二〇〇三年八月



第五號

歷史、考古與社會——中法學術系列講座

故事的研究——

弗朗素瓦·法羅

我們在故事中學到的關於人的知識



法國遠東學院北京中心編印 二〇〇三年八月