

Catherine Rondeau

*Aux sources
du Merveilleux*

Une exploration de l'univers des contes



Presses
de l'Université
du Québec

*Aux sources
du Merveilleux*

Une exploration de l'univers des contes

Membre de
L'ASSOCIATION
NATIONALE
DES ÉDITEURS
DE LIVRES

Presses de l'Université du Québec

Le Delta I, 2875, boulevard Laurier, bureau 450, Québec (Québec) G1V 2M2
Téléphone: 418 657-4399 – Télécopieur: 418 657-2096
Courriel: puq@puq.ca – Internet: www.puq.ca

Diffusion / Distribution :

Canada et autres pays: Prologue inc., 1650, boulevard Lionel-Bertrand, Boisbriand (Québec) J7H 1N7
Tél.: 450 434-0306/1 800 363-2864

France: Sodis, 128, av. du Maréchal de Lattre de Tassigny, 77403 Lagny, France – Tél.: 01 60 07 82 99

Afrique: Action pédagogique pour l'éducation et la formation, Angle des rues Jilali Taj Eddine et El Ghadfa,
Maârif 20100, Casablanca, Maroc – Tél.: 212 (0) 22-23-12-22

Belgique: Patrimoine SPRL, 168, rue du Noyer, 1030 Bruxelles, Belgique – Tél.: 02 7366847

Suisse: Servidis SA, Chemin des Chalets, 1279 Chavannes-de-Bogis, Suisse – Tél.: 022 960.95.32



La *Loi sur le droit d'auteur* interdit la reproduction des œuvres sans autorisation des titulaires de droits. Or, la photocopie non autorisée – le « photocopillage » – s'est généralisée, provoquant une baisse des ventes de livres et compromettant la rédaction et la production de nouveaux ouvrages par des professionnels. L'objet du logo apparaissant ci-contre est d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit le développement massif du « photocopillage ».

*Aux sources
du Merveilleux*
Une exploration de l'univers des contes

Catherine Rondeau

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada

Rondeau, Catherine, 1971-

Aux sources du merveilleux: une exploration de l'univers des contes

Comprend des réf. bibliogr. et un index.

ISBN 978-2-7605-3081-2

1. Merveilleux dans la littérature. 2. Contes de fées – Histoire et critique. 3. Merveilleux. I. Titre.

PN56.M3R66 2011

809'.9337

C2011-940741-8

Les Presses de l'Université du Québec reconnaissent l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise du Fonds du livre du Canada et du Conseil des Arts du Canada pour leurs activités d'édition.

Elles remercient également la Société de développement des entreprises culturelles (SODEC) pour son soutien financier.

Conception de la grille intérieure: DESCHAMPS DESIGN

Mise en pages: LE GRAPHE

Photographies couverture et intérieur: CATHERINE RONDEAU

2011-1.1 – *Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés*

© 2011, Presses de l'Université du Québec

Dépôt légal – 3^e trimestre 2011 – Bibliothèque et Archives nationales du Québec / Bibliothèque et Archives Canada

Imprimé au Canada

*À Zoé et Emma,
mes muses adorées*

Remerciements

*D*errière l'histoire qui suit se profilent des personnages invisibles que je tiens à remercier avec toute mon affection.

Philippe Sohet, ce grand sage, qui m'a livré des clés importantes sans lesquelles cet ouvrage n'aurait jamais vu le jour.

Ma fée marraine, Luce Des Aulniers, dont l'intuition délicate a su me guider vers ma propre métamorphose.

Mon prince charmant, Jean-Louis Boudou, qui a dû patienter longtemps avant que sa belle, perdue au fond des bois, ne lui revienne avec un amour fortifié.

Isabelle Barge, cette fées des mots, dont l'intelligence fine a éclairé ma lanterne lors des dernières étapes de ce parcours.

Table des matières

| | |
|---|------|
| <i>Remerciements</i> | IX |
| <i>Avant-propos</i> | XIII |
| PREMIÈRE PARTIE | |
| <i>À l'orée du merveilleux</i> | 1 |
| Vers une première définition..... | 2 |
| La dialectique réel-irréel | 3 |
| Les piliers de l'enchantement | 6 |
| DEUXIÈME PARTIE | |
| <i>Les origines du merveilleux</i> | 11 |
| Les théories de la genèse | 12 |
| La collecte des contes..... | 18 |
| TROISIÈME PARTIE | |
| <i>La logique du merveilleux</i> | 23 |
| La morphologie de Propp | 23 |
| La mécanique de Bremond | 27 |
| La sémantique de Greimas | 31 |
| La philologie du maître | 33 |
| QUATRIÈME PARTIE | |
| <i>L'idéologie du merveilleux</i> | 41 |
| Le conte, témoin de son temps | 42 |
| La césure du conte, entre oralité et littérature | 47 |
| Le bien, le mal et la clé universelle de la générosité..... | 64 |

CINQUIÈME PARTIE

| | |
|---|----|
| <i>La résonance du merveilleux</i> | 73 |
| Les contes et leurs fantasmes freudiens | 74 |
| L'apport du conte dans l'individuation jungienne..... | 80 |
| La thérapie de Bettelheim | 88 |

SIXIÈME PARTIE

| | |
|--|-----|
| <i>La pédagogie moderne du merveilleux</i> | 99 |
| La pensée enfantine | 100 |
| La quête identitaire | 103 |
| Les désirs de l'enfance: entre le nid et le ciel | 105 |
| Quelques motifs du merveilleux enfantin..... | 112 |

SEPTIÈME PARTIE

| | |
|--|-----|
| <i>La fonction créatrice du merveilleux</i> | 127 |
| La fiction et le développement de la pensée autonome | 127 |
| L'urgence du merveilleux..... | 132 |

Conclusion

| | |
|----------------------------------|-----|
| Une merveilleuse espérance | 139 |
|----------------------------------|-----|

| | |
|----------------------------|-----|
| <i>Bibliographie</i> | 143 |
|----------------------------|-----|

| | |
|--------------------|-----|
| <i>Index</i> | 149 |
|--------------------|-----|

Avant-propos

*Pour découvrir une pensée magique en nous,
il suffit de nous rappeler notre enfance¹.*

Éloïse Mozzani

Les enfants adorent les contes de fées. Les récits ont beau tordre la réalité dans tous les sens, défier la raison, l'enfant entre avec plaisir dans la diégèse débridée de l'aventure imaginaire. Le caractère invraisemblable du personnage de *Peter Pan*², ce garçon espiègle qui vole et refuse de grandir, ou encore de *Pinocchio*³, cette marionnette vivante dont le nez s'allonge à chaque mensonge, n'empêche aucunement les jeunes de s'identifier à ces héros fabuleux. Bien au contraire, plus les situations apparaissent improbables, plus les enfants semblent se délecter. D'ailleurs, quand on a cinq ou six ans, le monde de la magie et du surnaturel ne se cantonne pas aux albums de contes. Il suffit d'être attentif aux jeux des enfants pour découvrir qu'un nombre étonnant d'êtres chimériques peuplent nos maisons ! Un ogre peut surgir de derrière un meuble à tout moment, le chat domestique se mettre à discuter, une fillette se métamorphoser en princesse, en samouraï ou en oiseau... Si la pensée animiste correspond à un stade de maturation psychique chez le bambin, même les enfants doués de l'âge de raison basculent fréquemment dans le registre du merveilleux.

1. Éloïse Mozzani, « Préface », dans *Le livre des superstitions*, Paris, R. Laffont, 1995, p. X.

2. De la comédie du même nom (1904) de sir James Barrie.

3. Personnage principal du roman *Les aventures de Pinocchio* (1878) de Carlo Collodi.

À l'instar d'*Alice*⁴ en cavale au pays des merveilles, garçons et filles ont l'habitude de s'échapper dans une dimension parallèle où l'impossible se réalise au quotidien, et toujours avec intensité !

C'est en observant les traversées fantastiques de mes deux petites filles que l'envie m'est venue de mieux comprendre la prédilection des enfants pour la féerie. D'où leur vient cette propension à s'évader dans le merveilleux ? Que s'y passe-t-il ? Que signifient tous les princes-grenouilles, ogres menaçants et objets enchantés dont les jeunes se délectent tant ? Et pourquoi les petits semblent-ils plus aptes à percevoir l'irréel que les grands ? Motivé par ces questions, cet ouvrage tente de répondre à une fabuleuse ambition : découvrir ce qui se joue de l'autre côté du miroir...

Ma quête sur le chemin des fées s'est déroulée, pour l'essentiel, entre les pages de livres. Je me suis beaucoup imprégnée de ce que d'autres ont écrit, observé, pensé, imaginé au sujet du merveilleux. Et à l'instar du *Petit Poucet*⁵ et de tant de personnages de la littérature jeunesse, je me suis souvent perdue. Égarée dans une forêt de théories et de discours aux abords difficilement pénétrables. « Le domaine du merveilleux est un domaine immense. Pour l'explorer en un temps limité, il faudrait être soi-même un magicien⁶. » Or, je ne suis pas magicienne. Mais à force de touiller les textes, de faire de l'ordre et des choix, j'ai fini par trouver mon chemin. Un chemin qui mène à un trésor immémorial. Et c'est ce chemin que je me propose de retracer dans les pages qui suivent. Un parcours qui aspire à documenter le merveilleux en tant que phénomène anthropologique, et de ce fait imbriqué dans l'esprit humain.

Je me pencherai, en première partie, sur la teneur du merveilleux, explorant à la fois le sens et l'essence du mot. À quels signes le reconnaît-on ? Quels sont les motifs qui reviennent le plus souvent ? Ces balises préliminaires vont rapidement orienter mon investigation dans le sillage des études sur les contes pour enfants. Figure prééminente de l'expression du merveilleux, le récit féérique offre une percée cohérente sur le monde de l'imaginaire enfantin en remontant aux sources même de l'enchantement. Dès lors, j'ai compris que la question énigmatique de l'origine lointaine du conte, dérivé du mythe, s'avérait incontournable. Et c'est à travers un bref retour aux brumes de la préhistoire,

4. Jeune héroïne d'*Alice au pays des merveilles* (1865) et de *De l'autre côté du miroir* (1871), récits de Lewis Carroll.

5. Héros du conte homonyme (1697) de Charles Perrault [1628-1703]. Les frères Jacob [1785-1863] et Wilhelm [1786-1859] Grimm ont publié une version de ce conte en allemand sous le titre *Daumesdick*, traduit en *Tom Pouce* (1812).

6. Pierre-Maxime Schuhl, *L'imagination et le merveilleux*, Paris, Flammarion, 1969, p. 35.

en deuxième partie, que se profilera le leitmotiv de cet ouvrage, soit comment l'humain invente des fictions passerelles lui permettant de négocier son rapport au monde.

Comment expliquer la ressemblance des récits fantastiques d'un continent à l'autre ? Quels messages s'efforcent-ils de nous transmettre depuis la nuit des temps ? Encore des questions auxquelles des chercheurs de divers horizons ont apporté leurs propres réponses. Leurs notions et leurs concepts. Le corps de cet ouvrage, de la troisième à la septième partie, est consacré à explorer et rassembler dans une sorte d'atlas du merveilleux les principales théories élaborées au sujet du conte de fées. D'hier et d'aujourd'hui. Si mon point de vue est avant tout analytique, ce panorama documentaire traduit une volonté d'appropriation des lectures, un travail à bas bruit de dialogue avec les auteurs.

Ceux que la sémantique rebute souhaiteront peut-être sauter la troisième partie de ce livre qui met en évidence la logique interne des récits merveilleux à travers des travaux issus de la perspective structuraliste. D'abord envisagé, je l'avoue, comme un passage obligé, l'échafaudage conceptuel qui se construit avec les démarches de classifications descriptives de Propp, Bremond et Greimas – dont je n'ai retenu que ce qui me paraissait essentiel – apporte des éléments-clés qui contribueront à une montée en puissance du propos au fil des pages.

Quant à elle, la visée de la quatrième partie consiste à décrypter les enjeux idéologiques qui se profilent derrière différentes figures du récit merveilleux. Afin de les percevoir, il m'a paru important de poser les tribulations du conte populaire, oral, versus le conte écrit. Car l'évolution entre oralité et écrit ne peut échapper à un reflet socio-anthropologique qui fait du conte de fées un instrument de transmission de valeurs et d'intérêts, forcément situés historiquement et localement. Cela étant, un aspect qui me semblait capital à relever aussi, et que l'analyse historique a tendance à occulter, c'est la constante résurgence de la force émancipatrice du merveilleux à travers le temps.

Le caractère vital et vitalisant du conte est arpenté avec soin dans les deux parties suivantes. Grâce aux apports de l'interprétation psychanalytique, qu'on ne saurait réduire à la théorie des fantasmes de Freud, enrichis de l'individuation chère à Jung, et de l'approche controversée de Bettelheim, j'ai tâché, en cinquième partie, de sonder les résonances profondes que les récits merveilleux éveillent jusque dans les plis et replis de l'inconscient. Puis, je me suis tourné vers une pédagogie plus actuelle de l'imaginaire avec, en bout de course, une revue des principaux motifs féériques du point de vue de la psyché enfantine.

Cette sixième partie m'a enfin donné l'occasion de cribler les fonctions du merveilleux chez l'enfant, et ce, à la lumière des révélations de la documentation multidisciplinaire.

Si toute cette étude, comme je l'ai indiqué, vise à saisir le phénomène du merveilleux dans l'imaginaire enfantin, la portée de mes découvertes tend à déborder du cadre initialement prévu. Ceci devient particulièrement patent en septième et dernière partie où j'ai tenté de mettre en relief comment le conte, ce creuset des fantaisies humaines, se veut non seulement profitable au développement de la pensée autonome, mais salubre à la fécondation d'une vie fantasmatique suffisamment riche pour permettre à l'humain de résoudre les problèmes de l'existence. Bref, je me propose de montrer comment le récit féerique stimule une fonction d'irréel fondamentale. Et je m'appliquerai à expliquer les raisons pour lesquelles je crois qu'une réhabilitation judicieuse du merveilleux est importante, urgente même.

Tout au long de cet ouvrage seront insérées une douzaine d'images que j'ai créées en même temps que je menais mes recherches sur le merveilleux. Ces photomontages mettent en scène des enfants, mes enfants, tels des héros dans les contes, qui affrontent leurs peurs et assouvissent leurs désirs les plus intimes. Éminemment polysémiques, les tableaux apparaissent tour à tour en rapport avec un concept, un motif ou une simple idée. Le lien est parfois explicite, parfois beaucoup plus flou. Je n'ai jamais sciemment cherché à représenter telle ou telle notion théorique. Le corpus documentaire est simplement venu alimenter ma propre inventivité. Et en retour, la disposition des images vient moucheter le travail d'analyse, offrant une relance créatrice au propos. J'ose espérer que ces trompe-l'œil oniriques permettront au lecteur de plonger un peu plus profondément dans la rêverie grouillante et bigarrée de l'imaginaire enfantin...



Me voilà, forêt profonde. Je quitte le berceau.

*Je marche vers toi avec comme seul horizon l'obscurité,
à la fois excitée et terrifiée de ce que je vais découvrir.*

PREMIÈRE PARTIE

À l'orée du merveilleux

- *Quand j'emploie un mot, dit Humpty Dumpty avec un certain mépris, il signifie ce que je veux qu'il signifie, ni plus ni moins.*
- *La question est de savoir, dit Alice, si vous pouvez faire que les mêmes mots signifient tant de choses différentes.*
- *La question est de savoir, dit Humpty Dumpty, qui est le maître – c'est tout¹.*

Lewis Carroll

Jl était une fois, il y a très longtemps, tous les hommes et les femmes vivaient dans le monde du merveilleux. Aucun fossé métaphysique ne séparait alors la vie de l'esprit et la réalité matérielle. Le quotidien n'était qu'histoire de peur et d'enchantement. Mais nous avons, depuis belle lurette, perdu cette proximité avec la transcendance. Dans nos sociétés modernes, seuls les jeunes enfants conservent encore un lien privilégié avec l'inaperçu. Et c'est pourquoi j'ai cru bon d'élaborer, d'entrée de jeu, un cadre de références afin d'essayer de circonscrire la signification du merveilleux.

1. Lewis Carroll, «De l'autre côté du miroir», dans *Alice au pays des merveilles*, Paris, Gründ, 2002, p. 311-312.

Vers une première définition

Mon dédale au pays des merveilles débute donc du côté de l'étymologie. La plupart des dictionnaires racontent tous à peu près la même chose : le mot merveilleux, dérivé du latin *mirabilia*, implique à la fois l'étonnement et l'admiration du regard. Certains ouvrages ajoutent la notion d'effroi. Parmi les synonymes les plus fréquents figurent *magique*, *extraordinaire*, *prodigieux*. En outre, le terme merveilleux désigne un genre littéraire ayant trait à l'inexplicable, au surnaturel, au fantastique. C'est cette acception qui m'incite à poursuivre l'investigation du côté des études de lettres.

Je découvre que le merveilleux littéraire se décline lui-même en plusieurs sous-genres, dont le merveilleux pur, classique, poétique, religieux, païen, folklorique, féerique, exotique et érotique, pour ne nommer que ceux là ! Pourtant, on dit aussi qu'il est « assez vain de tracer des frontières précises entre les différentes formes du conte – il s'échappera toujours par quelque côté, refusera de se laisser border dans le lit de Procruste d'une classification² ». Je cherche donc à identifier ce qui caractérise le tout. Se profile alors un tronc commun aux différents types de merveilleux : un ailleurs insolite où les lois naturelles vacillent inexplicablement. Un « étonnement nuancé de crainte³ » devant « l'ébranlement de l'ordre des choses⁴ ». Un univers qui « affirme l'existence de prodiges⁵ » et fait chavirer la raison dans une diégétique « opposée aux concepts de réalité et de normalité⁶ ». En bref, le merveilleux « est une parole qui dit et réalise pleinement l'impossible⁷ ». Il ne suit donc pas la ligne droite de la raison, mais en puisant dans le hors-raison, le merveilleux consacre – par la voie de l'inconnaissable, du mystérieux – l'existence d'une autre manière d'appréhender la vie.

Par ailleurs, certains spécialistes tracent une frontière poreuse entre le merveilleux et le fantastique. Quelques-uns soulignent l'aspect plus sombre de la *fantasy* « lié à l'angoisse et à la peur devant des phénomènes extraordinaires et

2. Luda Schnitzer, *Ce que disent les contes*, Paris, Sorbier, 1981, p. 171.

3. Jean-Jacques Vincensini, « Merveilleux », dans P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala (dir.) avec la collaboration de Marie-André Beaudet, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, p. 386.

4. Francis Gingras, *Une étrange constance : les motifs merveilleux dans la littérature d'expression française du Moyen Âge à nos jours*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2006, p. 2.

5. R. Bozzeto et G. Ponnau, « Merveilleux », dans B. Didier (dir.), *Dictionnaire universel des littératures*, vol. 2, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 2335.

6. Vincensini, *op. cit.*, p. 387.

7. Bozzeto et Ponnau, « Merveilleux », *op. cit.*, p. 2335.

inexpliqués⁸». D'autres signalent sa qualité plus contemporaine «opposant un *hic et nunc* au *il était une fois* et à *l'ailleurs* des contes de fées⁹». Tzvetan Todorov, dans son *Introduction à la littérature fantastique* (1970), fait même la distinction entre le *merveilleux pur*, le *fantastique-merveilleux*, le *fantastique-étrange*, et *l'étrange pur*. Pourtant, il admet que ce qui sépare le fantastique du merveilleux ou de l'étrange «ne dure que le temps d'une hésitation¹⁰», l'instant où le lecteur doute de la nature d'un événement étrange. Les limites ne sont pas claires, s'agissant, du propre aveu de Todorov, essentiellement de nuances de perceptions¹¹. Je décide donc d'ignorer ce débat lexicologique et d'utiliser en ces pages les termes *fantastique* et *merveilleux* de manière équivalente.

La dialectique réel-irréel

*Raconte une histoire. Mais pas n'importe laquelle
ni n'importe comment. Aussi lumineuse qu'incompréhensible,
aussi familière qu'étrange. Toujours neuve, toujours connue¹².*

Jean Bellemin-Noël

Si l'intrigue du conte se conduit dans un cadre magique où tout peut survenir, les contraintes de la vie terrestre ne sont jamais bien loin. On dit qu'il n'y a qu'un «rideau d'ombre entre la réalité et le merveilleux¹³». Alors pour bien comprendre les rouages du domaine fantastique, il me semble capital de discuter de la dialectique subtile qui s'y opère entre le réel et l'irréel. De nombreux observateurs attestent du mélange intime de réalisme et de fantasmagorie dans les histoires fabuleuses, de la façon dont le tangible et la chimère se retrouvent inextricablement liés. «Merveilleux, étranges, bizarres ou fantastiques: des mondes s'inventent qui paraissent autres et ailleurs, mais en même temps

8. R. Bozzetto, «Les univers du fantastique», dans G. Quinsat (dir.), *Le monde des littératures*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 2003, p. 410.

9. R. Bozzetto et G. Ponnau, «Fantastique», dans B. Didier (dir.), *Dictionnaire universel des littératures*, vol. 1, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 1175.

10. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1976, p. 46.

11. *Ibid.*, p. 35-36.

12. Jean Bellemin-Noël, *Les contes et leurs fantômes*, Montréal, Balzac, 1994, p. 15.

13. Michael Page, *Encyclopédie des mondes qui n'existent pas*, Paris, Gallimard, 1987, p. 8.

quelque chose de ce monde-ci s'ouvre et se révèle¹⁴.» Vu sous cet angle, «l'univers féerique, qui, de prime abord, semble purement imaginaire, purement compensatoire, met en fait en scène la réalité, une réalité qu'il déforme, enjolive et colorie¹⁵». Par bribes, par allusions, par truchements, le merveilleux traite de situations qui relèvent de l'expérience humaine. À preuve, malgré les péripéties extraordinaires des contes, «les souhaits des héros répondent à des soucis bien réels: manger, trouver un toit, travailler, se marier, assurer sa descendance, s'élever dans la hiérarchie sociale, réparer l'injustice dont ils s'estiment victimes¹⁶».

Le merveilleux a donc partie liée avec le familier, car «un fantastique pur ne nous présenterait que de l'inconnu, n'aurait aucun point de contact avec nous, nous resterait étranger¹⁷». Pour que le récit féerique fasse prégnance, il faut un minimum de repères, que le monde connu n'ouvre pas trop grandes ses portes au rêve. L'in vraisemblable ne présente pas d'intérêt s'il ne rejoint pas un tant soit peu les préoccupations de son public, parfois même en les lui révélant ou en donnant forme à ce qui n'était qu'une impression confuse. Ainsi, le conteur, «c'est quelqu'un qui est frappé d'inspiration là où les autres ne voient qu'incidents¹⁸».

Alors en dépit de son caractère insolite, le récit merveilleux s'avère un *révélateur*, selon la connotation photographique du mot, d'enjeux bien réels. «C'est en ce sens qu'une sociopoétique du merveilleux serait possible où l'on voit combien chaque œuvre représente les conflits actuels, met en scène les crises, les doutes, les angoisses, individuels ou collectifs¹⁹.» Et d'où la possibilité «d'éclairer le monde par le biais de réalités extrasensibles²⁰». Quand le conte «s'abandonne aux fantasmagories, quand il maltraite les normes de l'existence quotidienne, quand il se place en marge de la vie comme elle va, c'est à coup sûr pour énoncer déjà sur notre destin une vérité inaperçue²¹». Les épisodes abracadabrants que traverse la petite *Alice* au pays des merveilles, pour prendre un exemple bien connu, montrent bien ce qu'il y a de plus absurde: le monde des grandes personnes! «Tous les adultes, en particulier ceux qui ont des allures de

14. Pierre Péju, *La petite fille dans la forêt des contes*, Paris, R. Laffont, 1980, p. 31.

15. Anne Gugenheim-Wolff, *Le monde extraordinaire des contes de fées*, Paris, de Vecchi, 2007, p. 12.

16. *Ibid.*, p. 12.

17. Jaqueline Held, *L'imaginaire au pouvoir*, Paris, Éditions Ouvrières, 1977, p. 24.

18. Bernadette Bricout, «Conte», dans *Encyclopaedia Universalis, corpus 5*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1984, p. 410.

19. Alain Montandon, *Du récit merveilleux ou l'ailleurs de l'enfance*, Paris, Imago, 2001, p. 9.

20. Gingras, *op. cit.*, p. 7.

21. Bellemin-Noël, *op. cit.*, p. 11.

gouvernantes ou d'universitaires, sont idiots, ridicules, tyranniques, cruels ou complètement fous. La seule personne raisonnable et véritablement convenable est Alice elle-même²².»

L'absurdité ostensible du conte n'est donc ni gratuite ni dépourvue de sens. Le fantastique, tout en nous détournant du réel, nous le renvoie par de manière inopinée, de manière à dissiper le brouillard d'oubli de nos habitudes. Comme l'affirmait un écrivain chinois du XVII^e siècle: « Seules les choses les plus extravagantes contiennent les plus hautes vérités, car la logique de l'imagination la plus débridée est celle des vérités les plus profondes²³. » En somme, on s'aperçoit qu'il existe un paradoxe au cœur du merveilleux: il donne à concevoir l'inimaginable tout en se fondant sur une réalité connue. La qualité de cette constante oscillation entre deux pôles – le réel et l'imaginaire – pourrait se résumer, en termes bachelardiens, comme la «réalité de ce facteur irréel qui informe le réel²⁴».

Mais puisque les confins du rêve et de la réalité sont plus flous chez l'enfant que chez l'adulte, on pourrait se demander, sur le plan de la psychologie enfantine, si l'inattendu du merveilleux n'apparaît pas tout simplement comme du réel aux petits. Je me pencherai sur cette question en dernière partie.

Pour l'instant, une nuance s'impose au sujet des phénomènes surnaturels dont regorgent les récits merveilleux. Car en dépit de la présence d'elfes, de tapis volants, de bêtes parlantes et de philtres magiques, les actions, même les plus improbables, se produisent toujours dans une cohérence implacable. Rien n'est laissé au hasard, ni à la coïncidence, dans l'univers du conte. En fait, tout est affaire de causalité. « Causalité irrationnelle, peut-être, mais irrationnel ne signifie pas absurde²⁵. » Certes, la logique du conte diffère de celle à laquelle nous obéissons au quotidien, mais elle se veut toute simple à comprendre. Il suffit de concevoir qu'il n'y a pas plus de raison pour qu'une chose se produise de telle manière plutôt qu'une autre. « Même les objets obéissent à leur logique intérieure: la marmite qui n'a plus rien à cuire, s'en va chercher de la nourriture pour sa pauvre maîtresse [...], le pilon qui depuis un siècle broyait les épices, est à tel point saturé de poivre, de coriandre, de muscade qu'à son contact les morts se réveillent et les malades guérissent²⁶. »

22. Alison Lurie, *Ne le dites pas aux grands*, Paris, Rivages, 1991, p. 18.

23. Élisabeth Lemirre, « Préface », dans *Le cabinet des fées*, Arles, P. Picquier, 2000, p. X.

24. Gaston Bachelard, cité dans Schuhl, *op. cit.*, p. 6.

25. Schnitzer, *op. cit.*, p. 11.

26. *Ibid.*, p. 11-12.

De la même manière, quand le gourdin s’anime pour battre les vilains dans *La table, l’âne et le bâton*²⁷, que les larmes de *Raiponce*²⁸ guérissent la cécité, que des bottes magiques permettent à un nain de faire sept lieues en une seule enjambée dans *La Belle au Bois Dormant*²⁹, que des pics viennent becqueter le nez de *Pinocchio*, ou encore que *Mary Poppins*³⁰ ouvre son parapluie pour s’envoler – il n’y a rien de plus judicieux !

Les piliers de l’enchantement

*Le merveilleux surgit du temps et balayant comme par enchantement
la clairière du présent inonde alors l’espace comme un raz de marée.
La temporalité ou du moins la narrativité est suspendue,
le présent s’agrandit aux dimensions de l’éternité*³¹.

Jacques Goimard

Nous venons de voir comment les contes, sous couvert de frivolité, mettent en scène des soucis familiers dans un univers régi par des codes bien singuliers. Je me propose maintenant de considérer les quatre autres critères dont nul récit véritablement merveilleux ne peut faire l’économie : un rapport incertain au temps, une géographie approximative, un contenu narratif binaire, et un dénouement heureux.

Entrer dans un conte, c’est faire une « étonnante déambulation vers des pays sans nom, dans une époque aussi lointaine qu’indistincte, en compagnie de personnages sans identité véritable³² ». De fait, les récits merveilleux « ont dans l’ordre culturel un registre bien à eux : l’intemporel³³ ». À preuve, « les départs de la plus grande partie des contes, et dans toutes les cultures, installent les écoutants

27. Conte (1812) des frères Grimm.

28. Héroïne du conte homonyme (1812) des frères Grimm.

29. Héroïne des contes homonymes de Perrault (1697) et des frères Grimm (1812).

30. Personnage principal du roman homonyme (1934) de Pamela Lyndon Travers.

31. Jacques Goimard, *Critique du merveilleux et de la fantasy*, Paris, Pocket, 2003, p. 39.

32. Anne Da Costa, *Contes d’hier pour aujourd’hui*, Paris, de Vecchi, 2005, p. 64.

33. Jacques Goimard, « Merveilleux », dans *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopaedia Universalis/Albin Michel, 1997, p. 463.

dans le temps indéterminé, mais de toute façon passé du *monde raconté*³⁴». Le fameux «incipit *Il était une fois* atteste déjà la rupture avec le monde ordinaire³⁵». C'est dire «avec quelle universelle constance les contes s'inscrivent dans un passé sans date³⁶». N'empêche qu'une chose est sûre : le caractère anhistorique du domaine féerique garantit l'échappée du moment présent. «Le conte libère de l'immédiat par la possibilité qu'il apporte de s'en éloigner en toute certitude³⁷.»

Les lieux du récit merveilleux, quant à eux, varient peu d'une histoire à l'autre et restent souvent sommairement esquissés, si bien que l'espace physique du conte s'avère plutôt indéterminé. Une simple indication – la chaumière, le palais, le jardin, le sous-bois, la grotte – suffit souvent à situer l'action. Cette topographie limitée présente toutefois un clivage avec, d'un côté, la terre connue, le territoire défriché des villages et des prés, et de l'autre, un terrain beaucoup plus vague, celui des forêts mystérieuses et des landes sauvages, terres lointaines et de nulle part, habitées de sorcières, de licornes, de djinns et de fées. «Entre ces deux contrées, celle de la terre ferme et civilisée et celle du sauvage, feuillue et embroussaillée, une frontière qu'il n'est pas si facile de trouver, celle qu'il faut passer pour aller de l'autre côté du miroir³⁸.» Car c'est là, à l'orée de l'étrangeté et du danger, juste derrière les ronces et les épines qui en barrent habituellement l'accès, que l'aventure du conte commence. Ainsi, le «dénominateur commun de tous ces contes fantastiques est un monde en marge, un monde voué aux adverbes : en dessous, au-dessus, là-bas, ailleurs, à côté³⁹...» L'autre monde. L'autre contrée. Un pays d'au-delà une mer, pays nébuleux dont personne ne revient indemne.

Ces repères du rapport espace-temps étant minimaux, l'épuration agit de même sur le contenu et l'expression des récits merveilleux. «L'univers du conte, en dépit de ses fantasmagories, est très simple⁴⁰.» Ce qui ne signifie pas dénué de profondeur. Seulement, «les contes de fées ont pour caractéristique de poser des problèmes existentiels en termes brefs et précis⁴¹». Ils dépeignent «un univers aisément déchiffrable parce que fondé sur des oppositions très marquées

34. Georges Jean, *Le pouvoir des contes*, Paris, Casterman, 1981, p. 143.

35. Bricout, *op. cit.*, p. 409.

36. Jean, *op. cit.*, p. 19-20.

37. Michel Butor, «La balance des fées», dans *Répertoire I*, Paris, Éditions de la différence, 1960, p. 73.

38. Lemirre, *op. cit.*, p. XIII.

39. Éric Jourdan, *Anthologie de la peur*, Paris, Seuil, 1989, p. 8.

40. Schnitzer, *op. cit.*, p. 112.

41. Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, R. Laffont, 2010, p. 20.

entre petits et grands, riches et pauvres, bons et méchants⁴²». D'ailleurs, les protagonistes des récits merveilleux sont presque toujours les mêmes: le roi, la reine, la princesse, les fées, les servantes, les animaux, etc. « Ces personnages, nous les retrouvons, nous tenterons de les serrer d'un peu plus près, mais sans jamais parvenir à les étreindre, si l'on peut dire, dans une quelconque épaisseur⁴³. » Davantage des types que des individus, ils « ne sont pas, à proprement parler, vivants et singuliers. Ce sont des silhouettes assez floues, sans personnalité bien marquée⁴⁴ ». Leur absence de psychologie ne semble tolérer aucune ambivalence. « La marâtre est méchante, la reine est bonne, le dragon et l'ogre sont féroces, le plus petit de la famille est forcément le plus malin⁴⁵. » En clair, les récits merveilleux présentent une image extrêmement contrastée de la société. « Tout y est plus intense, plus séduisant, ou plus ouvertement repoussant, franchement meilleur ou/et radicalement pire⁴⁶. » À preuve, la *Belle au Bois Dormant* est « la plus belle personne du monde⁴⁷ », l'ogre du *Chat Botté* « le plus riche qu'on ait jamais vu⁴⁸ », et *Riquet à la houppe* « si laid et si mal fait, qu'on douta longtemps s'il avait forme humaine⁴⁹ ».

Par-delà toutes les caractéristiques dont j'ai traitées jusqu'à maintenant, l'élément qui définit peut-être mieux que tout autre le véritable récit de merveille, c'est l'illustre note radieuse qui vient invariablement clore l'histoire. Car, en effet, « le conte connaît toujours un heureux dénouement⁵⁰ ». Non par béatitude naïve, mais animés par un esprit de confiance, « tous les contes finissent bien, en ce sens que les méchants sont punis et les bons (ou les malins) récompensés⁵¹ ». Ainsi, malgré leurs péripéties souvent hasardeuses, *Tom Pouce*, *Jeannot et Margot*⁵², *Peau d'âne*⁵³ et *Aladin*⁵⁴ – pour ne nommer que ces héros

42. Bricout, *op. cit.*, p. 411.

43. Jean, *op. cit.*, p. 22.

44. Isabelle Jan, *La littérature enfantine*, Paris, Éditions Ouvrières, Dessain et Tolra, 1985, p. 105.

45. *Ibid.*, p. 71.

46. Bozzeto et Ponnau, « Merveilleux », *op. cit.*, p. 2335.

47. Charles Perrault, *Contes de ma mère l'Oye*, Paris, Gallimard, 2007, p. 22.

48. *Ibid.*, p. 70.

49. *Ibid.*, p. 91.

50. Mircea Eliade, « Les mythes et les contes de fées », dans *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 239.

51. Marc Soriano, *Les contes de Perrault*, Paris, Gallimard, 1968, p. 151.

52. Héros du conte homonyme (1697) de Perrault. Les frères Grimm ont publié une version de ce conte en allemand sous le titre *Hänsel und Gretel*, soit *Hänsel et Gretel* (1812).

53. Héroïne du conte homonyme (1694) de Charles Perrault. Les frères Grimm ont publié une version de ce conte en allemand sous le titre *Allerleirauh*, traduit parfois en *Peau de mille-bêtes* ou *Toutes-Fourrures* (1812).

54. Héros du conte *Histoire d'Aladin, ou la lampe merveilleuse*, issue du recueil de contes populaires arabo-perses *Les mille et une nuits*.

bien connus – parviennent toujours à se tirer d'affaire victorieux. « Pont jeté sur l'abîme qui sépare le réel du souhaitable, le conte mène ses héros vers une conclusion heureuse, en dépit de tous les obstacles, mort comprise⁵⁵. » Et d'un seul coup, tous les problèmes sont réglés et l'existence repart sur une base solide. La félicité des jeunes mariés s'annonce impérissable, les richesses gagnées plus que suffisantes, les affreux géants et terrifiantes sorcières disparaissent à tout jamais, « et tout va pour le mieux dans le monde merveilleux⁵⁶ ». Les récompenses ainsi obtenues par les braves et les gentils sont sollicitées comme moteur de l'action. « La fin du conte est donc littéralement sa finalité : il n'a rien d'autre à dire que ce triomphe différé du plaisir qui est le sens et le but de sa démonstration⁵⁷. » Or, si le dénouement utopique constitue l'essence du récit merveilleux, on peut se permettre de supposer que ce dont nous parlent, en arrière-plan, toutes ces histoires enchantées, c'est d'un fonds d'aspiration au bonheur. Il s'agit là d'un postulat auquel je reviendrai fréquemment au cours de cet ouvrage et que nous retrouverons dès la prochaine partie consacrée aux études sur les origines du merveilleux.

55. Schnitzer, *op. cit.*, p. 10.

56. Gugenheim-Wolff, *op. cit.*, p. 87.

57. Marthe Robert, citée dans Péju, *op. cit.*, p. 22.



C'est l'heure de la soupe. Il faut manger sa soupe.

*Mais lorsqu'on est enfant et que la soupe ne passe pas,
tout bascule de l'autre côté...*

DEUXIÈME PARTIE

Les origines du merveilleux

*Sansnom râpa encore de la noix de coco blanche
en très fins petits morceaux qu'il répandit sur le sol [...]
Quand se leva un nouveau jour, Sansnom vit un homme
qui mangeait [...] Quand ce fut de nouveau le matin,
vint une femme et elle mangea. [...] Puis sont encore arrivées
d'autres femmes, et elles ont mangé. Les hommes et les femmes
mangeaient la nourriture que Sansnom avait râpée.
Et ils avaient un enfant, puis un autre enfant, et encore.
Ils avaient beaucoup d'enfants. Puis ils se sont assis en cercle
et ont raconté des histoires aux enfants. Beaucoup d'histoires.
Sansnom prit beaucoup de noix de coco de beaucoup d'îles,
et il commença à râper leur chair blanche en très fins morceaux.
Il les répandit sur le sol. Venez, vous qui avez faim, et mangez.
Les contes sont ici¹.
Conte micronésien*

D'où vient le récit merveilleux? La question est toute simple, et pourtant insondable. Car le conte est un grand nomade. Insaisissable, on le retrouve d'un bout à l'autre de la planète, courant les terres de l'imaginaire. Ses intrigues, infiniment répétées, traversent toutes les latitudes, toutes les

1. Dans «Des gens et des contes», dans *Contes d'Australie et d'Océanie*, V. Reis (dir.), Paris, Gründ, 1976, p. 96.

barrières de langues. Chaque culture le chante à sa façon, mais sa structure ne change jamais. De quoi nous donner à croire qu'une fée s'est amusée à faire des ricochets avec lui sur la mer pour distribuer l'enchantement dans les cœurs de tous les peuples. Intrigués par tant de ressemblances, des hommes et des femmes de science l'ont interrogé dans l'espoir de découvrir la source et les significations de sa magie. Mais le conte est réticent à dévoiler ses secrets. Afin de déjouer l'esprit savant, il a murmuré à chacun une réponse différente, et pourtant toujours sincère...

Les théories de la genèse

Le mystère de la similitude des contes à travers le monde a conduit des chercheurs de diverses disciplines à formuler des interprétations fort variées au sujet de l'origine et du sens des récits merveilleux. « Il y a eu autant d'exégèses que de recueils de contes populaires². » L'un des objectifs animant ce travail, comme je l'ai expliqué, consiste à décrypter les principales recherches, à situer les points de vue des spécialistes du conte selon leurs champs d'investigation respectifs. Mais avant d'aborder les différences heuristiques, il me semble nécessaire de souligner comment la très grande majorité des études sur le conte se ramène à un constat : la genèse du récit de merveille se perd, telle une étoile filante, dans la nuit des temps.

« La naissance du monde : c'est presque une définition du merveilleux³. » Les contes participent « d'un matin de l'être et d'une civilisation des commencements⁴ ». Ils sont l'écho atténué « des grands récits sauvages et cruels qui fondèrent les rites et les croyances de nos ancêtres⁵ ». « Leur côté surnaturel [...] donne à penser qu'ils sont les *résidus*, les dernières traces de mythes et des légendes que les Anciens s'étaient construits pour donner un sens au monde qui les entouraient et un sens à leur présence dans ce monde⁶. » « Ils appartiennent tous à un fonds commun universel, ils sont les coursiers qui relient le présent

2. Schnitzer, *op. cit.*, p. 7.

3. Jacques Goimard, *Critique du merveilleux et de la fantasy*, Paris, Pocket, 2003, p. 249.

4. *Ibid.*, p. 21.

5. Da Costa, *op. cit.*, p. 17.

6. Gugenheim-Wolff, *op. cit.*, p.15-16.

au passé et qui montrent le chemin que l'on doit parcourir⁷.» En somme, ces «mythes en miniatures⁸», ancrés dans le lointain passé de l'humanité, conservent le souvenir des premières tentatives de l'homme pour domestiquer la Nature, et des premières méditations sur le fait d'exister. Sur tout cela, la plupart des observateurs sont d'accord.

C'est la trajectoire incertaine du mythe vers le conte qui pose problème aux scientifiques. Dès le XIX^e siècle, plusieurs théories aux nuances souvent confuses prétendent trouver un système d'explication valant pour tous les contes (Tableau 1). Elles ont d'ailleurs fait l'objet de vives polémiques. Plutôt que de courir le risque de m'empêtrer dans des distinctions souvent fort subtiles, ce que je retiens de l'ensemble de ces écoles de pensée, c'est l'idée que les contes sont nourris de réminiscences d'un temps primordial. Le fabuleux temps des commencements où l'être humain, occupé à survivre dans un environnement souvent hostile, était assailli de toutes parts. «Pour l'homme des origines, la nature tout entière était un temple débordant d'enchantements et de sortilèges. Il éprouvait au contact de la nature une sorte de terreur sacrée et d'émerveillement enfantin⁹.»

Pour les théoriciens de la genèse du conte, la clé de toutes les énigmes réside donc dans ce contexte primitif. Selon eux, pour comprendre le récit merveilleux, il faut se remémorer l'époque où les premiers hommes – confrontés aux phénomènes naturels, tantôt cycliques (la succession des jours et des nuits, des saisons, des phases de la Lune, etc.), tantôt aléatoires (les naissances, les pluies, les vents, les éclairs, etc.), sans oublier le plus grand mystère de tous : la mort – vivaient dans le ravissement, mais surtout la peur. Car l'état de constante vulnérabilité dans lequel évoluaient nos lointains ancêtres les auraient incités à interroger la raison des choses, à chercher les causes de l'insondable, à débusquer la raison d'être de leur présence au monde. Il fallait quand même que tout cela ait un sens.

Les contes, en tant que prolongements des grands mythes fondateurs, témoignent donc de ces premières tentatives pour percer «le secret de l'origine des choses¹⁰», et calmer l'angoisse existentielle. «Les anciens nous ont ainsi légué un patrimoine mythique et légendaire abondant dont le but était [...] de montrer le chemin de la domestication du monstre/loup/inconscient et la maîtrise de la

7. Jean Markale, *Contes populaires de toute la France*, t.1., Paris, Stock, 1980, p. 11.

8. Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale II*, Paris, Plon, 1973, p. 156.

9. Édouard Brasey, *Fées et elfes*, Paris, Pygmalion, 1999, p. 38.

10. Eliade, *Aspects du mythe*, op. cit., p. 25.

Nature environnante¹¹.» Maîtrise symbolique du plus grand que soi, qui passe par l'expression de l'ambivalence qu'il procure, à la fois excitation et anxiété. «Comme l'aube essuie ce qui reste des cauchemars de nos nuits, les mythes essuient l'angoisse d'un groupement d'hommes qui quêtent du sens¹².»

Tableau 1

Principales théories sur l'origine des contes

Indo-européenne (ou mythique) – Mise au point par Max Müller en 1856, cette théorie soutient que les contes populaires européens dériveraient d'anciens mythes solaires, nés à l'ère préhistorique en Inde. Ce raisonnement n'est plus défendu par personne.

Indianiste – Aussi réfutée aujourd'hui, cette théorie, lancée en 1859 par Théodore Benfey, situe aussi l'origine des contes merveilleux en Inde, mais à une époque plus tardive.

Ethnographique – Établie en 1873 par Andrew Lang, cette théorie soutient que la polygenèse du conte (naissance en plusieurs endroits géographiquement éloignés) découle d'anciennes pratiques rituelles pratiquées par des peuples à des stades de développement culturel comparables, soient l'animisme et le totémisme. Cette explication implique l'unité psychique de l'humanité. En 1910, Arnold Van Gennep précise que c'est le degré d'importance et d'utilité des mythes chez les sociétés primitives qui détermine la récurrence des motifs, d'où le grand nombre de contes d'animaux issus des rites totémiques.

Ritualiste – En 1923, Paul Saintyves, très proche de l'école ethnographique, considère les contes comme des réminiscences de rituels primitifs mais souligne que les personnages des contes sont les corrélats directs de personnages cérémoniels.

Marxiste – Développée en 1946 par Vladimir Propp, cette théorie qui sera examinée plus en détail dans les pages qui suivent, soutient que le régime de production économique des sociétés du paléolithique engendre les pratiques rituelles et les mythes qui donnent naissance au conte.

Sources : d'après Anne Da Costa, *Contes d'hier pour aujourd'hui*, Paris, de Vecchi, 2005 ; Mircea Eliade, « Les mythes et les contes de fées », dans *Aspects du mythes*, Paris, Gallimard, 1963 ; Anne Gugenheim-Wolff, *Le monde extraordinaire des contes de fées*, Paris, de Vecchi, 2007 ; Michèle Simonsen, *Le conte populaire français*, Paris, Presses universitaires de France, 1994 ; Catherine Velay-Vallantin, *L'histoire des contes*, Paris, A. Fayard, 1992.

11. Véronique Rousseau, « Le robot et le loup », dans V. Rousseau (dir.), *Enfance et merveilleux*, Paris, Lierre & Coudrier, 1990, p. 41.

12. Lemirre, *op. cit.*, p. IX.

On peut d'ailleurs voir un parallèle entre les curieux rapports de causes et d'effets dans le conte merveilleux, et la première forme de rationnel dont les mythes gratifiaient l'*Homo sapiens*. À l'époque paléolithique, «savoir que la terre a tremblé parce que le dieu de la montagne s'est irrité contre les hommes est, dans une certaine mesure, rassurant, la crainte de dieu est moins éprouvante que la peur de l'inconnu¹³». Inventer des récits se révèle d'ailleurs un mécanisme salutaire contre les effets de la peur, souligne l'anthropologue Louis-Vincent Thomas, et nommément ceux qui paralysent et sclérosent¹⁴. Et c'est ainsi que «les contes sont considérés comme des espèces de paraboles ou de métaphores généralisées qui *représentent* pour l'imaginaire quelques-uns des scénarios qui se déroulent dans le grand *théâtre de la nature*¹⁵».

Afin d'illustrer cette lecture métaphysique du conte, j'ai retenu trois exemples. L'histoire de *La Belle au Bois Dormant*, cette princesse plongée dans un sommeil de cent ans, «traduirait le thème de l'engourdissement de la nature au cours de la saison froide, l'arrivée du beau chevalier symbolisant le retour du soleil et la joie qu'il répand sur l'univers¹⁶» – une symbolique retrouvée également dans le récit de *Blanche-Neige*¹⁷ et dans le mythe de *Perséphone*¹⁸. L'explication cosmologique du *Petit Chaperon rouge*¹⁹, où le rouge représenterait le Soleil et le loup la nuit qui avale le jour, est un autre exemple de transposition anthropomorphique d'un des grands phénomènes de Dame Nature. «L'intervention des chasseurs qui tuent le loup et délivrent le *Petit Chaperon rouge* (dans la version de Grimm) serait l'aube qui ferait à nouveau surgir le Soleil²⁰.» Le personnage de la grand-mère, quant à lui, représenterait l'une des aurores précédentes. Enfin, «voilà aussi que *Cendrillon*²¹, assise dans ses cendres, pourrait être une autre forme d'Aurore, éclipsée par des nuages que le jeune prince, le Soleil levant, parvient à délivrer et à épouser²²». Merveilleusement poétiques, ces métaphores s'avèrent toutefois aussi incertaines que séduisantes. Et en bonne part, séduisantes parce qu'incertaines...

13. Schnitzer, *op. cit.*, p. 10.

14. Louis-Vincent Thomas, *Anthropologie des obsessions*, Paris, L'Harmattan, 1988, p. 10.

15. Jean, *op. cit.*, p. 39.

16. Robert Laffont et Valentino Bompiani, *Dictionnaire des personnages littéraires et dramatiques de tous les temps et tous les pays*, Paris, Société d'édition de dictionnaires et encyclopédies, 2003, p. 129.

17. Héroïne du conte homonyme (1812) des frères Grimm.

18. Personnage de la mythologie grecque, la jeune fille est condamnée à passer six mois de l'année aux Enfers (les périodes automnale et hivernale) aux côtés de son époux en tant que reine des Enfers. Les six autres mois de l'année, elle retourne sur Terre aider sa mère pour le printemps et l'été.

19. Héroïne des contes homonymes de Perrault (1697) et des frères Grimm (1812).

20. Jean, *op. cit.*, p. 40.

21. L'un des personnages les plus connus de la littérature universelle des contes de fées, elle se retrouve notamment sous la plume de Perrault (1697) et des frères Grimm (1812).

22. Da Costa, *op. cit.*, p. 18.

Quoi qu'il en soit, les contes, pétris de naturalisme mythique, évoquent «tous les événements primordiaux à la suite desquels l'homme est devenu ce qu'il est aujourd'hui, c'est-à-dire un être mortel, sexué, organisé en société, obligé de travailler pour vivre, et travaillant selon certaines règles²³». Le grand Anatole France résume bien cette logique dynamique :

Il faut penser que les combinaisons de l'esprit humain à son enfance sont partout les mêmes, que les mêmes spectacles ont produit les mêmes impressions dans toutes les têtes primitives, et que les hommes également sujets à la faim, à l'amour et à la peur, ayant tous le ciel sur leur tête et la Terre sous leurs pieds, ont tous, pour se rendre compte de la nature et de la destinée, imaginé les mêmes petits drames²⁴.

À la lumière de ces révélations, il est probable qu'une part de l'attrait des récits fantastiques s'explique par ce contact direct avec une conception à la fois archaïque et universelle de l'existence, avec ce que Lucien Lévy-Bruhl nomme «le monde fluide de la mentalité primitive²⁵». C'est dire que le conte «ressort d'un rapport intime au surnaturel, qui dépasse largement les contingences historiques et sociales²⁶». Or, ce qui constitue le surnaturel inclut plusieurs formes extrahumaines dont les divinités représentent l'expression la plus achevée. Et «si dans les contes les dieux n'interviennent plus sous leurs propres noms, leurs profils se distinguent encore dans les figures des protecteurs, des adversaires et des compagnons du héros²⁷». Ainsi, notre patrimoine imaginaire «serait tout sauf imaginé²⁸». Et à cet égard, «les fées représentent elles aussi un archétype, une aspiration de l'âme humaine [...], le rêve d'une humanité qui serait restée liée à la Nature, dont elles connaîtraient les secrets²⁹».

En outre, le travail autour des motifs du conte «souligne encore la valeur anthropologique du merveilleux³⁰». Cette reconnaissance de la portée heuristique des récits folkloriques sert d'ailleurs de prémisse à l'analyse mythocritique de Gilbert Durand. Dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (1960), ce disciple de Bachelard s'emploie à lever le voile sur les significations des figures de l'imagination à la base de toute création humaine, à révéler l'Histoire sous les histoires. Pour ce faire, il cerne un certain nombre de symboles (thériomorphes,

23. Eliade, *Aspects du mythe*, *op. cit.*, p. 22.

24. Anatole France, «Dialogue sur les contes de fées», dans *Le livre de mon ami : le livre de Pierre* (1885), cité dans Da Costa, *op. cit.*, p. 19.

25. Lucien Lévy-Bruhl, *La mythologie primitive*, cité dans Schuhl, *op. cit.*, p. 50.

26. Gingras, *op. cit.*, p. 9.

27. Eliade, «Les mythes et les contes de fées», *op. cit.*, p. 241.

28. Jean-Louis Fetjaine, «Préface», dans É. Brasey (dir.), *L'encyclopédie du merveilleux*, Paris, Le Pré aux clercs, 2005, p. 7.

29. *Ibid.*, p. 7.

30. Gingras, *op. cit.*, p. 9

nyctomorphes, catamorphes, ascensionnels, etc.) autour desquels s'articulent les différentes figures de l'imaginaire. « Ce sont ces ensembles, ces constellations où viennent converger les images autour de noyaux organisateurs que l'archétypologie anthropologique doit s'ingénier à déceler à travers toutes les manifestations humaines de l'imagination³¹. » Ses interprétations, riches et ondulées, font ainsi remonter les grands motifs des mythes, des littératures, des religions, et puis des contes, aux décors et aux situations dramatiques des temps les plus reculés. Ainsi, le lecteur qui s'interroge sur le sens originel de la présence du loup dans une histoire, pour ne prendre que cet exemple, apprendra que « dans la tradition nordique les loups symbolisent la mort cosmique ; ils sont dévoreurs d'astres³² » – une donnée qui reconduit aux mythes solaires dont j'ai fait mention plus haut.

Toujours est-il qu'entre nos contes d'aujourd'hui, et les contes de toujours, les liens ne sont pas toujours très évidents. Les quelques thèses examinées jusqu'à maintenant n'apportent que des réponses partielles, mais néanmoins stimulantes, particulièrement en ce qui a trait au rôle de la fiction comme moyen de surmonter l'adversité et de distiller l'espérance. Cette propension, vieille comme le monde, pour la création d'histoires rassurantes lorsque confronté au pire, rejoint non seulement mon postulat au sujet du principe d'espérance logé au creux de l'illustre *happy end* du conte, mais pourrait aussi contribuer à expliquer le regain d'intérêt actuel pour les récits fantastiques, alors que notre monde est en proie à de graves menaces. C'est une hypothèse à laquelle je reviendrai à la toute fin de cet ouvrage.

31. Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1981, p. 41.

32. *Ibid.*, p. 92.

La collecte des contes

Pour recueillir leurs contes, les deux frères, un bâton à la main, parcoururent l'Allemagne dans tous les sens, écoutant les mariniers du Rhin, les chasseurs de la Hesse, les charbonniers de la Forêt Noire, les vigneron du Palatinat, notant ce que leur racontaient les moissonneurs à l'ombre pendant la chaleur et les fileuses à la vallée sur la pierre de l'âtre, descendant dans les mines, partageant la table du pauvre et du riche, payant à chaque conteur son récit avec un pot de bière ou un flacon de vin du Rhin, ou avec un sourire³³.

N. Martin

Si le doute persiste quant aux routes précises qu'auraient empruntés les contes pour venir jusqu'à nous, on peut néanmoins affirmer avec certitude que les histoires ayant contribué à former notre sens du merveilleux proviennent du folklore populaire. Transmis depuis des siècles par leur seule voie orale, les récits prennent vie, de génération en génération, lors de veillées paysannes. Ils se disent et se redisent auprès de l'âtre, se répétant, se transformant, légers et imprévisibles. Le conte ne connaît donc pas ses auteurs. « Comme les cathédrales, il est né d'une multitude de pères inconnus³⁴. » C'est notamment pour éviter leur disparition que « la nécessité de fixer la mémoire des contes [...] s'est véritablement imposée peu après la naissance de l'imprimerie³⁵ ». À partir du XVII^e siècle, commence, avec la parution en Italie de *Lo cunto de li cunti* (*Le conte des contes*, 1634), de Giambattista Basile, un vaste mouvement de recueil des contes populaires qui s'étend rapidement à toute l'Europe. Les livres d'histoires voyagent alors en coche et en bateau aux côtés des denrées précieuses comme les allumettes et le poivre. Les éditions se succèdent à Rome, Londres, Paris, Amsterdam et Genève. « Ce faisant, l'écriture prend brutalement le pas sur l'oralité : la voix qui, longtemps, avait chuchoté, se tait et la page s'ouvre ; furtivement, le conte s'installe dans la durée du livre³⁶. » C'est le début du récit merveilleux tel que nous le connaissons aujourd'hui.

Plus qu'une mode, la publication des récits merveilleux déclenche une véritable folie dans les milieux aristocratiques. « M^{me} de Sévigné écrit ainsi que les dames de la cour à Versailles aiment *se faire mitonner*, c'est-à-dire se faire raconter des contes de fées³⁷. » Mais c'est dans les réceptions mondaines que les contes

33. N. Martin, « Introduction », dans *Contes de Grimm*, Paris, Henri Laurens, s.d., p. II.

34. Schnitzer, *op. cit.*, p. 13.

35. Gugenheim-Wolff, *op. cit.*, p. 23.

36. Lemirre, *op. cit.*, p. XIV.

37. Gugenheim-Wolff, *op. cit.*, p. 26.

prennent leur véritable essor. « Un peu par curiosité, un peu par snobisme, un peu pour obéir à la mode, la littérature orale finit par pénétrer, hésitante et mal dégrossie, telle une villageoise, dans les impitoyables salons³⁸. » Le récit merveilleux devient divertissement pour les nobles, particulièrement apprécié par les grandes dames. Le rôle des femmes a d'ailleurs été décisif dans la diffusion des contes. Ces « prêtresses du merveilleux³⁹ », dont la comtesse Marie-Catherine d'Aulnoy (1650-1705), se veut la figure de proue, se lancent dans l'écriture de récits féeriques, mettant les histoires paysannes au goût du Grand Siècle⁴⁰. Elles « s'emparent donc du conte, matière sinieuse et ondoyante comme truite au torrent et l'apprêtent en une figure solide, particulière, unique⁴¹ ». En quelques années à peine, des centaines d'histoires inspirées du folklore sont éditées, traduites et mises en circulation.

La création orale s'éclipse rapidement derrière sa rivale, la littérature écrite. Un trésor populaire millénaire sera mis en pages en l'espace d'un siècle. « Après, plus rien ne sera comme avant⁴². » Parmi les recueils les plus connus encore aujourd'hui, et dont les récits constituent les sources majeures du merveilleux en Occident, nous retrouvons les *Contes de ma mère l'Oye* (1697) de Charles Perrault, les contes des *Mille et Une Nuits* (XIII^e siècle, premières traductions françaises entre 1704 et 1717), *Le cabinet des fées* (1785), dont le tiers des récits est attribué à Madame d'Aulnoy, et les *Contes de l'enfance et du foyer* (1812-1822) des frères Grimm.

Il me semble judicieux, à ce stade de l'investigation, de faire quelques remarques à propos des effets de la transmission écrite des récits populaires, un aspect que je développerai davantage plus tard. Alors que les contes traditionnels étaient destinés aux adultes du monde rural, et que les premières versions littéraires se sont vues adaptées à « l'esprit de préciosité de la société mondaine et raffinée du XVII^e siècle⁴³ », les récits merveilleux vont progressivement se faire reléguer aux rayons des bibliothèques enfantines. Perrault n'a d'ailleurs pas hésité à présenter ses contes comme des « histoires de nourrices⁴⁴ ». Quoique inspirés du folklore, les histoires de Perrault s'avèrent des versions très édulcorées des contes oraux. « Les versions les plus anciennes, pour ne pas dire les plus *antiques de certains contes sont d'une verneur scatologique, voire d'une

38. Ismaïl Kadaré, *La légende des légendes*, Paris, Flammarion, 1995, p. 27.

39. Da Costa, *op. cit.*, p. 39.

40. *Ibid.*, p. 39.

41. Lemirre, *op. cit.*, p. XV.

42. *Ibid.*, p. XV.

43. Da Costa, *op. cit.*, p. 39.

44. Gugenheim-Wolff, *op. cit.*, p. 28.

obscénité joyeuse, qui ont incité à les retranscrire avec plus de décence et de délicatesse⁴⁵. » Perrault a « fait en sorte que rien d'inconvenant ni d'effrayant ne parvienne aux oreilles délicates des enfants et des dames qui se délectaient de ses contes⁴⁶ ».

Un siècle plus tard, les frères Grimm, eux, n'ont pas écrit pour les âmes sensibles. Leur intention était de traduire les récits des campagnes dans une langue littéraire, « de les traiter sérieusement⁴⁷ », pour sauver un patrimoine national. « Avec eux le conte de fées s'appauvrit en fées étincelantes pour gagner en saveur populaire, il perd sa décoration rococo et cesse d'être un jeu d'esprit pour réinvestir les noires forêts⁴⁸. » De ce fait, leurs histoires sont beaucoup plus crues. À preuve, dans leur version de *Cendrillon*, l'essayage de la pantoufle « donne lieu à de véritables séances de torture où le sang coule à flots : la première sœur doit se couper les orteils pour enfiler la pantoufle tandis que la deuxième s'ampute d'un morceau de talon⁴⁹ ». Ce n'est que sur l'insistance de leurs éditeurs que les frères Grimm vont être contraints d'inclure le mot enfance dans le titre de leurs recueils, alors que pour eux ces histoires n'étaient pas destinées à un public infantin⁵⁰. On constate donc une césure de plus en plus marquée entre les deux contes de fées, littéraire et populaire.

Césure accentuée par le développement des recherches scientifiques d'une part, consacrant le conte en général comme objet savant, pour adultes, et celui de la littérature de jeunesse d'autre part, infantilisant le public et donc l'usage du conte de fées⁵¹.

Du côté scientifique, les folkloristes mènent une véritable chasse à la mémoire tout au long du XIX^e siècle. Leurs collectes permettent d'accumuler un matériau si immense que le classement est même devenu problématique. Les similitudes entre les contes de toute provenance conduisent les savants scandinaves, convaincus de la monogénèse des contes – c'est-à-dire de la naissance de chaque conte dans un endroit unique à partir duquel il essaime – à enregistrer et classer toutes les variantes d'un récit dans l'espoir d'y déceler son point d'origine⁵². Le Finnois Antti Aarne définit, en 1910, la notion de *conte type* : « une organisation de motifs suffisamment stable pour s'être inscrite dans des récits

45. Da Costa, *op. cit.*, p. 67.

46. Gugenheim-Wolff, *op. cit.*, p. 30.

47. Jean-Pierre Angremy, « Préface », dans O. Piffault, *Il était une fois... les contes*, Paris, Seuil, 2001, p. 10.

48. Olivier Piffault, *Il était une fois... les contes*, Paris, Seuil, 2001, p. 17.

49. Gugenheim-Wolff, *op. cit.*, p. 30.

50. *Ibid.*, p. 29.

51. Piffault, *op. cit.*, p. 17.

52. Michèle Simonsen, *Le conte populaire français*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 44-45.

divers⁵³». En retraçant les voies de leur diffusion, il a cherché à débusquer la *forme primordiale* de chaque conte, d'où toutes les autres seraient dérivées. « Malheureusement, c'était une illusion : dans la plupart des cas, la *urform* [forme primordiale] n'était qu'une des multiples *préformes* transmises jusqu'à nous⁵⁴. » Les folkloristes contemporains conçoivent désormais cette notion de *forme primordiale* comme un modèle abstrait fabriqué de toute pièce. Car « l'archétype d'un conte type variera probablement, selon qu'on l'étudie d'un point de vue sociologique, psychanalytique ou stylistique⁵⁵ ».

La méthode d'indexation de l'école finlandaise, « d'une grande utilité pour la classification et l'étude comparative⁵⁶ », s'est néanmoins étendue jusqu'en Inde, et a permis à Stith Thompson d'établir un catalogue international du conte, soit le monumental *Motif-Index of Folk-Literature* (1932-1936). Véritable bible du conte, l'ouvrage décrit 2340 types différents ! Un travail titanesque qui sert de modèle aux catalogues nationaux, dont le plus notoire en France, *Le conte populaire français* (1957-1963-1976-1985), élaboré par Paul Delarue et Marie-Louise Ténèze, qui est sans doute le plus complet⁵⁷. Des auteurs africains comme Amadou Hampâté Bâ ont fait de même sur leur continent⁵⁸. Au Canada et au Québec, il n'existe aucune publication comparable, en dépit d'un catalogage important⁵⁹.

Il est à noter que si ces index ont le mérite de présenter des répertoires de contes détaillés et d'être des outils précieux pour les chercheurs, ils ne révèlent pas grand-chose au sujet de *l'objet conte* en lui-même. « En fait, tous ceux qui se sont intéressés au folklore, dès le XIX^e siècle, se sont essentiellement bornés à la forme que celui-ci revêtait, et ils ont laissé de côté sa signification réelle, persuadés qu'ils étaient que son importance était toute relative⁶⁰. » Or, comme nous le découvrirons dans la prochaine partie, certaines analyses formelles menées au XX^e siècle ont donné lieu à des interprétations étonnamment perspicaces sur le sens des récits merveilleux.

53. Bricout, *op. cit.*, p. 409.

54. Eliade, « Les mythes et le contes de fées », *op. cit.*, p. 234.

55. Simonsen, *op. cit.*, p. 44.

56. *Ibid.*, p. 43.

57. *Ibid.*, p. 27-28.

58. Da Costa, *op. cit.*, p. 20.

59. D'après le mot de Michèle Simonsen, *op. cit.*, p. 28 : « Au Canada [...], les contes, d'origine en grande partie française, se sont souvent maintenus mieux et plus longtemps qu'en France. Les collectes, commencées dès 1913 par Marius Barbeau, ont pris depuis un essor considérable sous la direction de Luc Lacourcière, Carmen Roy, Mgr Savard, Germain Lemieux, etc. Les archives ont vu leurs collections s'accroître à un rythme prodigieux, que celui des publications ne peut entièrement suivre (entre autres celles des Archives de folklore et d'ethnologie à Québec et du département de folklore du Musée national canadien à Ottawa). »

60. Markale, « Le conte populaire », *op. cit.*, p. 8.



*Je pressens que quelque part en nous, est une porte par où entre
un vent vivifiant, charriant des images venues de la terre des
mystères, commune à tous les hommes.*

Henri Gougaud, *L'arbre à soleils*

Était-ce dans un rêve ou en classe, un après-midi d'hiver ?

Je suis appuyée à la porte qui s'ouvre sur l'abîme des profondeurs.

J'ai le goût d'aller nager, de me tremper jusqu'aux os.

TROISIÈME PARTIE

La logique du merveilleux

*On ne peut parler de l'origine d'un phénomène, quel qu'il soit,
avant d'avoir décrit ce phénomène¹.*

Vladimir Propp

La morphologie de Propp

Dans la foulée de l'engouement pour la généalogie et la classification des récits oraux, le folkloriste russe Vladimir Propp, figure incontournable des études sur le conte, se distingue par le côté novateur de son approche. Il veut fonder une véritable science du conte. Dès les premières lignes de *Morphologie du conte* (1928), texte fondateur du structuralisme, Propp se démarque de la méthode typologique, laquelle, souvenons-nous, aborde les récits « surtout dans une perspective génétique, et dans la plupart des cas, sans la moindre tentative de description systématique préalable² ». Selon Propp, la classification par sujet ne mène à rien. Son objectif ultime est d'arriver à résoudre le problème de « la similitude des contes du monde entier³ ». Afin d'y parvenir, et c'est là

1. Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Poétique/Seuil, 1973, p. 11.

2. *Ibid.*, p. 11.

3. *Ibid.*, p. 27.

toute l'originalité de sa démarche, il impose le préalable de la connaissance effective du conte. Concrètement, son projet consiste à éprouver un corpus de cent contes de fées traditionnels russes afin d'en identifier les noyaux invariants, ou, d'après ses propres termes, de faire «une description des contes selon leurs parties constitutives et des rapports de ces parties entre elles et avec l'ensemble⁴». En clair, pour lui, ce n'est qu'au travers de l'examen minutieux de l'ossature du conte, cachée sous le foisonnement des intrigues, qu'on peut souhaiter révéler le sens des récits merveilleux, mettre au jour leur message profond.

La perspective structuraliste conduit Propp à définir le conte comme un récit à sept personnages : le mandateur, l'agresseur, le donateur, l'auxiliaire, la princesse, le héros et le faux héros. Ces protagonistes ne se définissent pas tant par leurs statuts variables (roi, reine, princesse, sorcière) que par leurs actes (l'éloignement, la transgression, la récompense, la punition). Pour Propp, «la question de savoir ce que *font* les personnages est seule importante⁵». Au terme de son analyse, il décrit une série de trente-et-une actions, ou *fonctions* narrativement significatives, «qui représentent la base morphologique des contes merveilleux en général⁶». Selon Propp, ces fonctions génériques se succèdent dans un ordre toujours identique, même si elles peuvent ne pas être toutes présentes dans un récit. J'ai résumé, dans le Tableau 2, la teneur de chacune des fonctions, offrant du coup une lecture du scénario apparemment commun de tous les contes de fées. Le lecteur ne manquera pas d'y remarquer, au passage, le caractère antinomique de plusieurs couples de fonctions (départ–retour, interdiction–transgression, interrogation–information, poursuite–secours, récompense–punition, imposture–révélation, etc.), attestant de la nature binaire de l'univers fantastique repérée précédemment.

Lorsque Propp réduit ces trente-et-une fonctions à leur plus simple expression, la description qu'il donne du récit féerique s'avère assez rudimentaire : «On peut appeler conte merveilleux du point de vue morphologique tout développement partant d'un méfait ou d'un manque, et passant par les fonctions intermédiaires pour aboutir au mariage ou à d'autres fonctions utilisées comme dénouement⁷.» Partageant une structure interne identique, les récits de merveille raconteraient donc, en quelque sorte, toujours la même histoire !

4. *Ibid.*, p. 28.

5. *Ibid.*, p. 29.

6. *Ibid.*, p. 35.

7. *Ibid.*, p. 112.

Tableau 2

Liste descriptive des 31 fonctions des personnages du conte selon Propp

| | |
|--|---|
| PARTIE PRÉPARATOIRE | <i>Situation initiale (le cadre de l'action est sommairement décrit)</i> |
| | 1. Un membre de la famille s'éloigne de la maison. |
| | 2. Le héros est placé devant un interdit (ou sommé de transgresser un interdit). |
| | 3. Un interdit est transgressé. |
| | <i>Un nouveau personnage entre en scène : l'agresseur du héros (le méchant)</i> |
| | 4. L'agresseur tente d'obtenir de l'information (ou la victime interroge l'agresseur). |
| | 5. L'agresseur obtient de l'information (ou divulgue de l'information). |
| NŒUD | 6. L'agresseur tente de tromper sa victime. |
| | 7. La victime est trompée, donc aide involontairement l'agresseur. |
| | 8. L'agresseur commet un méfait créant une situation de manque. |
| | 9. Une demande est adressée au héros-quêteur, un ordre au héros-victime. |
| | 10. Le héros-quêteur accepte ou décide d'agir. |
| | 11. Le héros quitte sa maison (départ). |
| DÉVELOPPEMENT | 12. Le héros subit une épreuve par un futur donateur. |
| | 13. Le héros réagit aux actions du futur donateur. |
| | 14. Un objet ou un auxiliaire magique est mis à la disposition du héros (récompense). |
| | 15. Le héros est transporté auprès de l'objet de sa quête (déplacement vers un ailleurs). |
| | 16. Le héros entre en lutte avec son agresseur (combat). |
| | 17. Le héros est marqué pendant le combat. |
| | 18. L'agresseur est vaincu (victoire du héros). |
| SOMMET | 19. Le méfait est réparé ou le manque comblé. |
| | 20. Le héros revient (retour). |
| | 21. Le héros est poursuivi. |
| | 22. Le héros est secouru. |
| DÉNOUEMENT | <i>À partir de ce point, un nouveau méfait peut apparaître, et tout recommence...</i> |
| | 23. Le héros arrive incognito chez lui (ou dans une autre contrée). |
| | 24. Un imposteur (faux héros) fait valoir des prétentions mensongères. |
| | 25. Une tâche difficile est proposée au héros. |
| | 26. La tâche est accomplie. |
| | 27. Le héros est reconnu. |
| | 28. Le faux héros (ou l'agresseur, ou le méchant) est démasqué. |
| | 29. Le héros reçoit une nouvelle apparence (transfiguration). |
| | 30. Le faux héros est puni. |
| 31. Le héros se marie et monte sur le trône. | |

Présentés ainsi, les épisodes clés des contes et leur agencement les uns par rapport aux autres semblent relativement simples à identifier. Mais malgré son apparente convivialité, la grille analytique de Propp se complique sensiblement lorsqu'un ou plusieurs nouveaux méfaits apparaissent dans l'intrigue (à la suite du sauvetage du héros, fonction n° 22), donnant parfois lieu à de multiples séries de fonctions, appelées séquences, qui chaque fois recommencent au début. Et lorsqu'«une histoire réunit toute une série de contes⁸», comme c'est souvent le cas, il faut déployer une certaine gymnastique intellectuelle pour s'y retrouver dans la mer des fonctions proppiennes, chacune, en surcroît, fréquemment sortie de multiples variantes ! En outre, quelques problèmes dans la nomenclature des fonctions ont été remarqués par divers critiques. Par exemple, la fonction n° 31, qui correspond au mariage et à l'ascension sur le trône, «est en fait, bien plus largement, une récompense⁹».

Au final, on a beaucoup reproché à Propp de faire une lecture trop formelle du conte au détriment de l'expressivité de son contenu. «Car à trop vouloir *serrer* les récits dans des *modèles* qui fonctionnent parfaitement, on finit par étouffer les histoires et l'imaginaire tourne à vide¹⁰.» L'intérêt de Propp pour la structure textuelle, semble, en effet, négliger la question du sens, voire le climat poétique, sans lequel le conte n'existerait pas. Par ailleurs, tout ce pointilleux travail de catalogage n'éclaircit d'aucune façon la fameuse énigme de la ressemblance des contes que Propp s'était donné pour but de démystifier. Le folkloriste, bien conscient des limites de son étude, se dit néanmoins convaincu que ce «travail ingrat et *inintéressant* mène aux constructions générales, au travail *intéressant*¹¹». C'est précisément la raison pour laquelle j'ai jugé pertinent d'inclure son analyse morphologique dans le cadre de cet ouvrage. Car comme nous allons le voir tout à l'heure, les découvertes formelles de Propp lui serviront de tremplin vers une interprétation beaucoup plus stimulante des récits merveilleux.

Du reste, il est à noter que ses recherches sur les constituants fondamentaux du récit féerique ont contribué à légitimer le conte comme sujet d'étude littéraire et ouvert la voie au développement de la narratologie structurale. Dans son sillage, nous retrouvons notamment les travaux de Claude Bremond et A.-J. Greimas, vers lesquels nous nous tournons maintenant.

8. *Ibid.*, p. 72.

9. Simonsen, *op. cit.*, p. 59.

10. Jean, *op. cit.*, p. 101.

11. Propp, *op. cit.*, p. 27.

La mécanique de Bremond

*Le génie du conte est dans cette aptitude au délire contrôlé*¹².

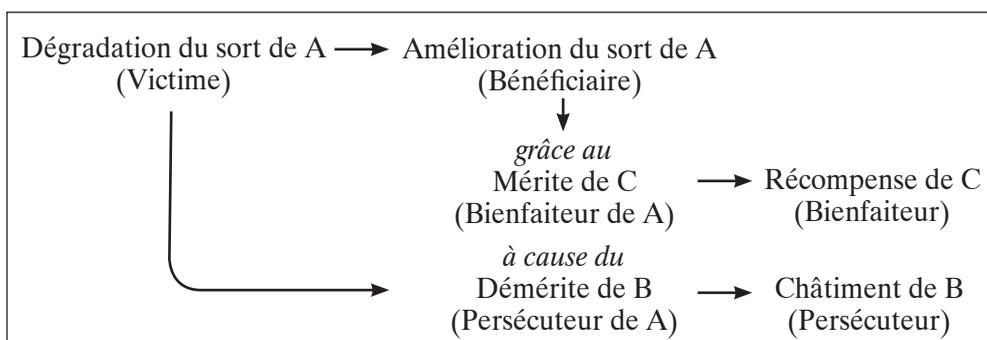
Claude Bremond

Par-delà l'intérêt que le sémiologue Claude Bremond porte à la structure des récits merveilleux, il se préoccupe, lui aussi, du problème de la similitude des contes et du mystère entourant leur origine. Mais fidèle aux préceptes du maître russe, l'analyse de Bremond commence par l'étude de la forme. À l'instar de Propp, il évoque la rigidité de la charpente des contes où « rien n'arrive qui ne soit programmé selon des exigences d'un finalisme rigoureux¹³ ». Et tout comme son mentor, Bremond souligne l'absence de profondeur des figures du merveilleux. « La monotonie des situations et des ressorts a pour corollaire la stéréotypie des personnages. Ceux-ci sont avant tout des *fonctionnaires* de l'intrigue¹⁴ », écrit-il.

Nonobstant ces similarités entre l'élève et le maître, Bremond critique le schéma proppien et sa liste de fonctions qu'il juge à la fois trop longue et incomplète¹⁵. Il rejette également le principe d'unilinéarité des actions¹⁶. Sa matrice de base (Tableau 3), beaucoup plus souple que celle de Propp, s'articule autour de trois séquences fondamentales : dégradation–amélioration ; mérite–récompense ; démérite–châtiment.

Tableau 3

Matrice du conte selon Bremond



Sources : d'après Claude Bremond, « Le meccano du conte », *Magazine Littéraire*, n° 150, juil.-août 1979, p. 14 et Michèle Simonsen, *Le conte populaire français*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 64.

12. Claude Bremond, « Le meccano du conte », *Magazine Littéraire*, n° 150, juil.-août 1979, p. 16.

13. *Ibid.*, p. 13.

14. *Ibid.*, p. 15.

15. Bremond, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973, p. 36-38.

16. *Ibid.*, p. 133.

Dans *Logique du récit* (1973), Bremond met au point un système de classement morphologique des variations qui apparaissent dans les contes entre ces trois séquences de base. Autrement dit, il dresse un inventaire des différents rapports que les personnages entretiennent entre eux. Car pour lui, « la structure du récit repose, non sur une séquence d'actions, mais sur un agencement de rôles¹⁷ ». Le rôle étant défini comme un lien particulier entre un personnage et son action¹⁸. « Au lieu de figurer la structure du récit sous forme d'une chaîne unilinéaire, de termes se succédant selon un ordre constant, [écrit-il], nous l'imaginerons comme la juxtaposition d'un certain nombre de séquences qui se superposent, se nouent, s'entrecroisent, s'anastomosent à la façon des fibres musculaires ou des liens d'une tresse¹⁹. »

Il serait fastidieux de transcrire ici le détail des multiples agencements de rôles décrits par Bremond. Ce qui me paraît important de retenir, en revanche, c'est, d'une part comment il envisage le conte comme un univers de causalités mécaniques entre les personnages et leurs actions, *et*, d'autre part, la pléthore de combinaisons narratives admises par sa matrice. Notons aussi qu'au cœur de son schéma s'érige une loi immuable qui « demande qu'au dénouement les bons soient récompensés et les méchants punis²⁰ ». Un aspect auquel je reviendrai dans un instant.

Mais avant, examinons un article intitulé *Le meccano du conte* (1979), dans lequel Bremond s'intéresse aux rapports entre la structure du conte merveilleux et son contexte de diffusion initial, soit le bouche-à-oreille de la tradition orale. En référence à Propp, Bremond y explique que le conteur, loin d'avoir « en tête une espèce de tableau où figurerait en abscisse la séquence des fonctions de son intrigue, et en ordonnée un stock de thèmes extraits de son répertoire, alignés verticalement sous l'intitulé de chaque fonction²¹ », construit les intrigues de ses nouveaux récits à partir d'emprunts à un ou deux autres contes de son répertoire, « opérant aux moindres frais les transpositions nécessaires²² ». Par exemple, si dans le récit modèle un personnage cherche à « détourner sur un innocent les soupçons d'un éventuel justicier en barbouillant de sang la bouche d'un innocent qui dort, [il peut dans le récit suivant] déposer ses excréments sur les lieux du vol, ou truquer l'ordalie qui doit désigner le coupable²³... ». Le conteur populaire ferait donc principalement dans la variation, sans pour autant altérer les séquences formelles héritées des générations antérieures.

17. *Ibid.*, p. 133.

18. *Ibid.*, p. 133.

19. *Ibid.*, p. 29.

20. Bremond, « Le meccano du conte », *op. cit.*, p. 13.

21. *Ibid.*, p. 16.

22. *Ibid.*, p. 16.

23. *Ibid.*, p. 16.

Pour Bremond, tout l'intérêt du conte émane de ce jeu sans fin entre l'immutabilité de son squelette (régie par les rapports de causalité entre les personnages) et l'inventivité phénoménale de son support thématique (les fioritures introduites par le conteur pour maquiller les rôles récurrents). « Deux forces en tension, dont l'une est son principe de plaisir, son ça, l'autre son principe de réalité, son surmoi éthique et logique, composent l'une avec l'autre pour déterminer le cours du récit²⁴. » Tout l'art du conte résiderait dans cette capacité à broder sur des airs connus, et à se servir « de ressorts, moteurs ou retardateurs²⁵ » pour ajuster le récit « aux réactions de son auditoire²⁶ ». Chaque histoire serait donc une adaptation de la précédente, qui peut disparaître, « ou au contraire s'ériger en prototype concurrent du modèle canonique, être à son tour copiée et démarquée, et finir par supplanter, au moins localement, la forme classique²⁷ ». « Il en résultera, par imitation de proche en proche, un très fort noyau de formulations jamais identiques mais qui crient leur parenté²⁸. » Ce qui explique, pour Bremond, la grande ressemblance entre les contes merveilleux.

Aussi la *naissance* d'un conte, pour Bremond, correspond au moment de sa mise en forme dans l'esprit du conteur. S'intéressant essentiellement au processus de diffusion, il néglige tout ce qui concerne la préhistoire des récits merveilleux. S'il admet que le conte porte des traces de « sa traversée des civilisations²⁹ », il affirme du même souffle que les récits populaires ne correspondent « à aucun état d'une société humaine³⁰ ». C'est que selon lui, les contes témoignent avant tout d'une expérience « transhistorique³¹ ». Or, les trois séquences qui forment d'après Bremond la base de tous les contes (dégradation–amélioration; mérite–récompense; démérite–châtiment) correspondraient aux « règles qui, partout et toujours, président aux échanges de prestations et d'agressions, des mécanismes de la ruse, de la croyance sourde en l'efficacité des procédures magiques, de l'attente du miracle. En bref, de la condition humaine dans sa banale pérennité³² ». Bremond considère donc le conte essentiellement comme un reflet des relations plus ou moins édifiantes que les hommes entretiennent entre eux depuis toujours.

24. *Ibid.*, p. 16.

25. *Ibid.*, p. 16.

26. *Ibid.*, p. 14.

27. *Ibid.*, p. 16.

28. *Ibid.*, p. 16.

29. *Ibid.*, p. 15.

30. *Ibid.*, p. 15.

31. *Ibid.*, p. 15.

32. *Ibid.*, p. 15.

Curieux, tout de même, cette vision du récit merveilleux qui attribue une dimension universelle au conte, et célèbre le « charme³³ » de son vaste support thématique issu de l'imagination et de la mémoire des conteurs, mais qui relègue le conte, ni plus ni moins, à un mécanisme de transmission pour un banal adage voulant que *les bons soient récompensés et les méchants punis*. La dimension politique est évidemment implicite, car nous pouvons aisément lire la matrice de Bremond – et sa longue suite de rapports entre bienfaiteurs, bénéficiaires, persécuteurs et victimes – comme l'écho du conflit dirigés-dirigeants. Mais encore.

Il suffit de pousser le raisonnement un cran plus loin, se demander ce qui a bien pu pousser les hommes à se raconter, inlassablement, cette même histoire d'interactions humaines, chercher à trouver ce qui se tapit sous la petite maxime au creux des récits féeriques, pour que de nouvelles perspectives se dessinent. Et si le conte populaire, loin de simplement refléter les vulgaires agissements des hommes entre eux, se voulait le véhicule d'une sagesse plus profonde? Pour déterrer ce message, on pourrait tâcher d'identifier ce qui, dans l'univers des contes, sépare fondamentalement les gentils des mauvais. La question sera justement abordée en quatrième partie de cet ouvrage.

En creusant encore davantage, les promesses de fins heureuses pour les bons, et les menaces de châtiments pour les méchants, se teintent de connotations éminemment plus graves. Le conte se voudrait-il l'expression de l'esprit bien ingénieux de l'humain pour enjoliver le chemin de son existence? Une manière de consolider son espérance contre la fin inéluctable de sa propre histoire? Est-il possible que ces petits récits racontés aux enfants aient partie liée avec les conceptions de la mort sur lesquelles se basent les récits fondateurs de toutes les grandes civilisations? Je crois qu'on peut se permettre de le penser. Chose certaine, l'enjeu s'annonce autrement plus porteur que celui proposé par la simple théorie du miroir comportemental de Bremond!

Quoi qu'il en soit, ces quelques digressions interprétatives montrent l'importance d'éviter de cantonner le conte à une seule de ses facettes. Car comme nous venons de le constater, des recherches purement formelles peuvent servir de plateforme à des réflexions métaphysiques captivantes. Et comme nous le verrons au fur et à mesure des pages qui suivent, le travail de mise à plat des composantes structurelles des récits merveilleux, loin de s'opposer aux découvertes des autres champs scientifiques, contribue, en bout de ligne, à former un tout étonnamment cohérent de l'objet singulièrement prismatique qu'est le conte merveilleux.

33. Bremond, « Le meccano du conte », *op. cit.*, p. 16.

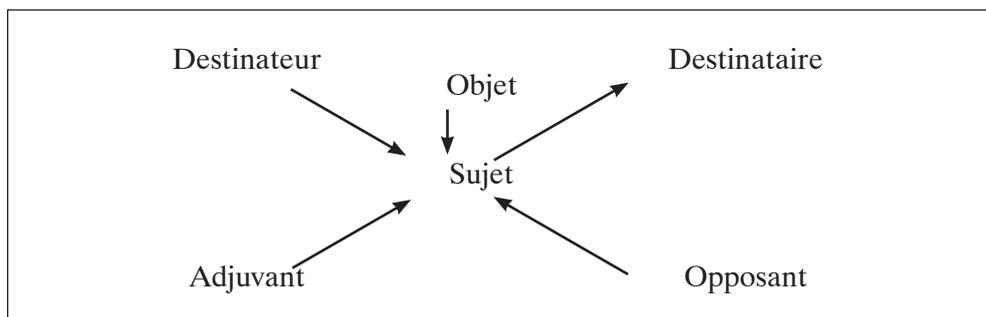
La sémantique de Greimas

*Il faut bien se garder de croire
que l'esprit qui invente marche au hasard*³⁴.

Antoine Destutt de Tracy

Les recherches sur le conte du sémioticien Algirdas Julien Greimas s'inscrivent également dans la lignée proppienne. Ses débouchées sur les significations ontologiques des composantes structurales des récits merveilleux sont notoires dans les études narratologiques. Si le détail de l'analyse greimasienne s'avère beaucoup trop complexe pour le cadre de cet ouvrage, il me paraît néanmoins pertinent de discuter des grandes lignes de son *schéma actantiel* (Tableau 4), introduit dans *Sémantique structurale* (1966).

Tableau 4
Schéma actantiel de Greimas



Source : A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Presses universitaires de France, 1986, p. 180.

Le schéma représente les six personnages-clés du conte, selon Greimas, ou plus précisément les *actants*, qui accomplissent chacun un certain nombre d'actions dans le cours du récit. Ces *sphères d'actions* recouvrent les fonctions identifiées par Propp, mais de manière plus précise et rigoureuse³⁵. Au risque de faire une simplification abusive, nous pourrions dire que le schéma greimasien démontre comment tout, dans l'intrigue du conte, tourne autour du sujet (le héros) et de sa quête (l'objet). Ou encore comment tout est « axé sur l'objet du

34. A. L. C., *Éléments d'idéologie*, Paris, Vrin, 1970, cité dans A. J. Greimas, *Du sens*, Paris, Seuil, 1970, p. 135.

35. Simonsen, *op. cit.*, p. 66.

désir visé par le sujet³⁶». L'objet désiré servant de point d'ancrage entre les différents actants de l'histoire. En outre, les relations qu'entretiennent les actants de l'histoire entre eux correspondraient «aux modalités fondamentales de l'activité humaine, Vouloir (le Sujet désire l'Objet): Savoir (le Destinateur destine l'Objet au Destinataire); Pouvoir (le Sujet, contrarié par l'Opposant, est aidé par l'Adjuvant)³⁷».

J'ose espérer que ces quelques explications suffisent à démontrer comment l'axiologie générale du récit merveilleux, telle que conçue par Greimas, rend compte des principales aspirations humaines (vouloir, savoir, pouvoir). Aussi comment l'attention portée par Greimas à la forme lui sert de passerelle vers la question du sens. Un sens ici pétri de désir, lequel s'avère hautement relationnel. Bref, comment le conte, selon Greimas, nous parle des aléas du vivre-ensemble dans un monde où tout un chacun cherche à satisfaire des désirs et conquérir des pouvoirs. Intrinsèquement politique, «le *merveilleux*, qui est un ailleurs, prendrait ainsi la signification d'un mytique omniprésent³⁸».

À cet effet, lorsque Greimas stipule que le rôle du héros «consiste à se charger d'une mission, avec le but de supprimer l'aliénation et de rétablir l'ordre social perturbé³⁹», on peut non seulement y entendre l'écho du fameux mythe d'un *paradis perdu*⁴⁰, mais aussi y percevoir les réverbérations d'un formidable élan révolutionnaire. De quoi comprendre que les récits de merveilles porteraient en eux les traces d'une puissante volonté de voir le pouvoir changer de main. Un postulat qui nous permet déjà de pressentir les lectures socio-politiques, voire idéologiques, donc contextuelles et culturelles, du conte. Les ramifications politiques de l'analyse greimasienne se répercutent également dans la manière dont les enfants usent de l'imaginaire pour négocier leurs rapports aux adultes. Ainsi, l'exploration de l'univers merveilleux semble nous ramener, encore et toujours, à cette impulsion vitale de mettre de l'ordre dans le monde afin de s'y sentir mieux.

36. Gérard Gengembre, *Les grands courants de la critique littéraire*, Paris, Seuil, 1996, p. 44.

37. Simonsen, *op. cit.*, p. 66.

38. Greimas, *op. cit.*, p. 237.

39. *Ibid.*, p. 233.

40. Dans toutes les cultures, nous retrouvons des variantes de ce mythe d'un monde paradisiaque où les hommes vivaient en harmonie avec leurs semblables, les animaux, la nature et les dieux.

La philologie du maître

*Les contes qui ont été élaborés parallèlement
à la constitution des sociétés humaines utilisent les symboles
qui ont servi à la construction de ces sociétés⁴¹.*

Anne Gugenheim-Wolff

Le lecteur se souviendra comment Propp, aussi, aspirait à trouver le sens sous la forme afin de percer le secret de la ressemblance des contes chez des peuples géographiquement isolés. Son étude morphologique du récit de fées ne devait être que «la condition nécessaire de son étude historique⁴²». Curieusement, ses travaux sur la vie des contes, et notamment son ouvrage *Les racines historiques du conte merveilleux* (1946), conçu comme le deuxième tome de sa vaste enquête consacrée aux histoires folkloriques, demeure un aspect assez méconnu de l'œuvre de Propp⁴³.

Comme nous l'avons vu, plusieurs théories circulaient déjà à l'époque au sujet du problème de la similitude des contes, notamment l'idée de la migration à partir d'un foyer unique, ou encore celle d'un symbolisme universel. Propp les rejette toutes. «Il n'y a ni peuples élus, créateurs de contes, ni esprit humain partout peuplé des mêmes symboles ou traversé des mêmes conflits, il faut donc chercher ailleurs⁴⁴». Le folkloriste élabore donc sa propre démarche basée sur les constats de son analyse précédente, mais diamétralement opposée en termes de méthodologie. De l'étude synchronique de la composition du conte merveilleux russe, Propp se lance dans étude diachronique à échelle internationale.

Il pose d'emblée le postulat de l'historicité du conte, c'est-à-dire l'idée que le conte, en tant que mode d'expression socioculturel, se veut un reflet des phases de développement de l'humanité. Pénétrée du dogme évolutionniste, sa recherche doit révéler quels systèmes de production économique du passé ont engendré et marqué les récits merveilleux. Car pour Propp, «l'intérêt considérable du conte contemporain est de détenir, à l'état de traces, toute la mémoire

41. Gugenheim-Wolff, *op. cit.*, p. 109.

42. Propp, *op. cit.*, p. 25.

43. L'ouvrage est boudé par la critique russe et non réédité. Sa première traduction française n'apparaît qu'en 1963.

44. Daniel Fabre et Jean-Claude Schmitt, «Préface», dans V. Propp, *Les racines historiques du conte merveilleux*, Paris, Gallimard, 1983, p. VIII.

de ces temps successifs⁴⁵ ». Concrètement, sa méthode consiste à partir des principales fonctions débusquées dans *Morphologie du conte*, puis de repérer quelles institutions sociales et formes de pensée s’y rattachent⁴⁶.

Très vite, le matériel exposé mène à la prémisse voulant que le conte féerique soit « le souvenir de croyances et de rituels primitifs⁴⁷ ». Le départ du héros et les épreuves qu’il subit seraient intimement liés à des rituels d’initiation totémiques qui étaient destinés aux jeunes au moment de la puberté⁴⁸. Or, l’initiation est « une institution propre au régime tribal⁴⁹ », de souligner Propp. Et si le héros du conte est souvent appelé à séjourner dans une forêt, il en était de même pour le jeune initié. De par le monde, le « rite d’initiation a en effet toujours lieu dans une forêt⁵⁰ ».

D’autres corrélations entre les contes et les rites viennent étayer la thèse de Propp, notamment avec les motifs de l’éloignement, de l’imposition de tâches difficiles et du marquage corporel. Par ailleurs, les déplacements fréquemment effectués par le héros des récits vers un ailleurs incertain rappelleraient les conceptions archaïques du passage vers *l’autre monde* : celui des morts. À preuve, « dans tous les cas, le héros n’est pas un mort, mais un vivant ou un chaman désireux de pénétrer le royaume des morts⁵¹ ». Or, qu’est-ce que l’initiation, sinon un renoncement progressif au statut protégé de l’enfance, un périple symbolique dans l’au-delà d’où l’initié revient mûri et prêt à assumer les responsabilités de sa nouvelle vie d’adulte ? Pour Propp, en tout les cas, le « rite [d’initiation] est si intimement lié aux conceptions de la mort que l’on ne peut les étudier séparément⁵² ».

À ces deux cycles fondamentaux (l’initiation et le séjour parmi les morts) qui, « pris ensemble donnent presque tous les éléments à partir desquels est construit le conte⁵³ », Propp ajoute celui de la succession royale. Les tâches difficiles exigées du héros du conte feraient référence au processus de transfert de pouvoir des sociétés claniques où « le successeur devait fournir une démonstration de sa force magique⁵⁴ » afin d’être reconnu comme un chef digne de son rôle.

45. Fabre et Schmitt, *op. cit.*, p. XIII.

46. Simonsen, *op. cit.*, p. 39.

47. Vladimir Propp, *Les racines historiques du conte merveilleux*, *op. cit.*, p. 38.

48. *Ibid.*, p. 65.

49. *Ibid.*, p. 68.

50. *Ibid.*, p. 69.

51. *Ibid.*, p. 74.

52. *Ibid.*, p. 65.

53. *Ibid.*, p. 470.

54. *Ibid.*, p. 443.

Mircea Eliade, éminent spécialiste des religions et des mythes, appuie la thèse de Propp :

Le conte merveilleux [écrit-il], se réduit, en somme, à un scénario initiatique : on retrouve toujours les épreuves initiatiques (luttres contre le monstre, obstacles en apparence insurmontables, énigmes à résoudre, travaux impossibles à accomplir, etc.), la descente aux Enfers ou l'ascension au Ciel, ou encore la mort et la résurrection (ce qui revient d'ailleurs au même), le mariage avec la Princesse⁵⁵.

Se référant constamment aux études ethnographiques de Frobenius, Boas, Schurtz, Webster, Loeb, Van Gennep, et Nevermann, Propp fait ainsi remonter quantité de motifs du conte de fées aux premiers états des sociétés humaines et à leurs rituels (Tableau 5). Il étaye sa thèse de comparaisons minutieuses, établissant tout un réseau d'interconnexions entre les éléments narratifs du merveilleux et les principaux rites, mythes et pratiques des chasseurs-cueilleurs paléolithiques. « Par conséquent l'ensemble des contes s'éclaire de tout le savoir sur ces sociétés que la préhistoire révèle à l'état de traces, que l'ethnologue décrit en Amérique, en Océanie, en Afrique⁵⁶. »

Tableau 5

Principaux motifs du conte merveilleux selon Propp

| <i>Le cycle de l'initiation*</i> | <i>Le cycle des conceptions de la mort</i> |
|---|---|
| <ul style="list-style-type: none"> ♦ l'exil des enfants dans la forêt ou leur enlèvement ♦ la maison dans la forêt ♦ le jardin ♦ le souillon ♦ la table mise ♦ le palais ♦ la belle dans la tombe ♦ la Baba Yaga (tantôt sorcière, tantôt donatrice) <ul style="list-style-type: none"> ♦ l'amputation ♦ les marques de la mort ♦ le four ♦ la mise en morceaux et la renaissance ♦ l'avalement et la régurgitation ♦ l'obtention d'un moyen magique et l'aide magique <ul style="list-style-type: none"> ♦ les chasseurs ♦ les brigands ♦ la sœur ♦ le grenier interdit | <ul style="list-style-type: none"> ♦ les naissances merveilleuses ♦ le retour du mort ♦ les chaussures de fer ♦ la forêt comme entrée de l'autre royaume ♦ l'odeur du héros ♦ la nourriture de la Baba Yaga ♦ le passeur-guide <ul style="list-style-type: none"> ♦ le voyage à dos d'oiseau, à cheval, sur une barque ♦ le combat avec le gardien ♦ le rapt des jeunes filles par les dragons ♦ la pesée sur la balance ♦ le séjour dans l'autre monde et tout son environnement |
| <p>*Le cycle de l'initiation serait la base la plus archaïque du conte. La combinaison de ces deux cycles donnerait presque toutes les composantes essentielles du conte.</p> | |

Source : d'après Vladimir Propp, *Les racines historiques du conte merveilleux*, Paris, Gallimard, 1983.

55. Eliade, « Les mythes et les contes de fées », *op. cit.*, p. 243.

56. Fabre et Schmitt, *op. cit.*, p. XV.

Pourtant, Propp précise bien que «le conte ne correspond pas à une forme de production concomitante à son existence⁵⁷». Ce ne serait qu'au début de l'ère agricole, alors que le changement de régime de production économique pousse les sociétés totémiques à délaisser leurs anciens rituels et que les mythes, jusque-là intimement liés aux rites initiatiques, perdent leur «lien organique avec toute la vie du peuple, son économie, son organisation sociale et ses croyances⁵⁸», que se situerait le début de «la dégénérescence du mythe en conte⁵⁹». Ainsi, la naissance du conte, récit considéré comme une forme désacralisée, ou dégradée du mythe, serait le résultat de «la disparition du régime qui l'a engendré⁶⁰». Le conte aurait ainsi vu le jour «au moment où l'idéologie et les rites traditionnels étaient en voie de tomber en désuétude et où l'on pouvait raconter impunément ce qui exigeait, autrefois, le plus grand secret⁶¹». D'où, selon Propp, la valeur éminemment historique du folklore qui se révèle «une source très précieuse, comme le dépositaire inestimable de phénomènes culturels depuis longtemps disparus de notre conscience⁶²». Disparus, dirais-je, comme manière de se défendre devant des événements dont on ne comprenait pas alors l'origine, ce qui n'empêche aucunement la persistance de phénomènes mystérieux (ce que demeure la mort), et d'émotions «primitives» (comme la peur). En effet, comme nous l'avons vu, le folklore fut, et demeure : «[...] bien avant la littérature, le passeur de l'enseignement de la vie humaine qui est son principal sujet : une image enchantée et décalée, un miroir que se tendaient les hommes et qui les présentait en relation avec la nature, le monde animal, les dieux et les autres humains⁶³.»

Par ailleurs, Propp explique comment les contes, vidés de leurs significations premières – c'est-à-dire déracinés du contexte rituel – ont incorporé, au fil du temps, des éléments nouveaux tirés des réalités historiques qui succèdent au régime tribal. Ce phénomène, qu'il nomme «transposition du rite⁶⁴», se résume à la substitution d'images devenues trop obscures suivant l'abandon des rites ancestraux, par d'autres images plus compréhensibles. La lecture sociopolitique du conte, que j'aborderai en quatrième partie, se focalise justement sur les retentissements que les changements sociaux ont pu avoir sur le domaine féerique, et inversement. Reste que dans l'esprit de Propp, les modifications apportées aux

57. Propp, *Les racines historiques du conte merveilleux*, *op. cit.*, p. 19.

58. *Ibid.*, p. 475.

59. *Ibid.*, p. 475.

60. *Ibid.*, p. 475.

61. Eliade, «Les mythes et les contes de fées», *op. cit.*, p. 243.

62. Propp, *Les racines historiques du conte merveilleux*, *op. cit.*, p. 369.

63. Piffault, *op. cit.*, p. 14.

64. Propp, *Les racines historiques du conte merveilleux*, *op. cit.*, p. 23.

récits à travers le temps demeurent essentiellement esthétiques. Car selon lui, « la transposition est généralement liée à une déformation⁶⁵ », voire une anamorphose, qui ne modifie en rien la structure fondamentalement initiatique des récits. « Ainsi, derrière telle mendicante, se profile la *Baba Yaga*, derrière la maison à deux étages avec balcon, transparait la maison masculine, etc.⁶⁶ »

Propp semble donc avoir triomphé de la tâche difficile qu'il s'était imposé, soit d'ancrer les constituants fondamentaux du conte merveilleux dans une « organisation sociale concrète⁶⁷ », en l'occurrence celle de la société originelle. Qui est plus, la concordance entre le récit féerique et le régime de clan l'amène à solutionner la délicate question de la ressemblance des contes du monde entier. Fidèle à ses préceptes marxistes, Propp considère le récit merveilleux comme une « superstructure⁶⁸ », c'est-à-dire un reflet de la culture sociale et idéologique propre, dans ce cas, à l'ordre tribal. D'où la parité entre les mythes d'un peuple primitif à l'autre et, par extension, la symétrie des contes d'une culture à l'autre. Le problème ne pouvait être résolu, selon Propp, « que par une étude historique du folklore menée en relation avec le mode de production de la vie matérielle⁶⁹ ».

La logique de Propp se heurte cependant à une contradiction. Car déclarer que le conte, issu du régime tribal, a traversé quasiment indemne une succession d'époques et de contextes sociaux contrastés, c'est nécessairement conférer un statut d'inertie au folklore. La perspective évolutionniste, qui anime l'étude de Propp, part pourtant du principe que les modes d'expression culturelle évoluent en parallèle avec les sociétés. Or, il apparaît, au contraire, que la mise en place des thèmes s'est très tôt achevée et qu'en particulier les phases de l'évolution des sociétés de classes (esclavagisme, féodalisme, capitalisme) ne se traduisent jamais par un remodelage du conte ; si des modifications apparaissent, elles sont rares, accessoires et ne permettent en aucun cas d'écrire une histoire⁷⁰. Peut-on, dans ce cas, considérer la démarche de Propp comme étant véritablement historique ? D'autant que c'est davantage de l'origine immémoriale des récits merveilleux dont il traite, et non de racines chronologiquement déterminées. Tout le problème est de savoir si le conte décrit un système de rites ressortissant à un

65. *Ibid.*, p. 24.

66. *Ibid.*, p. 472.

67. *Ibid.*, p. 65.

68. *Ibid.*, p. 475.

69. *Ibid.*, p. 479.

70. Fabre et Schmitt, *op. cit.*, p. XVIII-XIX.

stade précis de culture – ou si son scénario initiatique est « imaginaire », dans le sens qu'il n'est pas lié à un contexte historico-culturel, mais exprime plutôt un comportement anhistorique, archétypal de la psyché⁷¹.

Par conséquent, en dépit de son ancrage déterministe, le travail de Propp mène à « une mise en évidence du système de significations atemporel du conte merveilleux⁷² », une conception résolument enracinée dans un fonds universel. Et du coup « la question de la genèse a pour effet, quoi qu'en dise Propp, d'évincer l'histoire au profit d'une lecture sémantique du conte⁷³ ». Alors contrairement à ce que stipulait le père de la narratologie, la lecture critique de son œuvre donne à penser que la similitude entre les contes de divers pays s'explique non pas par l'histoire, mais plutôt par une espèce d'unicité de la pensée humaine. Autrement dit, comme le suggéraient les premières théories métaphysiques, la polygenèse résulterait de constantes psychiques, du moins en partie, sous-entendant par là que l'humanité entière partagerait une même conscience, ou plus précisément un certain nombre de traits inconscients communs, et ce, malgré les particularismes culturels. Une posture qui, comme nous le verrons plus loin, sera investie par les spécialistes de la psyché. Cette archéologie humaine serait, en effet, de peu d'intérêt pour l'enfant – ou l'adulte – de la fin du XX^e siècle, s'il n'y redécouvrait une forme étonnamment creuse, mais étonnamment dense, où couler ses propres peurs, ses propres désirs, une sororité avec les grandes images qui parfois l'assaillent⁷⁴.

En attendant d'aborder cet autre pan du merveilleux, considérons, comme Mircea Eliade nous y convie, « que ce que l'on appelle *initiation* coexiste à la condition humaine, que toute existence se constitue par une suite ininterrompue d'*épreuves*, de *morts* et de *résurrections*⁷⁵ ». À cela, j'ajouterais simplement l'intuition que cette expérience toujours renouvelée de l'initiation dans la vie des hommes – expérience intrinsèquement liée à la faculté d'imagination – se manifesterait aussi bien dans l'être intime de tout un chacun qu'au sein des collectivités plus ou moins grandes, voire de l'humanité embrassée dans son ensemble. De quoi relancer l'espoir au moment où de nombreux écologistes sonnent le glas de la vie sur Terre telle qu'on la connaît...

71. *Ibid.*, p. XIX.

72. *Ibid.*, p. XX.

73. *Ibid.*, p. XX.

74. Sylvie Loiseau, *Les pouvoirs du conte*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 26-27.

75. Eliade, « Les mythes et les contes de fées », *op. cit.*, p. 244.



En ses solitudes heureuses, l'enfant rêveur connaît la rêverie cosmique, celle qui nous unit au monde.

Gaston Bachelard, La poétique de la rêverie

Seule au monde. Légère comme une bulle.

Elle n'a que faire du temps qui use, du temps qui passe, du temps maussade.

Elle est là, elle est en vie, elle est la vie.

QUATRIÈME PARTIE

L'idéologie du merveilleux

*Le conte traditionnel est inséparable de la communauté
dans laquelle il s'inscrit¹.*

Bernadette Bricout

Une des caractéristiques du récit merveilleux négligée jusqu'à présent, c'est sa malléabilité. Les pages qui précèdent ont surtout mis en relief les constantes et les propriétés universelles du conte, une tendance épistémologique chez les chercheurs qui envisagent le folklore principalement en tant que vestige ou mémoire archaïques. Pourtant, les dissemblances entre les contes s'avèrent également intéressantes et source d'enseignement. La perspective socioculturelle permet notamment de révéler comment les contenus narratifs sont influencés par le mode de vie des hommes. Cette optique apporte non seulement un éclairage nouveau sur les éléments constitutifs du domaine féerique, mais permet aussi l'exploration des enjeux idéologiques qui se profilent derrière les différentes figures du conte à travers les époques. On s'aperçoit alors que le récit merveilleux, loin de simplement refléter les réalités et les préoccupations des collectivités qui le façonnent, est toujours susceptible – au même titre que toute œuvre de création – de véhiculer des systèmes de croyances et d'être de ce fait une des courroies du pouvoir ou, à tout le moins, d'en intégrer les stratégies.

1. Bricout, *op. cit.*, p. 410.

Le conte, témoin de son temps

Quand Propp affirme que «ce qui à présent se raconte était autrefois agi, joué ou représenté de façon ou d'autre²», nous avons vu qu'il faisait référence aux rites ancestraux, et qu'il considérait comme négligeables les *transpositions* apportées aux figures du conte au fil des âges. Le philosophe Marc Soriano ne soutient pas cette position. «Ignorer ou minimiser ces transformations pour faire ressortir la constance d'un archétype, c'est ignorer ce qu'il y a peut-être de plus passionnant dans les contes, *i.e.* leur manière de vivre et de s'adapter à l'histoire³», écrit-il. Comme lui, plusieurs chercheurs estiment d'ailleurs que le contexte social de l'époque qui a vu les contes passer de l'oralité à l'écrit, a même contribué de manière décisive à la mise en forme de l'univers féerique tel que nous le concevons en Occident depuis. Parmi eux, Anne Gugenheim-Wolff, (*Le monde extraordinaire des contes de fées*, 2007) et Michèle Simonsen (*Le conte populaire français*, 1994) se sont employées à relever les empreintes de l'Histoire sur le conte, à traquer le réel au pays des fées. En clair, leur démarche consiste à recenser les concordances entre les motifs du conte merveilleux et la vie en Europe occidentale entre la fin du XVII^e et le début du XVIII^e siècle – période elle-même charnière de l'histoire des sociétés, caractérisée par le déclin progressif de l'aristocratie et la montée en puissance de la bourgeoisie.

Or, si comme nous l'avons vu en ouverture, le récit merveilleux se déroule dans un temps indéterminé, plusieurs détails de ses intrigues fabuleuses s'avèrent, au contraire, très proche de l'Histoire. Et particulièrement proche de l'actualité des auteurs qui transcrivent les histoires folkloriques pour la première fois. Le motif du cadeau empoisonné, par exemple, fréquent dans les premiers contes de fées, s'expliquerait par l'engouement de l'époque pour les remèdes, les poisons et les philtres de tout genre, explique Guggenheim⁴. Et alors que ce sont surtout des sorcières qui préparent les potions magiques dans les contes, cette période de l'histoire des hommes est marquée par de terribles chasses aux sorcières, bien réelles et bien sanglantes. C'est que «pour restaurer sa prééminence menacée par le protestantisme, l'Église s'attaque à la magie traditionnelle⁵». Malgré les menaces, la fascination pour les poisons a néanmoins persistée. À preuve, «les reines Catherine et Marie de Médicis sont soupçonnées d'avoir

2. Propp, *Les racines historiques du conte merveilleux*, *op. cit.*, p. 89.

3. Soriano, *op. cit.*, p. 469.

4. Gugenheim-Wolff, *op. cit.*, p. 34.

5. *Ibid.*, p. 35.

des empoisonneurs à leur solde⁶». Dans ce contexte, que la marâtre de *Blanche-Neige* «finisse par oublier toute prudence et recoure aux artifices de sorcière qu'elle connaissait bien⁷» n'a rien de tellement surprenant. Le lecteur perspicace objectera peut-être que l'histoire de *Blanche-Neige* apparaît pour la première fois dans un recueil des frères Grimm, soit un siècle après les procès de sorcellerie. L'explication, selon Gugenheim-Wolff, réside dans l'exode des huguenots français vers l'Allemagne qui fit suite à la révocation de l'édit de Nantes, en 1685. Ces derniers auraient emporté leur culture et leurs histoires avec eux. Ainsi, *Blanche-Neige* serait la descendante de nombreuses sœurs jumelles, dont la Bretonne *Toute Belle* et la Corse *Angiulina*⁸. Cet épisode historique expliquerait aussi les différentes versions de *Peau d'âne*, *La Belle au Bois Dormant*, *Cendrillon*, *Le Petit Poucet*, pour ne nommer que celles-là, qui se retrouvent dans l'imaginaire allemand⁹.

Par ailleurs, l'iniquité sociale flagrante du domaine merveilleux – avec d'un côté les monarques fortunés, heureux propriétaires de vastes et luxueuses résidences; de l'autre, les roturiers sans-le-sou, subsistant de peine et de misère dans leurs minuscules chaumières – correspond d'assez près à la réalité de la société féodale. «Pauvreté, famine, ces leitmotivs des contes populaires¹⁰», reflèteraient fidèlement la paupérisation qui gagne les campagnes à partir de la fin du XVI^e siècle. Et puis le palais du conte, ce lieu de toutes les merveilles, «c'est le château de Vaux-le-Vicomte, ou ceux de Versailles, de Schönbrunn ou de Sans-Souci, [ou mieux encore] le palais de Le Vau puis Mansart dans lequel se déroulent les somptueuses fêtes imaginées par le Roi-Soleil¹¹». Sans compter que le château du conte est toujours construit à l'orée d'un bois où courent les renards, les lièvres et quantités de petits animaux si familiers dans les récits merveilleux «car, nous indique-t-on, les rois sont de grands chasseurs... à l'image de Louis XIV¹²!» s'exclame Gugenheim-Wolff.

L'omniprésence du motif de la forêt, quant à lui, trouverait son origine dans le fait qu'on risquait toujours de rencontrer des brigands en traversant les bois à cette époque. Mais aussi, plus largement, dans le souvenir «des grandes forêts qui, jusqu'à l'aube du Moyen Âge, recouvraient l'Europe occidentale et

6. *Ibid.*, p. 36.

7. *Ibid.*, p. 36.

8. *Ibid.*, p. 35.

9. *Ibid.*, p. 34.

10. Simonsen, *op. cit.*, p. 113.

11. Gugenheim-Wolff, *op. cit.*, p. 50-51.

12. *Ibid.*, p. 92.

qu'il fallu défricher¹³ ». De la même manière, les sous-bois du conte abritent un ennemi bien connu de la France pastorale : le grand méchant loup. « Au long du dix-huitième siècle, on évalue ses victimes entre trente et cinquante chaque année. [...] Avec la Bête du Gévaudan le loup atteint une dimension fantastique. En trente mois, de 1764 à 1767, cent une personnes, dont quatre-vingts femmes et jeunes filles, sont attaquées par un loup¹⁴. » Rien d'étonnant, alors, que de multiples variantes du *Petit Chaperon rouge* gambadent à travers toute l'Europe...

Suivant cette même logique, Simonsen affirme que les tâches impossibles fréquemment imposées dans les récits fantastiques – assécher un étang, abattre et mettre en fagots une forêt, raboter une montagne – « sont des tâches rurales très communes ; et leurs démesures (le héros doit les accomplir avant le coucher du soleil avec des instruments dérisoires) est l'effet de grossissement poétique exprimant le découragement des serviteurs devant les exigences du patron¹⁵ ».

Même la dimension surnaturelle des contes merveilleux peut être interprétée comme un prolongement du réel. Ainsi, le cannibalisme de l'ogre s'expliquerait par le fait que « pour des communautés paysannes condamnées à se nourrir uniquement de céréales, de baies et de légumes, le fait de manger de la viande constitue à la fois une obsession et un scandale, qui ne peut être l'apanage que des riches et des criminels¹⁶ ». Et si le motif récurrent du pacte avec le *Diable*, que l'on trouve notamment dans *Le paysan et le diable*¹⁷, *Le pont du diable*¹⁸ et *Le diable et le cordonnier*¹⁹, « prend si souvent la forme d'un contrat de louange, c'est sans doute parce que, dans la réalité, les contrats de louange étaient souvent ressentis comme des *pactes avec le diable*²⁰... ».

Gugenheim-Wolff et Simonsen fournissent encore de nombreux cas de réciprocité entre le monde du conte merveilleux et celui de l'Europe seigneuriale, notamment la prédominance de la famille nucléaire²¹ la fréquence des remariages pour les hommes (car les femmes mouraient fréquemment en

13. *Ibid.*, p. 52.

14. Bernard Alliot, « Loup y es-tu ? Ces peurs qui nourrissent l'imaginaire », *Le Monde*, vendredi, 19 février 1982, p. 28.

15. Simonsen, *op. cit.*, p. 114.

16. *Ibid.*, p. 115.

17. Conte des frères Grimm.

18. Conte populaire du Languedoc (France).

19. Conte populaire tchèque.

20. Simonsen, *op. cit.*, p. 114.

21. Gugenheim-Wolff, *op. cit.*, p. 38.

couches)²² et la concurrence pour l'héritage paternel²³. La question de la descendance et de la succession était une cause de souci particulièrement importante pour toutes les classes sociales de l'époque. « Quand on lit les contes dans cette optique, on s'aperçoit que tous ceux qui mettent en scène des parents face à de jeunes adultes posent ce problème de la transmission²⁴. » Et de fait, quantité d'histoires ouvrent sur un roi âgé contraint de choisir lequel de ses fils succédera à la couronne. Lorsque l'héritier potentiel s'avère une princesse, le défi est alors de lui trouver un mari convenable. « Et pour préserver le patrimoine qu'elle représente – ou qu'elle menace, car une fille du couple royal représente une menace pour ses frères – on la cloître, à la puberté, dans un donjon²⁵. » Les récits de *Raiponce* et des *Douze Frères*²⁶ illustreraient bien comment le conte a l'art d'arranger les choses pour que les filles ne ruinent pas leur famille. « Dans la réalité on les cloîtrait tout simplement dans un couvent²⁷ », de remarquer Gugenheim-Wolff.

Les quelques exemples rapportés ci-haut donnent effectivement à penser que le temps des fées serait moins ancien et moins universel qu'à première vue. Du moins en partie. Au final, ce que ces recherches socioculturelles démontrent, au-delà du fait que les contes « présentent une image assez fidèle du milieu dans lequel ils ont été fixés²⁸ », c'est comment la féerie a le génie, en quelque sorte, de jeter de la poudre aux yeux. Car « derrière les métamorphoses, les objets magiques et les aides surnaturels, c'est toute une réalité sociale, brutale et implacable, qui se révèle²⁹ ». De quoi nous faire déchanter !

Mais si le récit merveilleux dépeint les contrastes et les injustices du régime monarchique, il n'est pas pour autant un document ethnologique, nuance Simonsen. « Tout texte fictif entretient avec la réalité sociale et le cadre de référence mental de son auditoire des relations très complexes : il est assurément ancré dans cette réalité, qui lui fournit son point de départ et son dynamisme, mais c'est aussi un texte artistique régi partiellement par des lois qui lui sont propres³⁰. »

22. *Ibid.*, p. 41.

23. Simonsen, *op. cit.*, p. 113.

24. Gugenheim-Wolff, *op. cit.*, p. 45.

25. *Ibid.*, p. 45.

26. Deux contes (1812) des frères Grimm.

27. *Ibid.*, p. 45.

28. *Ibid.*, p. 34.

29. Simonsen, *op. cit.*, p. 112.

30. *Ibid.*, p. 117.

Par ailleurs, Simonsen souligne l'importance toute particulière que revêtait, pour les populations inféodées au droit seigneurial, le dénouement heureux des récits de merveille. La victoire du faible sur le puissant, si caractéristique de l'univers des contes, aurait exercé une fonction sociale importante, soit de procurer une «satisfaction imaginaire» aux paysans défavorisés. «Il s'agit pour le héros, et pour l'auditoire qui s'identifie à lui, de prendre sa revanche sur une situation sociale posée au départ comme désespérée³¹.» Dans le même ordre d'idées, Soriano remarque qu'un des personnages récurrents du récit populaire, c'est le *brouilleur*, ce cadet, dernier de la lignée, écarté de l'héritage paternel, chétif, désavantagé, mais qui parvient, à force de courage, de bonté, de ruse ou simplement de chance, à déjouer le destin, à échapper au joug et à reprendre le dessus. «De toute évidence, il ne s'agit pas d'un hasard. Si les artistes choisissent ce type de héros, si le public l'apprécie, c'est que ce personnage reflète une situation fondamentale de leur structure sociale, un rapport de sujétion et de revanche³²», explique-t-il.

Encore faudrait-il déterminer si le sentiment de retour en force qui se joue sur le plan symbolique est de nature émancipatrice ou seulement une forme d'évasion, voire de distraction, des soucis de l'existence. Car après tout, comme le remarque Simonsen, l'utopie sociale du dénouement ne chamboule d'aucune façon le principe du pouvoir absolu et arbitraire. La finale optimiste «inverse simplement les rôles sociaux sans remettre en question l'organisation sociale³³». On peut aussi se demander ce qui advient du rôle de compensation imaginaire chez un public contemporain ne partageant plus les mêmes préoccupations que les roturiers d'autrefois. Ces questions, forts intéressantes, seront justement examinées dans la prochaine section.

Mais avant, j'aimerais ajouter que le travail de rapprochement que nous venons d'examiner entre l'univers féérique et la vie sous l'Ancien Régime, bien que valable d'un point de vue historique, laisse souvent à désirer en termes de liberté associative. Sans remettre en question la validité des mises en rapport proposées, on peut néanmoins regretter les limites d'une interprétation symbolique qui ne décolle pas beaucoup du registre de l'analogie directe. Devant l'extraordinaire richesse d'un corpus comme le conte merveilleux, il y a matière à ratisser bien plus large. N'empêche, cette vision très terre-à-terre du domaine féérique laisse néanmoins entrevoir comment l'espoir suscité par le dénouement heureux des récits de merveille joue un rôle déterminant dans leur succès.

31. *Ibid.*, p. 117.

32. Soriano, *op. cit.*, p. 470.

33. Simonsen, *op. cit.*, p. 118.

La césure du conte, entre oralité et littérature

*La vérité, c'est que le conte entend rétablir l'équilibre,
protéger les brimés, ceux sur qui depuis des siècles s'est appesantie
la main de la justice officielle, de l'injustice qui vend ses arrêts
et donne toujours raison au riche et au puissant³⁴.*

Luda Schnitzer

Toujours dans l'optique de décrypter les retentissements de la marche du temps sur les récits merveilleux, je propose maintenant d'examiner les travaux de Luda Schnitzer (*Ce que disent les contes*, 1995), Catherine Velay-Vallantin (*L'histoire des contes*, 1992) et Jack Zipes (*Breaking the Magic Spell*³⁵, 1979; *Fairy Tales and the Art of Subversion*³⁶, 1983). Ces chercheurs se sont penchés sur la césure que l'adaptation du folklore à la civilisation de l'écrit a provoquée entre le conte oral et le conte littéraire. Une césure qui se manifeste sur le plan du contenu narratif, en termes de valeurs exprimées, mais aussi au plan des rapports entre les récits et leurs publics. La sociocritique rejoint ici l'histoire de la réception des contes.

Ce qui est d'emblée apparent, c'est la différence entre les récits nés de méthodes scrupuleuses, transcrits avec exactitude par les folkloristes et les ethnologues qui notaient fidèlement le texte des contes directement de la bouche du conteur ou de la diseuse, sans rien ajouter ni transformer, et les intrigues mises en forme par les *auteurs* qui s'inspiraient des récits oraux, résumant ou étirant certains passages, transposant les éléments à leur guise, éliminant les détails qu'ils considéraient choquants, violents, voire immoraux. Pour ces derniers, « il s'agit moins de réhabiliter la culture orale que de lui substituer une oralité factice, reconstruite, qui rejette, et pour longtemps, les véritables récits oraux dans les marges de la culture légitime³⁷ », stipule Velay-Vallantin. De son côté, Schnitzer avoue déplorer ce « conte populaire *raconté* par un littéraire. Toujours un peu arrangé, souvent carrément modifié, en tous cas plus ou moins endimanché³⁸ ». Selon elle, les histoires qui fleurissaient dans les fameux salons de la haute société, dont les célèbres contes de Perrault et de la comtesse d'Aulnoy, ne consistent qu'en de « moutures fades et sirupeuses, où le texte

34. Schnitzer, *op. cit.*, p. 95.

35. Que l'on pourrait traduire par *Rompre l'enchantement*.

36. Ci-après cité à partir de la version française, *Les contes de fées et l'art de la subversion*, Paris, Payot, 2007.

37. Catherine Velay-Vallantin, *L'histoire des contes*, Paris, A. Fayard, 1992, p. 31.

38. Schnitzer, *op. cit.*, p. 12.

traditionnel perdait toute vie à force de moralisation³⁹ ». Ceux des frères Grimm, tout en étant plus près du fonds populaire, auraient également perdu de leur authenticité en passant au langage académique⁴⁰. Dans leur collecte, les Grimm firent « plus que clarifier ou améliorer le style des contes : ils les développèrent et s'autorisèrent des changements substantiels dans les personnages et dans les significations⁴¹ », confirme Zipes.

Schnitzer parle carrément d'un « fossé entre la morale écrite et la raison populaire⁴² ». Si les adaptateurs sont mis cause, c'est vers leur public qu'il faut se tourner pour comprendre le virage puritain du conte littéraire. Car les auteurs travaillaient pour les lecteurs de livres – une minorité de privilégiés à l'époque – attentifs aux règles de la bienséance. « Leurs contes et fables reflétaient la morale conventionnelle d'une société bourgeoise⁴³. » Lues dans des boudoirs baroques, les histoires devaient exprimer l'art de vivre de *l'homme civilisé*. Le récit oral, en revanche, pratiqué par des gens dormant sur la paille, raconté pendant le tressage des paniers ou après l'abattage du cochon, ne traduisait pas les mêmes préoccupations. « Ce n'était pas à lui de prêcher l'humilité, la patience et la résignation. Il exaltait au contraire l'audace, le défi, l'action directe⁴⁴. » Or, c'est ainsi que « les deux sœurs qui, dans la version populaire des *Fées* doivent épouiller la tête de la vierge, n'ont, dans la version de Perrault, qu'à étancher la soif d'une belle dame à la fontaine⁴⁵ ». De la même manière, « quand d'Aulnoy s'inspire du *Petit Poucet*, elle n'installe point *Finette Cendron* dans une pauvre hutte de bûcheron, mais dans le palais d'un roi qui *avait mal fait ses affaires*⁴⁶ ».

Les fables de Jean de La Fontaine (1621-1695) illustrent également cet ennoblement de la matière populaire. La fameuse histoire du *Corbeau* et du *Renard*, par exemple, est bien connue en Occident comme une « ironique parabole qui met en garde les hauts-placés de ce monde contre les flatteurs et les courtisans⁴⁷ ».

Apprenez que tout flatteur
Vit aux dépens de celui qui l'écoute :
Cette leçon vaut bien un fromage, sans doute⁴⁸.

39. *Ibid.*, p. 175.

40. *Ibid.*, p. 12.

41. Jack Zipes, *Les contes de fées et l'art de la subversion*, *op. cit.*, p. 82.

42. Schnitzer, *op. cit.*, p. 14.

43. *Ibid.*, p. 14.

44. *Ibid.*, p. 14.

45. Lemirre, *op. cit.*, p. XVI.

46. *Ibid.*, p. XVII.

47. Schnitzer, *op. cit.*, p. 13.

48. Jean de La Fontaine, « Le corbeau et le renard », *Fables*, Paris, Tallandier, 1982, p. 2.

Mais le récit exaltait autrefois un tout autre enseignement. À preuve, dans ses variantes étrangères, fidèles aux sources orales, le renard n'est pas si futé :

Dans l'ancienne version persane, la pie, saisie par le renard, feint d'entendre l'appel du muezzin et enjoint au renard de dire ses prières avant de commencer à manger. Le renard obéit, ouvre la gueule – la pie s'échappe. Dans le conte letton, le renard a volé le coq d'une pauvre vieille. Il est poursuivi par les villageois et le coq proteste : « De quoi ils se mêlent ? Je ne suis pas à eux, j'appartiens à la vieille. Dis-leur donc de s'occuper de leurs oignons... » On devine la suite. Le corbeau lapon, lui, persuade le renard de le jeter du haut d'une falaise pour attendrir sa viande trop coriace⁴⁹.

Les versions folkloriques laissent sous-entendre que « la ruse seule permet au faible d'échapper à l'oppression du puissant⁵⁰ », véhiculant du coup l'idée que tous les moyens sont bons pour s'en sortir dans la vie, même le recours au mensonge. Ce qui est devenu une leçon de morale et de convenance sous la plume de La Fontaine a d'abord été « une leçon de choses⁵¹ ».

L'« amoralisme frondeur⁵² » du folklore populaire a d'ailleurs inquiété le clergé. Et alors qu'on allumait des bûchers pour les sorcières à travers toute l'Europe, les contes se faisaient exorciser de leur contenu subversif. « Il suffisait alors de doter le héros de vertus chrétiennes pour que les bienfaits accordés deviennent la juste récompense d'une vie exemplaire : “C'était une jeune fille modeste et laborieuse...” , “C'était un enfant pieux et obéissant...” Le conte n'y perdait rien de son intérêt extérieur, et la morale triomphait⁵³. »

Le récit merveilleux se range donc subrepticement du côté du pouvoir. Rien d'étonnant, depuis toujours « les détenteurs du pouvoir sont les champions du verbe⁵⁴ ». Sous l'influence de l'Église, de nombreux motifs du folklore ont donc été adaptés afin d'intégrer des éléments religieux. C'est ainsi que « la bonne fée devenait la marraine de l'enfant, ce qui christianisait ses pouvoirs⁵⁵ ». Il s'agissait, ni plus ni moins, de socialisation littéraire. « Il y aurait beaucoup à dire sur les techniques d'inculcation qui permettent au pouvoir d'exercer une emprise sûre mais assez discrète pour camoufler la manipulation et faire croire au récepteur du message qu'il y est acquis par conviction⁵⁶. »

49. Schnitzer, *op. cit.*, p. 14.

50. *Ibid.*, p. 14.

51. *Ibid.*, p. 14.

52. *Ibid.*, p. 14.

53. *Ibid.*, p. 15.

54. Louis-Vincent Thomas, *Mort et pouvoir*, Paris, Payot, 1978, p. 176.

55. Schnitzer, *op. cit.*, p. 15.

56. Thomas, *Mort et pouvoir*, *op. cit.*, p. 181-182.

Et lorsqu'il ne lui est pas possible d'investir les discours, d'opérer ce lavage de cerveau inconscient, l'autorité se résout à accuser ses détracteurs, prétendus ou réels, d'en faire autant. À preuve les déclarations du cardinal Ratzinger, futur pape Benoît XVI, au sujet de « la série noire » *Harry Potter*⁵⁷ dont les « séductions subtiles, à peine décelables, et qui pour cette raison agissent en profondeur et corrompent la foi chrétienne dans les âmes avant même qu'elle ait eu le temps de grandir comme il faut⁵⁸ ». Vieux réflexe d'une institution soucieuse de consolider ses pouvoirs...

Mais pour revenir aux contes de fées d'antan, c'est tout le potentiel émancipateur de la tradition orale qui se serait effrité lors de la *réécriture* des textes folkloriques, explique Zipes. Car tant que les récits étaient transmis par des communautés rurales en état de semi-féodalité, capables de projeter leurs aspirations dans les enjeux des histoires – composées essentiellement de luttes pour des royaumes, le pouvoir, la richesse, ou des belles femmes –, le simple fait d'imaginer la victoire finale du héros, soit le triomphe métaphorique du roturier sur le seigneur, aurait témoigné d'une volonté d'affranchissement, d'un désir d'accéder à de meilleures conditions de vie.

Les contes ont non seulement servi à unir les membres d'une communauté et à combler un vide dans leur compréhension de problèmes sociaux en utilisant un langage et un mode narratif qui leur étaient familiers, mais l'aura des contes a également mis en lumière la possibilité de voir s'accomplir des désirs et des souhaits utopiques qui n'excluaient pas l'intégration sociale⁵⁹.

Alors en dépit de l'aspect apparemment contradictoire de cette « satisfaction imaginaire » discutée précédemment – contradictoire en ce que le conte semble sanctionner le renversement des rapports de force sans remettre en question le principe de sujétion –, Zipes stipule que l'essentiel de l'élan révolutionnaire fomentait dans la seule exposition des iniquités d'un système social fondé sur l'institution du fief. Les récits auraient ainsi distillé l'espoir d'améliorer leur condition.

Le fait que les gens, en tant que porteurs de contes, ne recherchent pas explicitement une totale révolution des relations sociales ne minimise pas l'aspect révolutionnaire et utopique de la représentation imaginaire de la lutte des classes. Quelle que soit l'issue des contes – généralement un dénouement heureux et « exemplaire » dans le sens où il affirme un ordre féodal plus juste avec des éléments de démocratisation

57. Saga en sept volumes de Joanne K. Rowling (1998-2008).

58. Propos traduits de l'allemand à partir d'une lettre, datée du 7 mars 2003, en réponse à une étude publiée par l'Allemande Gabrielle Kuby, cités dans « Benoît XVI et "Harry Potter" », *Présent*, samedi, 16 juillet 2005, p. 4.

59. Traduction libre de l'américain, Jack Zipes, *Breaking the Magic Spell*, Austin, University Press, 1979, p. 4.

– l'impulsion et la critique de la "magie" sont ancrées dans un désir, qui s'explique d'un point de vue historique, visant à vaincre l'oppression et à changer la société⁶⁰.

Ce discours de Zipes est de toute évidence fondé sur l'axiome marxiste voulant que les contes, comme toute production culturelle, expriment les désirs collectifs des groupes sociaux qui les transmettent et en contrôlent le contenu. En clair, les contes «sont le reflet de l'ordre social à une époque donnée et, à ce titre, ils symbolisent les aspirations, les besoins, les rêves et les souhaits des gens, soit en affirmant les valeurs et les normes sociales dominantes, soit en révélant la nécessité de les changer⁶¹». Or, avec l'avènement de l'imprimerie, l'aura émancipatrice secrétée par les récits populaires aurait temporairement cédé place au désir de légitimation de l'aristocratie, puis aux aspirations de la bourgeoisie montante. Le passage à l'écrit des contes s'apparente donc à une *instrumentalisation* du merveilleux qui dément la perspective narrative originale.

Le conte traditionnel en tant que récit populaire et forme narrative traitant des besoins et des rêves des masses à l'époque féodale, a peu à peu été repris par des auteurs bourgeois qui se le sont approprié pour exprimer les intérêts et les luttes des classes moyennes montantes au début de l'ère capitaliste⁶².

Les contes sont ainsi devenus des véhicules idéologiques pour une élite bourgeoise soucieuse de solidifier et d'étendre son influence. Et lorsqu'on examine les conditions de construction des récits, on s'aperçoit que «l'intention d'inculquer des croyances et des protocoles de comportement à de jeunes mondains⁶³» s'avérait une préoccupation majeure des auteurs de contes de fées. Ainsi, au-delà des pressions exercées par l'Église pour évangéliser le folklore, ce sont surtout les changements dans le rapport à l'enfant qui vont avoir un impact déterminant sur la transposition de la littérature orale à la civilisation de l'écrit. Car «l'éducation des enfants prend une grande importance en ce XVII^e siècle où pour la première fois la mortalité infantine diminue sensiblement⁶⁴». Le récit de merveille est alors vu comme un outil de socialisation idéal, une manière d'entraîner une intériorisation des normes sociales bourgeoises afin qu'elles soient perçues comme une seconde nature. «Si la majorité de ces contes recherchaient d'abord à retenir l'attention des adultes, on peut dire qu'ils étaient également le support et l'expression d'une impérieuse tendance à fournir des modèles de comportement pour bien élever et éduquer les enfants des classes favorisées⁶⁵»,

60. *Ibid.*, p. 30.

61. *Ibid.*, p. 5.

62. *Ibid.*, p. 34.

63. Velay-Vallantin, *op. cit.*, p. 32.

64. Da Costa, *op. cit.*, p. 42.

65. Zipes, *Les contes de fées et l'art de la subversion*, *op. cit.*, p. 30.

explique Zipes. « Des auteurs se sont délibérément approprié le conte oral et l'ont converti en un type de discours littéraire, nourri des mœurs, pratiques et valeurs de l'époque, en vue d'obtenir des enfants une entrée plus aisée dans la civilisation régie par les codes sociaux en vigueur⁶⁶ », de confirmer Velay-Vallantin.

Dans la préface de la troisième édition de ses *Contes en vers* (1694), Perrault exprime clairement ses intentions pédagogiques: « N'est-il pas louable à des Pères et des Mères, lorsque leurs enfants ne sont pas encore capables de goûter les vérités solides et dénuées de tout agrément, de les leur faire aimer et si cela se peut dire, de les leur faire avaler, en les enveloppant dans des récits agréables et proportionnés à la faiblesse de leur âge⁶⁷. » Et un peu plus loin, l'auteur compare les *instructions cachées* de ses récits à des *semences* à partir desquelles « vont éclore de bonnes inclinations⁶⁸ ». Ce remodelage rationaliste de la perspective narrative du domaine féerique aura, selon Zipes, un impact significatif sur la façon dont les Occidentaux en viennent à percevoir leurs propres conduites, statuts, rôles sociaux, sexualité et systèmes politiques⁶⁹.

« Les contes de Perrault et de son entourage jouent donc un rôle unique et puissant dans la dynamique de la civilisation en proposant des modèles de comportement⁷⁰ », soutient Velay-Vallantin. Cet endoctrinement est particulièrement patent en ce qui concerne l'éducation au clivage des sexes. Perrault en a d'ailleurs fait son miel. Sous sa plume, la plupart des héros masculins, tels *Riquet à la houppe*, *Le Petit Poucet*, et *Le Chat Botté*, se montrent intelligents, courageux, adroits, ambitieux et dignes de gravir l'échelle sociale. En revanche, les grandes héroïnes comme la *Belle au Bois Dormant* et *Cendrillon*, incarnent la femme parfaite de la haute société bourgeoise: belle, élégante, polie, industrielle, patiente et, par-dessus tout, passive. La princesse *Peau d'âne*, de son côté, est exemplaire en ce qu'elle « a eu le courage de sacrifier sa couronne et d'accepter toutes les épreuves pour sauvegarder sa vertu⁷¹ ». Les intrigues de *Barbe-Bleue* et *Les fées*, quant à elles, mettent en scènes les risques auxquels s'exposent les jeunes filles qui refusent d'enfiler l'étroit corset exigé par l'étiquette. Tous ces récits « imposent aux femmes des modèles de conduite sexuelle et sociale au travers de formes inhibées de socialisation. Les moralités rappellent que les femmes doivent être châtiées de leur curiosité, de leur versatilité, de leur inconstance,

66. Catherine Velay-Vallantin, « Le succès du conte », dans G. Quinsat (dir.), *Le monde des littératures*, Paris, Éditions Encyclopaedia Universalis, 2003, p. 392.

67. Charles Perrault, *Contes*, Paris, Imprimerie nationale, 1987, p. 83.

68. *Ibid.*, p. 328.

69. Zipes, *Les contes de fées et l'art de la subversion*, *op. cit.*, p. 54.

70. Velay-Vallantin, « Le succès du conte », *op. cit.*, p. 392.

71. Laffont et Bompiani, *op. cit.*, p. 762.

etc.⁷²». Rien à voir avec les versions antérieures de ces récits que Perrault puise dans le folklore de différents pays européens. « Les héroïnes italiennes n'ont pas les bonnes manières des héroïnes du XVII^e siècle français : Zezola, la Cendrillon italienne, commence par tuer la femme de son père, sur les conseils de la gouvernante qui, devenue à son tour la maîtresse de la maison, fera subir les pires tourments à la jeune fille⁷³. »

Perrault aurait donc sciemment modifié les traits des personnages folkloriques dans le but précis de civiliser et de préparer les enfants aux rôles qu'ils devaient, selon lui, remplir une fois adulte. « En examinant les figures et les destins des protagonistes masculins et féminins de Perrault, il apparaît clairement que l'auteur peignit des types représentatifs qui venaient renforcer le processus civilisateur établi par la haute société française.⁷⁴ » Sa version de l'histoire du *Petit Chaperon rouge*, qui finit mal puisque l'héroïne périt dans la gueule du loup, s'avère un autre exemple éloquent du type de catéchisation sexiste qui s'opère lors la transposition littéraire du folklore. Alors qu'il s'agissait, à l'origine, d'un récit d'initiation sexuelle destiné aux filles, Perrault en a sciemment fait un conte d'avertissement où « les sous-entendus sexuels sur les dangers que courent les jeunes filles qui se détournent du droit chemin sont claires⁷⁵ », comme en fait foi la petite morale en vers qui clôt le conte. « *Le Petit Chaperon rouge* est l'image de ces jeunes filles jolies, gentilles, un peu frivoles, prêtes à s'amuser avec tout ce qui vient les tenter, et qui apprennent à leurs dépens qu'il peut être fort dangereux de badiner avec les loups, surtout lorsqu'ils se font doucereux⁷⁶. »

Selon Soriano, l'écriture de Perrault a « ajouté aux superstitions du temps passé le sel de son ironie. Ce sel corrosif a contribué à les détruire comme croyances et à les conserver comme reliques⁷⁷ ». « Son célèbre recueil est une étape de la dégradation : à peine érigé en monument, le merveilleux devient un amas de ruines et un chantier de fouilles⁷⁸ », confirme Goimard. « Ainsi retravaillés, les contes ont peu à peu perdu leur pouvoir d'éducation à la complexité de la vie et sont devenus des histoires de plus en plus fades⁷⁹ », ajoute Gugenheim-Wolff. Et Schnitzer n'y va pas de main morte en affirmant que « les

72. Velay-Vallantin, « Le succès du conte », *op. cit.*, p. 392.

73. Da Costa, *op. cit.*, p. 30.

74. Zipes, *Les contes de fées et l'art de la subversion*, *op. cit.*, p. 52-53.

75. Da Costa, *op. cit.*, p. 45.

76. Laffont et Bompiani, *op. cit.*, p. 213.

77. Soriano, *op. cit.*, p. 474.

78. Goimard, *Critique du merveilleux et de la fantasy*, *op. cit.*, p. 36.

79. Gugenheim-Wolff, *op. cit.*, p. 31.

adaptations débilés des contes populaires, ces *racontés aux enfants* consternants de fadeur doivent être flétris – non pour plagiat, mais pour diffamation envers le folklore⁸⁰».

Un siècle plus tard, les frères Grimm – que Zipes qualifie de *missionnaires bourgeois*⁸¹ – auraient également participé au processus de socialisation en modelant des récits recueillis dans les campagnes traditionnelles aux idéaux d'une société bourgeoise en route vers le système capitaliste. Loin d'être une trahison calculée de l'héritage populaire, le travail des Grimm était motivé par un désir de rendre les richesses de la culture folklorique plus attrayantes à la classe dirigeante. S'ils ont réussi admirablement sur ce front, la popularité de leurs récits a, du coup, contribué à renforcer certains impératifs sociaux, dont la plupart sont encore en vigueur aujourd'hui. De fait, « les normes et le système de valeurs développés par les Grimm dans leurs contes témoignent d'une façon de vivre objectivée intentionnellement pour légitimer le mode de vie et de travail de la bourgeoisie non seulement en Allemagne, mais dans tout l'Occident⁸² », écrit Zipes. Leurs récits exaltent notamment la valeur du travail en vue de l'obtention de richesses, et donc de pouvoir. « Le code élaboré du conte indique que le seul moyen d'acquérir pouvoir et richesse est dans l'application, la persévérance et l'honnêteté⁸³. » Si ces qualités sont souhaitables, on peut cependant remarquer que des histoires comme *Le fidèle Jean*, *Les douze frères*, *L'ondine de l'étang* ou encore *La gardeuse d'oies à la fontaine*⁸⁴ prennent toute leur signification en regard des inégalités sociales de l'époque et du désir des plus fortunés de légitimer leur position privilégiée et les normes du *statu quo*.

Par ailleurs, Zipes souligne comment la plupart des récits des frères Grimm cautionnent non seulement *l'a priori* de la domination masculine, mais aussi le principe d'autorité patronale. « Dans presque tous les contes de Grimm, la domination mâle et les relations maîtres/esclaves sont rationalisées tant que les gouvernants sont bienveillants et utilisent leur pouvoir à bon escient⁸⁵. » L'histoire de *La table, l'âne et le bâton*, mettant en scène trois garçons qui soumettent leur sort et leur savoir-faire à la volonté d'un père abusif, se veut, à ce titre, un cas d'espèce. Et encore une fois, on peut y lire l'expression de la préoccupation d'une élite qui souhaite maintenir son ascendant social. Au demeurant, les récits des frères Grimm, pris dans leur ensemble, valorisent un système

80. Schnitzer, *op. cit.*, p. 17.

81. Zipes, *Les contes de fées et l'art de la subversion*, *op. cit.*, p. 84.

82. *Ibid.*, p. 96.

83. *Ibid.*, p. 102.

84. Quatre contes des frères Grimm.

85. *Ibid.*, p. 103.

socio-économique basé sur le droit à la propriété privée, la compétition et le profit. C'est ainsi que les « conditions économiques pour un "avenir meilleur" sous le capitalisme industriel s'implantaient⁸⁶ ».

D'après Zipes, les découvertes qui attestent des altérations que Perrault et les frères Grimm ont apportées au conte oral sont pertinentes non seulement pour ce qu'elles révèlent au sujet de leurs méthodes de travail, et des rapports entre les récits et les aspirations des collectivités qui les engendrent, mais aussi en vue des ramifications du développement du conte de fées en tant que vecteur de socialisation.

D'un point de vue historique et psychologique, si l'on garde à l'esprit les liens entre les facteurs psychogénétiques et sociogénétiques, le conte de fées est d'une grande importance car il révèle comment les valeurs et les mœurs sociales furent partiellement influencées par la littérature et constituèrent des données déterminantes dans l'éducation d'un enfant⁸⁷.

Chose certaine, les premières adaptations littéraires du conte merveilleux ont profondément marqué l'imaginaire collectif. « Les contes de Perrault sont la graine qui, en explosant, a donné tout l'imaginaire des XIX^e et XX^e siècles⁸⁸ », confirme l'écrivain Pierre Gripari.

Au fil des temps, les contes de Perrault et ceux de ses contemporains ont rempli admirablement leur mission culturelle. Tous les contes de fées contemporains ont été influencés par les canons esthétiques et par l'idéologie développés dans les contes de fées des XVII^e et XVIII^e siècles. Ils entrent pour une grande part dans le processus général de civilisation en Occident. On peut facilement retrouver la trajectoire directe, depuis les contes de fées de Perrault, écrits pour une société de cour, jusqu'aux contes de fées filmés par Walt Disney [...] ce sont Perrault et ses adeptes qui susciterent cette attitude générale, irraisonnable, dépourvue de réflexion critique, avec laquelle nous avons lu et reçu, jusqu'à nos jours, les contes de fées⁸⁹.

Zipes considère d'ailleurs les célèbres récits de l'écrivain danois Hans Christian Andersen comme un prolongement de cette appropriation du conte par l'idéologie dominante. Fils de lavandière, embarrassé par ses origines prolétaires, Andersen était obsédé par le thème de la hiérarchie sociale. La plupart de ses contes, créés entre 1835 et 1875, en font foi. Et nombreux sont ses personnages, qui à l'instar de *l'Inébranlable Soldat de plomb*, supportent de terribles supplices dans l'espoir, souvent vain, d'échapper à leur basse condition. « Souhaitant indiquer le chemin du salut, par l'émulation des classes supérieurs

86. Traduction libre de l'américain, Jack Zipes, *Breaking the Magic Spell*, op. cit., p. 63.

87. Zipes, *Les contes de fées et l'art de la subversion*, op. cit., p. 63.

88. Pierre Gripari, « Charles Perrault », cité dans Gugenheim-Wolff, op. cit., p. 20.

89. Zipes, *Les contes de fées et l'art de la subversion*, op. cit., p. 36-37.

et le respect de l'éthique protestante, Andersen montra que cette voie était faite de souffrances, d'humiliations, de tortures – et pouvait même conduire à la crucifixion⁹⁰», écrit Zipes. À preuve la *Petite Ondine*, aussi appelée parfois *Petite Sirène*, a volontairement accepté de se faire couper la langue et la queue pour s'élever au-dessus de l'eau et se promener au bras du prince, même si «à chaque pas qu'elle faisait, c'était, ainsi que la sorcière l'en avait prévenue, comme si elle avait marché sur des aiguilles et des couteaux affilés⁹¹». Loin de connaître un dénouement heureux, elle finira par sacrifier sa vie pour sauver celle de son souverain bien-aimé.

On meurt beaucoup dans les contes d'Andersen. Ses histoires font, à cet égard, figure d'exception parmi les récits de merveille. Et ses héros accèdent rarement au bonheur, du moins pas au bonheur terrestre. Car c'est dans l'au-delà que l'âme de la *Petite Ondine*, aux côtés de celle de la *Petite fille aux allumettes* et de tant d'autres personnages nés sous la plume d'Andersen, trouvera enfin le bonheur. Soit le bonheur de l'effacement de soi, en l'absence de toute remise en question de l'ordre établi⁹². «Aucun autre conteur de contes de fées littéraires du début du XIX^e siècle n'introduit dans ses récits autant de notions chrétiennes sur Dieu, l'éthique protestante et l'entreprise bourgeoise⁹³.»

Dans *Le vilain petit canard*, l'un des rares contes d'Anderson où le héros s'en sort sans trop perdre de plumes, c'est un franc dédain qui est exprimé pour les gens du commun. «Cygnes et beau jardin sont présentés en opposition aux canards et à la basse-cour. En faisant appel aux sentiments “nobles” de l'auditoire raffiné de ses lecteurs, Andersen reflète un parti pris de classe, sinon les thèmes racistes courants⁹⁴.» En somme, les contes d'Andersen, dont plusieurs se sont avérés les plus populaires dans le monde, peuvent être lus comme un discours de dominé qui a rationalisé la notion de pouvoir, «contribuant à renforcer la croyance en l'existence d'une structure de pouvoir qui implique la domination et l'exploitation des classes pauvres⁹⁵», explique Zipes.

90. *Ibid*, p. 119.

91. Hans Christian Andersen [1805-1875], «La Petite Ondine», dans *Les contes d'Andersen*, p. 63.

92. Zipes, *Les contes de fées et l'art de la subversion*, *op. cit.*, p. 141.

93. *Ibid*, p. 132.

94. *Ibid*, p. 145-146.

95. *Ibid*, p. 133-134.



*La petite fille marchait donc avec ses petits pieds nus,
qui étaient rouges et bleus de froid; elle serrait dans un vieux tablier
une quantité d'allumettes soufrées, et en tenait un paquet à la main
en marchant; de toute la journée personne ne lui en avait acheté,
personne ne lui avait donné le moindre sou; elle avait faim, elle était gelée,
elle avait un aspect lamentable, la pauvre petite!*

Hans Christian Andersen
La petite fille aux allumettes

Or, selon lui, les contes de fées de Perrault, des frères Grimm et d'Andersen ont participé à l'implantation quasi subliminale d'un certain nombre de standards culturels inhibiteurs que les parents et les enfants d'aujourd'hui continuent à transmettre et à accepter le plus naturellement du monde. Un constat qui conduit Zipes à s'inquiéter des effets néfastes que l'héritage des contes classiques, empreints de sexisme et d'utilitarisme, continue de distiller. « Nous n'avons jamais cessé de savourer cet innocent passe-temps que représente le fait de transmettre des contes "classiques" à nos enfants, sans jamais considérer les dangers virtuels que masque leur innocente apparence⁹⁶ », dit-il.

Par ailleurs, depuis l'appropriation du conte par l'imprimerie officielle, les récits merveilleux ont progressivement été réduits à des distractions déconnectées de l'existence et dénuées d'esprit critique, affirme Zipes. C'est que les problématiques mises en scène dans les histoires, ne trouvant plus d'écho dans les préoccupations des gens de la société capitaliste, sont devenues de simples compensations aux frustrations modernes.

Dans le contexte d'un système socio-économique capitaliste, les contes faisaient office de soupape de sûreté pour les adultes et les enfants, et servaient à calmer les mécontentements. À l'instar d'autres formes de littérature fantastique [...], les contes avaient perdu leur première raison d'être – clarifier les phénomènes sociaux et naturels – mais ils devenaient une forme de refuge et de fuite dans le sens où ils compensaient ce que les gens ne pouvaient faire en société⁹⁷.

En outre, le domaine féerique, rencontré le plus souvent de nos jours sous ses formes médiatisées (cinéma, jeux vidéos, annonces publicitaires), ne permettant pas au public de participer au processus d'élaboration des contenus narratifs, ferait de celui qui écoute, et regarde, le récepteur passif d'un endoctrinement imaginaire régulé par le pouvoir politique, en l'occurrence l'économie de marché. « Le conte de fées médiatisé s'efforce de conférer à la réalité une signification totale, sauf que la totalité revêt des formes et des nuances totalitaires, car la voix narrative ne répond plus à un auditoire actif, mais manipule ce dernier au gré des intérêts de l'industrie des secteurs public et privé⁹⁸ », écrit Zipes.

Autrement dit : la télévision aurait éteint le rêve. La posture que Zipes déploie ici dans *Breaking the magic spell* traduit clairement sa filiation avec la théorie critique de l'École de Francfort qui dénonce la soumission psychologique à l'autorité et l'effet d'endoctrinement opéré par l'industrie culturelle. Nous verrons, plus loin, comment les psychologues et les pédagogues modernes, tout

96. *Ibid.*, p. 78.

97. Traduction libre de l'américain, Jack Zipes, *Breaking the Magic Spell*, *op. cit.*, p. 174.

98. *Ibid.*, p. 17.

en déplorant souvent l'édulcoration des récits traditionnels, ne considèrent pas de manière aussi dérisoire l'action potentielle des contes dans la vie des adultes et des enfants. Zipes lui-même, comme nous le constaterons très bientôt, viendra nuancer son discours dans son essai subséquent.

Schnitzer, de son côté, tout en fustigeant les adaptations écrites de la sagesse orale, n'enlève pas au public toute capacité de développer une pensée autonome, comme semble le faire Zipes. Au contraire, elle donne l'exemple de quelques récits apparus au tournant du XX^e siècle, et notamment les grands classiques britanniques d'*Alice au pays des merveilles*, *Peter Pan* et *Mary Poppins*, nés de l'imagination de leur créateurs, qui n'ont pas souffert de la vague de censure conformiste ayant frappé les contes classiques canoniques. Lewis Carroll, James Barrie, et P. L. Travers auraient puisé directement aux sources du merveilleux, pour ensuite donner libre cours à leur fantaisie. Leurs histoires, qui tournent en dérision le monde étriqué des adultes et dénoncent le traitement abusif des enfants de manière plus ou moins explicite, renouent donc avec l'esprit émancipateur du folklore. À travers ces récits, «le conte le plus littéraire, imaginé, inventé par un écrivain reste lié au fonds populaire⁹⁹», d'affirmer Schnitzer.

Dans *Fairy tales and the art of subversion*, publié pour la première fois en 1983, Zipes reconnaît les prémisses d'un renversement du processus civilisateur dans les contes satiriques de certains auteurs contemporains qu'il qualifie de *contre-culturels*¹⁰⁰. Il cite notamment Harriet Herman (*The Forest Princess*, 1975), Jay Williams (*The Practical Princess*, 1979) et Jane Yolen (*Dream Weaver*, 1979). Zipes fait aussi mention de quelques versions insolites du *Petit Chaperon rouge*, qui, chacune à leur manière, font fi des lourds stéréotypes et tabous sexuels du texte de Perrault.

Au contraire du processus des contes de fées «classiques», les projections fantastiques des contes libérateurs ne sont pas utilisées à des fins rationalistes, pour nourrir l'imagination des lecteurs, mais pour subvertir les contrôles de la rationalisation, afin que les lecteurs puissent investir plus librement les troubles de leur moi, et établir peut-être des parallèles avec la situation sociale d'autrui, ce qui devrait leur permettre de concevoir le travail et le jeu dans un sens collectif¹⁰¹.

Mais en dépit de ses vertus libératrices, Zipes affirme que les gens tendent à bouder cette littérature jeunesse marginale. Animée d'un esprit merveilleux dépoussiéré et fougueux, son contenu subversif perturberait trop les scénarios qui ont bercé l'enfance du public, soit les parents qui achètent des livres pour

99. Schnitzer, *op. cit.*, p. 16.

100. Zipes, *Les contes de fées et l'art de la subversion*, *op. cit.*, p. 291.

101. *Ibid.*, p. 293.

leurs enfants. « Si leurs perspectives sociales ont été déterminées par un processus de socialisation conservateur, ils jugent comiques les changements introduits dans les contes, voire injustes et perturbants, même si ces contes vont dans le sens de leurs propres intérêts et favorisent leur émancipation¹⁰². » N'empêche que le sentiment d'inconfort provoqué par ces contes inhabituels constituerait un premier pas vers une remise en question des idéologies dominantes. D'ailleurs, « la qualité des contes de fées émancipateurs ne doit pas être évaluée seulement par la manière dont ils sont acceptés par les jeunes lecteurs ou par les adultes, mais plutôt par la façon dont ils viennent remettre en question des relations sociales insatisfaisantes et incitent les lecteurs à se remettre eux-mêmes en question¹⁰³ ».

Au début des années 1980, Zipes stipulait qu'un retournement des valeurs sociales serait nécessaire pour que le genre merveilleux, tel qu'on le connaissait depuis la fin du XVII^e siècle, puisse enfin vraiment s'affranchir des intérêts qui l'avaient façonné, et en retour avait façonné la société de consommation du XX^e siècle. « En d'autres termes, tant qu'il n'y aura pas de changement plus marqué du processus civilisateur lui-même, le potentiel libérateur de ces contes restera confiné dans les limites des groupes sociaux qui sont à la recherche d'un tel changement¹⁰⁴ », explique-t-il. Or, l'observation m'incite à postuler que les mentalités collectives auraient déjà considérablement évolué depuis la publication de l'essai de Zipes, du moins au plan de l'inconscient collectif. Un peu comme si, en démontant les rouages du cycle révolutionnaire des récits merveilleux, Zipes avait contribué à sa relance. Car, comme l'écrivait, il n'y a pas si longtemps, l'historien et anthologiste du fantastique, Jacques Goimard : « Il n'y a jamais eu autant de merveilleux qu'aujourd'hui¹⁰⁵. »

De fait, la ferveur croissante que suscitent les récits fantastiques depuis une quinzaine d'années en Occident et un peu partout dans le monde donne à penser que nous traversons actuellement un autre moment pivot de l'histoire du merveilleux. Il suffit d'aller faire un tour dans une librairie ou un cinéplex pour se rendre compte de la quantité phénoménale de contes de fées modernes qui nous arrivent par le roman fantastique et le grand écran. Au rayon des jeunes, les sagas initiatiques sont particulièrement nombreuses : *Celtina*, *L'héritage*, *Tobie Lolness*, *La quête d'Ewilan*, *Artemis Fowl*, *Les chroniques de Spiderwick*, *Les chroniques de la pierre des Ward*, *Peggy Sue et les fantômes*, *Les chevaliers*

102. *Ibid.*, p. 311.

103. *Ibid.*, p. 312.

104. *Ibid.*, p. 313.

105. Goimard, *Critique du merveilleux et de la fantasy*, op. cit., p. 13.

d'Émeraude, La trilogie de Bartiméus, À la croisée des mondes, Amos Daragon, Oksa Pollock, La saga du désir interdit, Atherton, Les chroniques de l'Imaginarium Geographica... Sans oublier le succès foudroyant de la plus célèbre série entre toutes : les aventures de *Harry Potter*.

Dans la section des adultes, nous retrouvons également de nombreux best-sellers de *fantasy*, dont les livres de Terry Goodkind (le cycle de *L'épée de vérité*), Henri Loevenbruck (trilogies *La Moïra* et *Gallica*) et Joël Champetier (*La peau blanche, L'aile du papillon* et *Les sources de la magie*), pour ne nommer que ceux-là.

Côté cinéma, on assiste à une telle frénésie pour les films fantastiques qu'il m'est impossible de tous les énumérer. Entre l'adaptation cinématographique de la trilogie du *Seigneur des anneaux* de J. R. R. Tolkien qui avait fait courir les foules au début des années 2000, et la récente méga-production *Avatar* en tête du box-office mondial, c'est une véritable constellation de long-métrages jonglant avec les thématiques du domaine merveilleux qui a défilé dans les salles. J'en prends pour exemple les plus notables : une nouvelle version de *Peter Pan*, *Big Fish*, la saga des *Pirates des Caraïbes*, *Ella l'ensorcelée*, trois films adaptés des *Chroniques de Narnia*, *Eragon*, *Le labyrinthe de Pan*, trois aventures d'Arthur chez les *Minimoys*, *Stardust*, deux films adaptés de la série *À la croisée des mondes*, trois films de la saga *Twilight*, *Il était une fois*, *Le dragon des mers*, *Alice au pays des merveilles...* et évidemment les huit films tirés des histoires de *Harry Potter*. Du côté des films d'animation, par souci de concision, notons simplement la surprenante série walt-disneyenne des *Shrek* qui fait la part belle à l'ironie, à l'impertinence, à l'humour et, bien sûr, à la parodie, en revisitant quelques classiques issus de son propre studio de production, et l'excellent *Coralie*, qui joue de manière remarquable avec les peurs et les désirs intimes des enfants.

La prolifération de tous ces nouveaux récits de merveille serait-elle le présage d'une révolution ? Oui, si l'on se fie à l'argumentation de Zipes. Car cette puissante résurgence du merveilleux attesterait d'un vif désir de changer des choses au sein des politiques gouvernementales, ou à tout le moins – à l'instar des contes oraux de l'époque féodale – d'une prescience d'un besoin de changement. Encore faudrait-il vérifier en quoi et comment les contes de fées récents critiquent l'ordre mondial pour s'assurer qu'il ne s'agit pas plutôt du phénomène boomerang, soit l'appropriation de l'espace public par l'idéologie marchande. J'émettrai quelques hypothèses à ce sujet dans le prochain chapitre.

Pour l'instant, ce que l'on peut retenir de la confrontation entre les littératures orales et écrites, c'est comment le conte féerique, en dépit de sa rigidité structurelle, se révèle extraordinairement souple, éternellement ondoyant et

toujours apte à répondre aux désirs mouvants des voix qui s'en emparent, aussi fortes ou chevrotantes soient-elles. Percevoir le conte en évolution, selon ses rapports avec la société qui le produit, celle qui le transmet et celle qui le reçoit, permet de briser plusieurs évidences trompeuses, et d'abord celle d'un conte répété à l'infini au cours des siècles, stable et permanent, opposé à des manifestations orales et écrites de versions particulières. Le conte, inscrit dans la durée, n'est pas pour autant un objet immobile¹⁰⁶.

Ceci dit, nous avons également vu comment l'expression du merveilleux est toujours susceptible d'être accaparée par le pouvoir, car l'ordre établi cherche constamment à influencer sur l'imaginaire collectif afin de consolider son ascendant. En résulte alors une cristallisation des récits, ou une usure du merveilleux, qui n'est alors plus en mesure de remplir sa fonction émancipatrice ni de propager son message d'espérance. Mais à l'image du phénix, il renaît toujours de ses cendres. « Quand la fonction du merveilleux est refoulée, aux temps de pensée abstraite et logique, il lui faut une soupape d'échappement¹⁰⁷ », écrit le philosophe français Pierre-Maxime Schuhl. Preuve, s'il en est une, de l'impossibilité de museler l'imagination humaine dans son aspiration ontologique au mieux-être. Et comme quoi, en dépit de sa faculté à s'adapter aux époques et aux idéologies, l'essence du merveilleux refuse de fléchir complètement, résiste à la sclérose, s'interdit de baisser les bras, se rebelle contre les forces qui essaient de la faire taire et revient inlassablement, infatigable et indomptable, à l'attaque pour répondre aux besoins des hommes pris dans les griffes de l'autoritarisme, pour porter, voire propulser, leur rêve de liberté et leur quête de bonheur. C'est dire que le merveilleux, malgré sa malléabilité aux outrages du temps, réussit toujours à planter une petite graine au creux du ventre des loups : l'espoir d'un jour meilleur.

106. Velay-Vallantin, *L'histoire des contes*, op. cit., p. 38-39.

107. Schuhl, op. cit., p. 64.



C'est vrai que la robe est belle...

En plus, on m'a promis beaucoup d'enfants et le bonheur!

Est-ce le bon choix?

Et si l'histoire changeait à cause de moi?

Le bien, le mal et la clé universelle de la générosité

*L'attachement aux contes serait l'espace nécessaire
où le perdu serait trouvable, où le vent du rêve déploierait
la soie que brode le conteur, soie imaginaire qu'il faut se garder
de saisir entre ses mains de peur qu'elle ne retombe en cendres¹⁰⁸.*

Élisabeth Lemirre

Afin de découvrir un autre aspect fondamental du merveilleux, je propose de réexaminer le gouffre qui sépare le conte oral de ses adaptations littéraires. Pour ce faire, il me faut d'abord rafraîchir la mémoire du lecteur. Ce dernier se souviendra sûrement de l'une des caractéristiques données comme essentielles des personnages du conte de fées : leur nature nettement tranchée. D'un côté les gentils de l'autre, les méchants. Les bons élèves se souviendront aussi que c'est en grande partie sur cette dualité que Bremond, lui-même inspiré de Propp, avait fondé son analyse typologique. Il n'est pourtant pas nécessaire, me direz-vous, d'être un savant, ni même un bon élève, pour savoir que dans l'univers fantastique, ogres et sorcières sont des figures du « mal », que les petites fées, les jolies princesses et les vaillants héros, représentent le camp des « bons ».

Pourtant, Schnitzer conteste l'idée d'un manichéisme intrinsèque au conte, rejette cette perception courante voulant que le monde merveilleux soit habité, tels les westerns américains, d'êtres noirs ou blancs. Du moins en ce qui concerne les récits qui ne trahissent pas l'esprit originel du folklorique. Ce sont les premières versions littéraires, « contraintes de se plier aux lois religieuses et morales de son époque¹⁰⁹ », qui ont eu pour effet d'estomper les nuances de caractères, et de dessiner des visages très carrés aux protagonistes du domaine féérique, explique-t-elle. La ligne de séparation entre le « bien » et le « mal » s'avère généralement plus ténue dans le conte traditionnel. À preuve, la description que livre Propp de l'illustre *Baba Yaga* du conte de fées populaire russe, ce « personnage très difficile à analyser¹¹⁰ ». Tantôt sorcière, qui fait trembler de peur les petits enfants, elle peut aussi se révéler une « donatrice¹¹¹ »,

108. Élisabeth Lemirre, *op. cit.*, p. X.

109. Schnitzer, *op. cit.*, p. 121.

110. Propp, *Les racines historiques du conte merveilleux*, *op. cit.*, p. 64.

111. *Ibid.*, p. 64.

« une bonne mère-grand, prête à aider les héros de tous ses pouvoirs magiques¹¹² ». Comme dans la vraie vie, les protagonistes des « vrais » contes présentent des zones d'ombre.

Il en va de même dans les récits fantastiques plus récents qui n'ont pas subi les pressions de la socialisation. À titre d'exemple, le dynamique, imaginaire et courageux *Peter Pan*, se montre également impoli, vantard, inconstant, et fait preuve d'un égoïsme naïf. Sa complice, la *Fée Clochette*, incarne à la fois la bonne et la mauvaise fée – atrocement jalouse, c'est pourtant elle qui se sacrifie pour sauver *Wendy*, retenue prisonnière sur le bateau du *Capitaine Crochet*. Le petit *Pinocchio*, quant à lui, s'il est au fond un bon petit garçon qui aime son papa, fourre son long nez pointu partout où il ne faut pas et se laisse entraîner, comme un vrai pantin, dans toutes sortes de mauvais coups. Il désobéit, ment et vole, fait des caprices puis l'école buissonnière. « Mais il est certain que si Collodi avait insisté sur les qualités de *Pinocchio*, le livre n'aurait point été accueilli de la même manière par le public¹¹³. » Aussi, je doute fort que *Shrek* attirerait autant la sympathie sans son inconvenance éhontée et ses gros rots ! *Harry Potter*, de son côté, malgré son altruisme, son courage et sa persévérance, se montre parfois austère, rancunier et colérique. « Celui-qui-nomme-le-méchant-par-son-nom » est par ailleurs constamment déchiré entre les forces du bien et du mal, car il se rend bien compte qu'il porte les deux en lui. En somme, ce sont les faiblesses de tous ces personnages qui contribuent à les rendre aimables, voire humains.

Du reste, les procédés souvent à la limite de la malhonnêteté, voire de l'indécence, auxquels le héros du folklore a souvent recours pour sauver la face, et sa peau, ont déjà été mentionnés dans la section précédente. Rappelons tout de même comment « beaucoup de contes réalisent une situation paradoxale dans laquelle le mal peut être juste¹¹⁴ ». Pourtant, le lecteur du conte repère toujours, et sans équivoque possible, le bon grain de l'ivraie¹¹⁵, affirme Schnitzer. Même les enfants n'ont aucun mal à distinguer le héros du vilain. Mais si les « bons » sont parfois un peu « méchants », à quoi reconnaît-on le plus méritant ? La générosité, répond Schnitzer. Devant le jugement dernier du conte, « c'est la seule vertu avec laquelle le conte ne transige pas. L'avarice, l'avidité, le seul péché qui ne sera jamais pardonné¹¹⁶ ».

112. Schnitzer, *op. cit.*, p. 128.

113. Laffont et Bompiani, *op. cit.*, p. 790.

114. Csilla Kemenczei, « Travail avec les contes populaires et mythologiques dans le processus d'individuation », dans *Jung SBPA*, s.d., <<http://www.jung-sbpa.be/?q=node/23>>.

115. Schnitzer, *op. cit.*, p. 130.

116. *Ibid.*, p. 131.

Un bref survol de récits populaires venus de différents coins de la planète semble confirmer cette assertion. *Petite sœur Li*, la petite chinoise dans *Les trois grains de riz*¹¹⁷, partie vendre un sac de riz au marché, l'unique source de subsistance pour elle et sa famille, en partage le contenu avec les animaux qu'elle croise en chemin. Dans *Koi and the Kola Nuts*¹¹⁸, le fier fils d'un chef africain en fait de même avec son ballot de noix en traversant la jungle. Le jeune paysan du conte russe *L'anneau magique*¹¹⁹ accepte sans hésitation de dépenser les sous épargnés par sa mère pour racheter la vie d'un chat, d'un chien, et même d'un serpent. Et le prince *Torstein*, du conte islandais *Le défunt reconnaissant*¹²⁰, dissipe allégrement son royaume, allant jusqu'à donner ses dernières pièces de monnaie pour mettre fin à la profanation d'une tombe. Chacun se dépouille « sans calcul, sans arrière-pensée, dans un élan irréfléchi d'une impardonnable légèreté¹²¹ », le plus souvent à la vive désapprobation de leurs proches. Et en retour, ce sont ces actes d'altruisme fous, véritable pierre de touche du conte populaire, qui les sauvent des pires dangers et leur assurent un dénouement heureux. « Selon cette lecture, le conte et le mythe font découvrir la valeur personnelle, qui ne tient pas compte de la valeur extérieure des objets, mais fait évoluer leur utilité en fonction de leur potentiel concret dans la situation du moment¹²². »

Mais qu'en est-il dans les contes canoniques rédigés par Perrault et les frères Grimm ? Si les héros, et surtout les héroïnes, de leurs histoires affichent de la bonté envers les animaux et les plus démunis (l'on pense notamment à *Cendrillon*, complice des souris et des oiseaux, et à la bonne sœur dans *Les fées* qui vient en aide à une vieille dame), tout porte à croire que c'est davantage d'ingénuité et de résignation béate dont ces personnages témoignent, et non d'altruisme véritable. *Blanche-Neige*, quant à elle, subit les conséquences d'avoir ouvert sa porte à une repoussante vieille femme. On pourrait y lire l'imprudence d'une trop grande miséricorde envers les laissés-pour-compte. En clair, les protagonistes nés de la plume d'auteurs qui écrivent pour une élite aisée à une époque où la misère courait littéralement les rues ne partagent pas les qualités de ceux inventés dans un milieu où la solidarité était une condition de survie. Un constat qui conduit Schitzer à affirmer qu'« un conte magique sans lien avec le folklore peut devenir une œuvre littéraire mais jamais un vrai conte¹²³ ».

117. Conte populaire chinois, adapté par Agnès Bertron-Martin, Paris, Flammarion, 2005.

118. Conte populaire du Libéria, adapté par Verna Aardema, New York, Aladdin, 1999.

119. Du folkloriste Alexandre Afanassiev, dans *Contes russes*, Paris, Hachette, 1960, p. 41-47.

120. Adapté par Anne Dartigues, dans *Contes des Vikings*, Paris, Gründ, 2004, p. 8-21.

121. Schnitzer, *op. cit.*, p. 130.

122. Kemenczei, *op. cit.*

123. Schnitzer, *op. cit.*, p. 17.

La générosité comme moteur d'action semble toutefois faire un retour en force dans les récits fantastiques contemporains. Il s'agit là d'une impression toute personnelle qui mériterait d'être explorée avec soin. À défaut de pouvoir le faire dans le cadre de cet ouvrage, prenons tout de même un moment, avec cette prémisse en tête, pour examiner le conte *Princesse Prunelle et le pois pourpre*, de la romancière canadienne Margaret Atwood¹²⁴. Pour ceux qui ne le connaissent pas, en voici d'abord un résumé :

Une pédante princesse occupe avec ses parents un petit palais provincial. Passionnée par sa propre parure et imperturbable aux épreuves de ses proches, la prétentieuse passe son temps à se pavaner et à prier pour qu'un prince plein de pécule la prenne pour épouse. Un jour, la petite peste se fait promettre une imprécation punitive après avoir repoussé une pauvre décrépite au pouvoir insoupçonné. Peinée par le pois pourpre qui lui pousse par la suite sur la pointe du pif, plus *Princesse Prunelle* perpétue sa présomption, et plus la pustule prend des proportions prodigieuses. Prise au piège, notre protagoniste finira pourtant par poser son miroir de poche. Alors moins perturbée par ses pensées puériles, la princesse parvient à se préoccuper un peu plus de son prochain. Après avoir éparpillé un peloton de perroquets qui s'en prenait aux pardessus propres de son père et protégé son chien *Pitou* d'un répugnant prédateur à épines, la princesse pose un regard perçant sur un imprévoyant prince au profil de poire se prélassant à proximité d'un étang plein de piranhas. Elle part à sa poursuite et le propulse avec puissance loin du péril particulier dont il était la proie. En prime de sa prouesse, le pois pourpre part de sa personne en un tour de passe-passe. Ses péchés expiés, la plus pimbêche princesse de la planète compris l'importance de la compassion. Quel progrès !

(Petite parenthèse : je ne puis qu'espérer que le lecteur aura apprécié ma prise en compte de la prépondérance des « P » dans l'histoire pour la production de ce résumé. Prise par le jeu, je n'ai pu résister au plaisir de cette particularité. Par ailleurs, cette présentation me permettra de faire une précision à propos de la forme d'expression privilégiée dans les contes en septième partie. Pardi, je ne parviens pas à interrompre cette propension à parler de manière si particulière ! Je ne pourrai pourtant pas poursuivre ainsi, ce serait présomptueux de ma part).

L'analogie entre *Princesse Prunelle* et le conte *La Belle et la Bête*¹²⁵ me paraît assez évidente, attestant d'une dialectique qui perdure entre les histoires modernes et les contes canoniques du répertoire merveilleux. Pourtant, il m'est d'avis que les deux contes affichent des moralités diamétralement opposées. Dans l'histoire de Madame Leprince de Beaumont, un prince, métamorphosé en vilaine bête à cause de sa trop grande arrogance à l'égard d'une vieille paysanne, se voit délivré de son triste sort par une jeune paysanne cultivée – *Belle* est une grande lectrice

124. Montréal, Phidal, 1996, traduction de *Princess Prunella and the Purple Peanut*, 1995.

125. De Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1757).

– qui reconnaît en lui les qualités de *l'homme civilisé*. Le récit semble ainsi donner une petite leçon à une élite perçue comme parfois trop brutale, mais paraît surtout légitimer l'aristocratie dans sa position de supériorité.

Dans le conte d'Atwood, c'est une toute autre leçon de vie qui est livrée, soit l'importance du don de soi. *Princesse Prunelle* avait cruellement besoin d'apprendre à penser aux autres. Il y aurait encore beaucoup à dire sur ce récit, et notamment comment il incite les jeunes demoiselles « comme il faut » à délaissier leurs miroirs, ébréchant du coup la plupart des contes de princesses – aussi bien que les revues de mode et la publicité – qui incitent les filles à la compétition pour savoir « qui est la plus belle ». En outre, l'éveil à la noblesse d'âme mis en scène dans ce conte de fées moderne semble comparable à l'esprit de charité déployé dans les histoires populaires d'autrefois. Et alors que les contes classiques des XVII^e et XVIII^e siècles tendent à inculquer l'idée que le pouvoir, la beauté et la richesse personnelle mènent au bonheur, *Princesse Prunelle* communique plutôt la nécessité de s'affranchir de ces croyances mortifères. Le récit d'Atwood exalte le bonheur procuré par l'émancipation d'un égoïsme outrancier. De quoi présumer que l'essor révolutionnaire du merveilleux, à nouveau hardi et fécond, aurait trait à une revalorisation de l'humanisme.

Examinons maintenant mon résumé d'un autre conte moderne qui semble appuyer ce postulat, *Le loup est revenu*, de Geoffroy de Pennart¹²⁶ :

Monsieur Lapin a peur d'aller se coucher. Il vient de lire dans son journal, *La Feuille de chou*, une nouvelle terrifiante : « *LE LOUP EST REVENU!* ». Monsieur Lapin se précipite pour verrouiller sa porte quand soudain : « *TOC! TOC! TOC!* » Ouf ! Ce n'est pas le loup, mais les trois petits cochons. Ils ont terriblement peur. Ils viennent de lire, dans *Le Tire-bouchon*, que « *le loup revient dans la région* ». La porte est à peine refermée que soudain : « *TOC! TOC! TOC!* » Aïe, aïe, aïe ! Mais ce n'est que madame Chèvre et ses chevreaux. Elle vient aussi d'apprendre l'affreuse nouvelle dans *Le Crottin de Chavignol*. Le récit continue ainsi – c'est la panique chaque fois qu'on cogne à la porte. Débarquent Petit Agneau, qui lit *Le Mouton enragé*, Pierre, qui cherche le loup, et le Petit Chaperon rouge, qui se trompe de maison, car Grand-mère a déménagé. Monsieur Lapin profite du rassemblement des amis pour préparer un dîner. Tout le monde est à table lorsqu'on cogne de nouveau à la porte. Monsieur Lapin est étonné, il n'attend plus personne. Mais cette fois, c'est le loup. Et il a faim ! Tous les amis se jettent sur lui. Lorsque le loup est maîtrisé, monsieur Lapin prend la parole : « *Loup, nous n'avons plus peur de toi! [...] Mais si tu promets d'être gentil et de nous raconter des histoires de loup qui font peur, alors, nous t'invitons à dîner avec nous.* » Et c'est ainsi que ce soir-là, autour d'une table bien garnie chez monsieur Lapin, le loup est revenu !

126. Paris, L'école des loisirs, 1996.

Ici encore, le récit joue sur des figures connues des contes classiques. Et cette fois encore, la fraternité se voit clairement valorisée. En effet, malgré la menace qui pèse, *monsieur Lapin* ouvre généreusement sa porte et son garde-manger à ses voisins. Au final, les amis réussissent à triompher du loup grâce à la camaraderie. Comme quoi, vis-à-vis de la mort, «on peut se passer de certitude à condition de gagner en solidarité¹²⁷». L'instinct de rassemblement des animaux et des enfants de l'histoire – à l'instar du fameux proverbe qui dit que l'union fait la force – va cependant à l'encontre des préceptes individualistes qui divisent et isolent trop souvent les citoyens des sociétés de consommation modernes. Il n'empêche que les Terriens d'aujourd'hui, en proie aux inquiétantes répercussions écologiques de leur libéralisme sauvage, auraient tout intérêt à tirer exemple de la réaction on ne peut plus saine de *monsieur Lapin* face au danger de disparaître pour toujours. Car comme le stipule Edgar Morin : «Nous avons un lien social externe qui ne suffit absolument pas à combler nos besoins. Il nous faut plus de solidarité intériorisée et vécue¹²⁸.» En tous les cas, c'est vraisemblablement ce que les récits merveilleux du jour essaient de nous dire.

Or, si comme l'affirme Schnitzer, l'une des lois inviolables de l'esprit merveilleux «récompense le prodigue et condamne l'épargnant¹²⁹», j'en déduis que cette générosité se colore différemment selon les circonstances et les besoins du moment. Considérant que l'un des messages sous-jacents dans les contes issus du folklore populaire était axé sur l'importance de partager son pain quotidien, la leçon semble prendre une tournure autre dans les manifestations contemporaines du merveilleux. Ce qui paraît favorisé chez les grands héros fantastiques de l'heure, c'est d'abord une qualité de cœur qui incite à l'entraide et à la mise en commun des énergies, voire au renoncement de soi – attributs récompensés au dénouement par un vivre-ensemble harmonieux et plus égalitaire. C'est, en tous cas, l'un des messages forts que je perçois dans plusieurs contes de fées modernes.

Cette invitation à la fraternité me semble particulièrement éloquente dans la saga *Harry Potter*. Ce petit sorcier pour qui la vie n'a pas toujours été généreuse – l'âpreté de l'existence s'avère un leitmotiv chez les héros des contes – va régulièrement jusqu'à mettre sa vie en jeu pour sauver ses camarades. Dans cette vaste lutte entre le Bien et le Mal, *Harry* apprend progressivement à maîtriser les forces qui s'opposent en lui et, après plusieurs années d'effort, parvient à vaincre *Voldemort*, lequel s'est toujours montré obsédé par le pouvoir totalitaire et l'immortalité. Au bout de cette longue et terrible lutte, le jeune sorcier

127. Edgar Morin, «Les anti-peurs», *Communications*, n° 57, Paris, Seuil, 1993, p. 138.

128. *Ibid.*, 138.

129. Schnitzer, *op. cit.*, p. 131.

devenu grand se contente du bonheur simple, et pourtant éminent riche, de vivre en paix avec ses proches et de perpétuer le cycle naturel de la vie. Envisagé ainsi, c'est une puissante profession d'amour pour son prochain que nous livre l'œuvre de Joanne K. Rowling. Au contraire du sacrifice ultime de la *Petite Ondine* – qui, nous l'avons vu, peut être interprété comme un geste de renoncement de soi au nom des règles bourgeoises –, les actions de *Harry* sont le plus souvent motivés par une puissante soif de d'équité. Au demeurant, la philosophie derrière l'histoire de Rowling paraît s'inscrire dans la continuité de ce que Marx et Engels nommaient le *communisme primitif*, et qui était, aux yeux des marxistes, « un concept utile pour bâtir un temps d'espérance à venir¹³⁰ ». Chose certaine, ces quelques lectures de texte nous reconduisent à la conception d'un merveilleux ancré dans un temps *primordial* où l'espoir de l'humanité ne pouvait être que collectif.

Mes déductions seraient encore à vérifier par une étude plus approfondie d'un plus grand corpus de récits. Faute d'espace pour pouvoir le faire dans cet ouvrage, déjà long, j'ai tout de même trouvé un commentaire de Marc Soriano qui va dans le sens de mes hypothèses. Il écrit que tant que les hommes n'arriveront pas à dominer leurs penchants égoïstes, ni en tant qu'individus ni en tant que collectivité – « tant que nous ne sommes pas parvenus à un véritable humanisme, à nous saisir en tant qu'humanité, dans notre solidarité, dans notre force associée à tant de faiblesse –, le merveilleux joue (et ne peut pas ne pas jouer) un rôle de compensation¹³¹ ». Au risque de trahir un penchant pour la part humaniste du marxisme, j'ajouterais que la relance actuelle du fantastique contribue d'une part à diminuer les tensions d'un monde où l'argent s'est substitué à la valeur morale, tout en distillant des ferments révolutionnaires, soit l'utopie d'arriver à s'affranchir du joug de l'idéologie marchande, laquelle donne préséance à l'indépendance fonctionnelle du sujet au détriment du bien commun. Le lecteur aura évidemment remarqué l'influence de Zipes dans mon propos.

Quoi qu'il en soit, j'ai pensé qu'il serait de bon ton de clore cette partie avec un mot de Pierre-Maxime Schuhl : « Cette constante résurgence du merveilleux, qui ne disparaît jamais pour longtemps, qui revient par la fenêtre lorsqu'on l'a chassé par la porte, pose un problème qui dépasse l'histoire littéraire, et qui exige qu'on se retourne vers la psychologie et la philosophie¹³². »

Or, c'est précisément ce que je me propose de faire dans les prochaines parties.

130. Isy Morgenszterm, « Karl Marx et le "Principe espérance" », *Libération*, lundi, 10 novembre 2008, p. 35.

131. Soriano, *op. cit.*, p. 475.

132. Schuhl, *op. cit.*, p. 49.



*Ce soir la Lune rêve
au-dessus d'une enfant,
seule face à la marée
d'où monte une tristesse étrange*

*Ce matin une enfant pleine de gaieté
rit aux anges
et jette à l'eau
tous les chagrins de la nuit.*

CINQUIÈME PARTIE

La résonance du merveilleux

*Les livres sont des tombes que nos lectures fleurissent
et d'où parfois, par une phrase mal fermée,
passe une lumière qui ne doit rien à ce monde,
même si elle l'éclaire parfaitement¹.*

Christian Bobin

Le lecteur a-t-il remarqué comment le merveilleux se rapproche, à pas de loup, au fil de ce texte ? Au départ, il est affaire des hommes des cavernes. Ensuite, il offre aux structuralistes un jeu de meccano. Sous le regard des historiens, il s'insère dans nos schèmes de référence, mais parle encore surtout de préoccupations passées. Le long des pages, des allusions ont été formulées à propos d'une potentielle sagesse archaïque, intrinsèque au conte. D'un enseignement fondamental qui nous concernerait encore. Est-il possible, en dépit des altérations du temps, que la parole du modeste conte soit encore vivante, agissante ? C'est ce que croient les spécialistes de la psyché, pour petits et grands. Ainsi, le merveilleux, éternel résilient, nous rejoint, en ce début de XXI^e siècle, et continuerait de verser un baume sur les soucis de l'existence.

1. Christian Bobin, « Les différentes régions du ciel », *Le Monde des Religions*, n° 35, mai 2009, p. 51.

Les contes et leurs fantasmes freudiens

Comment des histoires si simples, à la portée des tout-petits, peuvent-elles exercer un pouvoir apaisant sur notre esprit ? À cette question, Freud et ses disciples ont répondu par quelques travaux. Je n'ai nullement la prétention d'en présenter un inventaire exhaustif, le but étant ici de comprendre les grandes lignes de l'approche psychanalytique appliquée au conte.

Au risque de trop simplifier, l'intérêt de la psychanalyse pour le conte s'explique de la manière suivante : les récits merveilleux, en enjolivant des peurs et des malaises existentiels de manière hautement symbolique, permettent à l'individu d'effectuer une mise à distance et une prise de conscience des angoisses qui l'assaillent. C'est que les contes, à l'instar des mythes et des rêves, utilisent un langage symbolique remontant à l'aube de l'humanité². « On a l'impression d'être en présence d'un mode d'expression ancien, mais disparu³ », soutient Freud.

Ainsi Serge Pankejeff, plus connu sous le nom de l'*Homme aux loups*, se souvient-il, au cours de son travail avec Freud, de la terreur que provoquait en lui dans sa petite enfance, le loup des contes [...], ce que Freud interprète comme étant lié à une peur primitive peut-être à l'origine de sa névrose⁴.

Le père de la psychanalyse a donc reconnu l'existence d'une « langue fondamentale⁵ », d'un « héritage phylogénétique⁶ », d'une expérience de vie archaïque refoulée dans l'inconscient collectif de l'homme moderne, et conservée à l'état de traces dans les produits de l'imagination poétique folklorique. Cela dit, Freud considérait le rôle joué par l'inconscient personnel tout aussi important, sinon davantage, mais en ne discriminant pas l'un au détriment de l'autre. « Je tiens pour inexacte la méthode de recourir à l'explication par la phylogenèse avant d'avoir épuisé les possibilités de l'ontogenèse ; je ne vois pas pourquoi on prétend contester avec entêtement à la préhistoire enfantine une significativité que l'on accorde avec empressement à la préhistoire ancestrale⁷ », explique-t-il. Par cette allusion à l'« empressement pour la préhistoire ancestrale », Freud se positionne par rapport à Jung qui, comme nous le verrons bientôt, accorde effectivement beaucoup plus de valeur à l'hérédité.

2. Sigmund Freud, « Deuxième partie: le rêve », dans *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1968, p. 184.

3. *Ibid.*, p. 151.

4. Gugenheim-Wolff, *op. cit.*, p. 131.

5. Freud, *op. cit.*, p. 153.

6. C'est-à-dire associé à l'évolution humaine ; Sigmund Freud, *L'homme aux loups*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 95.

7. Freud, *L'homme aux loups*, *op. cit.*, p. 95.

La prévalence accordée par Freud à l'acquis individuel – soit l'ontogenèse – dans les processus inconscients de la psyché explique sans doute en partie pourquoi il n'a pas consacré d'analyse spécifique au folklore, bien qu'il y fasse souvent référence dans ses travaux. Ce sont surtout ses élèves (Otto Rank, Theodor Reik, Franz Ricklin, etc.) qui ont poursuivi les recherches folkloriques dans la direction indiquée par le maître⁸. Ces derniers sont partis « des concepts et des outils initialement développés dans un cadre clinique⁹ » par Freud, pour ensuite les appliquer aux différents éléments narratifs des récits populaires. Ce que leurs différentes études ont eu en commun, c'est de considérer le conte comme une voie d'accès aux processus préconscients et inconscients, limités en nombre, d'un psychisme humain ancré dans un fonds universel. On pourrait, dès lors, établir un parallèle entre l'approche psychanalytique et la mythocritique de Gilbert Durand, dont j'ai discuté en deuxième partie.

Plus concrètement, la psychanalyse envisage les contes surtout comme des illustrations hautement symboliques des fantasmes récurrents de l'être humain. Fantasmes fondamentaux à partir desquels les toutes premières œuvres narratives auraient été élaborées, soit les mythes. On y retrouverait notamment le *fantasme du retour au sein maternel*, le *fantasme de destruction du corps maternel*, le *fantasme de naissance* et, évidemment, le plus courant chez les disciples de Freud : le *fantasme de la scène primitive*¹⁰ ! Ce dernier, issu de l'angoisse de l'enfant devant le spectacle observé ou deviné des rapports sexuels entre les parents, se manifesterait dans les motifs du conte qui évoquent un lieu secret, comme *la chambre interdite* (*Barbe-Bleue*, *Le fidèle Jean*), *l'enfant qui écoute aux portes* (*Jacques et le haricot magique*¹¹), ou encore *l'entrée dans une maison ou un lit abandonné* (*Blanche-Neige*, *Frérot et Sœurette*¹², *Boucle d'or et les trois ours*¹³)¹⁴. Pour résumer, l'enquête psychanalytique « déchiffre des textes soit en lisant dans la fable la réalisation fictive d'un désir interdit (Œdipe), la symbolisation de désirs inconscients (ce qui explique l'universalité des œuvres), soit en interprétant les lacunes, les trous, les silences, les ambiguïtés¹⁵ ».

8. Simonsen, *op. cit.*, p. 68-69.

9. Gengembre, *op. cit.*, p. 15-16.

10. Simonsen, *op. cit.*, p. 70-72.

11. Conte populaire anglais aux origines incertaines apparu sous différentes versions au XIX^e siècle.

12. Conte (1812) des frères Grimm.

13. Souvent considéré comme l'une des créations de la collection des frères Grimm, ce conte (1837) serait en fait l'œuvre de l'écrivain britannique Robert Southey.

14. Simonsen, *op. cit.*, p. 70.

15. Gengembre, *op. cit.*, p. 15.

Les mises en garde concernant l'approche psychanalytique sont nombreuses, notamment en ce qui concerne leurs prétentions universalisantes. Il faudrait être prudent avec certaines assertions freudiennes parce que «la psychanalyse, basée sur les structures de la société indo-européenne et issue de la morale judéo-chrétienne ne vaut, en général, que pour le monde occidental¹⁶». Ceci devient patent au regard des travaux sur le symbolisme des rêves et des contes, car «la grenouille, image (laide) de l'enfant mal aimé pour les psychanalystes, est chez les peuples sibériens l'animal sacré et bienfaisant, la gardienne des objets du culte chamanique¹⁷». Par ailleurs, la théorie freudienne qui lit le conte de *Cendrillon* comme une symbolisation de la jalousie mère-fille ne tiendrait pas compte des quelque cinquante versions masculines recensées de par le monde¹⁸ ! On risque donc de commettre de graves bévues en imposant systématiquement les préceptes psychanalytiques aux contes de différents peuples. À cet effet, Freud lui-même prévient du danger d'une lecture trop réductrice des figures de l'imaginaire, qui ne sont pour lui qu'un outil d'analyse parmi d'autres. «J'espère que vous n'avez pas oublié qu'avec notre technique de l'association on n'obtient jamais des traductions constantes des éléments du rêve¹⁹», signale-t-il. Autrement dit, «il ne faut donc pas réduire l'interprétation du rêve ou du conte à une traduction des symboles²⁰». C'est alors avec précaution que nous devons considérer le Tableau 6 qui résume les interprétations des motifs les plus fréquents repérés par Freud dans les rêves et le folklore.

Le lecteur aura naturellement remarqué la teneur sexuelle de la plupart des associations qui figurent dans ce tableau. Freud justifie cette prééminence thématique par le rôle majeur qu'auraient joué les besoins sexuels des hommes dans la naissance et le développement du langage²¹. Selon lui, les premiers sons articulés auraient servi de moyens de communication entre les partenaires sexuels. «De nombreuses racines se seraient ainsi formées, ayant toutes une origine sexuelle et ayant fini par abandonner leur signification sexuelle²².» Ainsi, les mots auraient, au fil du temps, été détournés de leurs significations premières. Quoi qu'il en soit, cette théorie s'avère cohérente au regard de la plupart des interprétations freudiennes des contes, où tout est affaire de fantasmes et de complexes sexuels...

16. Schnitzer, *op. cit.*, p. 8-9.

17. *Ibid.*, p. 8.

18. Schnitzer, *op. cit.*, p. 97.

19. Freud, *Introduction à la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 135.

20. Simonsen, *op. cit.*, p. 73.

21. Freud, *Introduction à la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 152.

22. *Ibid.*, *op. cit.*, p. 152.

Tableau 6
**Symbolisme des principaux motifs repérés par Freud
 dans les rêves et le folklore**

| Symboles | Objets symbolisés |
|---|---|
| ▪ l'empereur, le roi, l'impératrice, la reine | ▪ les parents du rêveur (lecteur) |
| ▪ le prince, la princesse, la maison | ▪ le rêveur (lecteur) |
| ▪ les petits animaux, la vermine | ▪ les enfants, frères ou sœurs |
| ▪ les objets allongés, armes pointues, fusils ▪ objets d'où s'échappe un liquide : robinets, sources, etc. ▪ objets de va-et-vient : outils, marteaux, etc. ▪ objets résistant à la pesanteur : ballons, avions ▪ les poissons, les reptiles, les serpents ▪ le pied, la main, la clef | ▪ le sexe masculin |
| ▪ les objets concaves : boîtes, coffrets, poches ▪ vases, cavernes, fosses, bouteilles, etc. ▪ les bateaux, la bouche, boutons, fleurs ▪ l'église, les chambres, les portes, les fenêtres ▪ les tables, les livres ▪ escargots, coquillages | ▪ le sexe féminin |
| ▪ activités rythmiques : danse, équitation ▪ l'ascension : sentiers escarpés, échelles, escaliers | ▪ l'acte sexuel |
| ▪ la forêt | ▪ les poils pubiens |
| ▪ le départ | ▪ la mort |
| ▪ une action dont l'eau est le principal facteur | ▪ la naissance, la relation maternelle |
| ▪ les sucreries | ▪ la jouissance sexuelle |
| ▪ un mur uni sur lequel on grimpe | ▪ un corps d'homme debout |
| ▪ les petits enfants | ▪ les organes génitaux |
| ▪ la calvitie, la coupe de cheveux, ▪ la perte d'une dent, la décapitation | ▪ la castration |
| ▪ les larmes, l'urine | ▪ le sperme |

Sources : d'après Michèle Simonsen, *Le conte populaire français*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 73-74 et Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, p. 138-150.

Mentionnons, enfin, l'une des analyses psychanalytiques freudiennes les plus porteuses pour le domaine de l'interprétation des mythes et, par extension, sur la portée symbolique des contes : *Le mythe de la naissance du héros* (1909), d'Otto Rank²³. À partir d'un corpus d'une douzaine de grands mythes héroïques²⁴, Rank formule le scénario d'une légende type, dont les caractéristiques rejoignent à la fois le fantasme du *roman familial* (comment la jalousie à l'égard du père se mue en désir de vengeance) et les stades de développement psychologique de l'enfant²⁵. En abrégé, il s'agit d'une histoire de rébellion d'un fils qui passe par toute une gamme d'émotions douloureuses et d'actes souvent violents dans son cheminement vers l'indépendance. Or, l'enfant, à l'instar de ce héros du *Mythe de la naissance*, serait souvent, au cours de sa croissance, déchiré entre son amour pour ses parents et son désir de s'en échapper, voire de les tuer symboliquement. À partir de son récit type, Rank tisse des liens entre la vie fantasmatique de l'enfant, les stades de maturation psychique et l'activité imaginaire mythique. « Le moi de l'enfant se comporte en cela comme le héros de la légende et, au fond, le héros n'est toujours qu'un moi collectif doté de toutes les qualités les plus hautes²⁶. » Le travail de Rank investit donc non seulement le trait d'union qui relie le mythe folklorique et la psyché humaine, c'est-à-dire comment nos ancêtres auraient façonné des histoires qui racontent des phénomènes mentaux ontologiques, mais révèle aussi le rôle potentiellement libérateur et formateur de ces récits. Car les textes qui correspondent au *Mythe de la naissance* rempliraient une double fonction psychique vitale : d'abord *exutoire* (autoriser les envies de rébellion), puis d'*absolution* (déculpabiliser l'âme devant ses désirs meurtriers)²⁷. Autrement dit, l'histoire mythique prône le *devoir d'émancipation* de l'enfant par rapport au parent en vue d'une *maturation psychique* indispensable.

Ainsi, de la même manière que la théorie du rite d'initiation, marquant l'entrée dans l'âge adulte et appliquée par Propp au conte, Rank met en lumière ce passage psychique obligé qui mène à l'autonomie. Et, encore une fois, nous sommes témoins de la dimension profondément révolutionnaire du merveilleux qui exhorte à l'affranchissement de l'autorité dans sa poursuite d'un destin heureux.

23. Paris, Payot, 1983. Il aurait également été pertinent d'aborder l'essai de Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Grasset, 1972, qui explore la liaison entre le concept freudien de « roman familial » et la littérature romanesque.

24. Ceux de Kiros, Œdipe, Moïse, Jésus, Romulus, Gilgames, Pâris, Persée, Hercule, Tristan, Siegfried et Lohengrin.

25. Simonsen, *op. cit.*, p. 75-76.

26. Rank, *op. cit.*, p. 94.

27. Simonsen, *op. cit.*, p. 77.



*La nuit s'étire encore doucement dans les corps.
Lentement les brumes du sommeil se dispersent à la lumière du jour.
Frisson du réveil.
Tremblement du corps qui prend forme imperceptiblement.*

Finalement, ce que toutes ces recherches psychanalytiques révèlent, c'est comment nous sommes, tout un chacun, les héros des récits qui se transmettent depuis les temps primordiaux. Au-delà des êtres surnaturels et des fioritures invraisemblables qui composent le domaine féerique, au cœur des récits de merveille, se trouve toujours un mortel qui lutte contre des forces mystérieuses. « Tout conte parle donc à chacun d'entre nous de notre moi le plus intime, même si nous n'en sommes pas conscients, et permet à celui ou celle qui le reçoit de s'interroger sur sa propre histoire, sur son propre fonctionnement, sur le désir qui le (la) meut et de reconnaître les fantasmes qu'il ou elle nourrit²⁸. » C'est d'ailleurs dans cette optique que nous pouvons comprendre l'attraction qu'exerce le conte ou ses dérivés « multimédiatiques » sur nos contemporains en ces périodes d'incertitudes à la fois existentielles, économiques, sociopolitiques.

L'apport du conte dans l'individuation jungienne

*Les contes ne sont pas faits pour endormir les enfants,
mais pour éveiller les hommes à la conscience d'eux-mêmes...*²⁹

Édouard Brasey et J.P. Debailleul

Jung se préoccupe beaucoup moins de sexualité que Freud. Son thème central à lui, c'est l'éveil de la conscience, ce processus d'achèvement psychique et spirituel qui seul donnerait un véritable sens à l'existence. « Nous avons le choix de vivre "en dormant" notre vie, nous laissant porter, flotter au gré des événements [...] ou bien, tout au contraire, de rechercher un éveil à nous-mêmes et au monde³⁰ », explique-t-il. Afin de saisir les principes derrière cette démarche d'accomplissement intérieur, et l'apport particulier des contes, il me paraît nécessaire de brièvement résumer les fondements de la psychologie jungienne.

Jung reconnaît trois niveaux au psychisme humain : le Moi (partie consciente de la personnalité), l'inconscient personnel (fraction insignifiante des matériaux inconscients constituée de réminiscences de l'enfance et d'expériences individuelles

28. Gugenheim-Wolff, *op. cit.*, p. 132.

29. Édouard Brasey et J.P. Debailleul, *Vivre la magie des contes*, Paris, Albin Michel, 1998, p. 11.

30. Carl Gustav Jung, cité dans Da Costa, *op. cit.*, p. 77.

non investies) et l'inconscient collectif (fait de réminiscences d'expériences archaïques communes à l'humanité toute entière qui structurent la psyché et subsistent sous forme de forces inconscientes, susceptibles d'être réactualisées)³¹. En l'absence de réactualisation, c'est-à-dire sans mise à jour des forces contraires qui composent l'inconscient collectif, l'individu se fait balloter par les différentes facettes psychiques qui s'opposent à son insu. Sa personnalité court alors le risque de basculer vers des attitudes extrêmes. Ce serait notamment le cas de personnes au caractère extrêmement timide (tendance introvertie); ou au contraire chez des gens au tempérament exagérément exalté (tendance extravertie). De la même manière, un homme dont la psyché souffre d'un grave déficit de féminité affichera un machisme outrancier. Il suffit de songer aux sociétés latines pour comprendre que ces déséquilibres peuvent également se manifester au plan collectif!

Alors comme l'enseigne le proverbe «pécher en tout est un défaut», Jung prétend que nous avons tout intérêt à éviter les extrêmes. Le chemin vers l'équilibre psychique, qu'il nomme «processus d'individuation», consiste à intégrer à la conscience les dynamiques en opposition dans notre inconscient afin d'apaiser les tensions et harmoniser notre esprit. «Si nous l'écoutons, la voix de notre inconscient est puissante et sage, elle nous conduira vers la réalisation d'une conscience élargie, équilibrée³²», affirme-t-il. L'intégration de l'ensemble des facettes de l'âme humaine mènerait à l'acquisition du Soi, un nouveau centre de la personnalité, capable d'assumer et de balancer les différentes tendances propres à l'homme. Et selon Jung, ce chemin vers la maturité psychique peut être guidé par les rêves, les mythes et les contes, car ceux-ci seraient pétris d'*archétypes*, c'est-à-dire de symboles ontologiques issus de l'esprit humain à son état crépusculaire³³. «Les archétypes sont précisément comme des lits de rivières, que l'onde a délaissés, mais qu'elle peut irriguer à nouveau après des délais d'une durée indéterminée³⁴», écrit Jung. Ils auraient tous «en commun de nous parler au-delà de la parole, de nous toucher au-delà du sensible, de nous interpeller dans le lieu intime de notre cœur, ce jardin secret dont nous ignorons trop souvent l'existence et l'importance³⁵». À l'instar de la pensée freudienne, la mytho-poétique de Jung «apparaît comme un remède symbolique dans le développement personnel³⁶», un outil qui favorise la réconciliation du conscient et de l'inconscient.

31. Simonsen, *op. cit.*, p. 81-84.

32. Da Costa, *op. cit.*, p. 78.

33. Carl Gustav Jung, *L'âme et la vie*, Paris, Plon, 1973, p. 45.

34. *Ibid.*, p. 60-61.

35. Da Costa, *op. cit.*, p. 77.

36. Kemenczei, *op. cit.*

Mais contrairement à Freud et ses disciples, le psychologue des profondeurs n'établit pas de corrélations directes entre les éléments narratifs des récits traditionnels et des fantasmes ou des complexes névrotiques prédéfinis. « C'est que les contes de fées ne s'adressent pas à notre intelligence raisonneuse et bornée, mais à notre Inconscient. On ne peut les comprendre qu'au moyen de l'intuition³⁷ », écrit-il. Selon lui, il n'est d'ailleurs pas possible de traduire le contenu d'un archétype en termes intellectuels³⁸. La force des contes serait justement leur capacité de nous atteindre dans les ressorts de notre inconscient, sans passer par les filtres de la logique. Jung prend donc le problème à l'envers, en quelque sorte, en laissant les images archétypiques présentes dans les contes parler par elles-mêmes, par leurs réseaux d'associations figuratives et d'entrecroisements thématiques. Sans imposer de théories préétablies, l'approche jungienne procède par amplifications des thèmes, comparaisons, mises en contexte et rapprochements afin de faire émerger le sens et la logique interne des systèmes symboliques³⁹. Cette démarche accorde ainsi beaucoup plus d'importance aux traces ancestrales de l'inconscient collectif que l'interprétation freudienne. « La psychologie archaïque n'est pas seulement psychologie des primitifs [...], mais bien celle de tout homme civilisé qui, indépendamment de son haut degré de conscience, est encore un homme archaïque dans les couches les plus profondes de sa psyché⁴⁰ », explique Jung.

Le conte, en tant que produit du psychisme universel, nous donnerait donc des voies d'accès vers les strates enfouies de l'âme, une exhumation spirituelle incontournable en vue de la réalisation du Soi. « Il est en fait un moyen sûr et abordable par tous d'exprimer les processus psychiques de l'inconscient collectif et de nous les révéler⁴¹. » Les mythes, les légendes et les contes sont envisagés par Jung comme des parcours emblématiques susceptibles de guider l'individu vers la prise en compte de ses zones d'ombre afin de les harmoniser avec son Moi conscient. Cette aspiration à l'équilibre psychique, fréquemment représentée dans les rêves et les récits traditionnels, apparaîtrait le plus souvent sous la forme d'un enfant divin, d'un œuf, ou d'un trésor, voire parfois d'une croix⁴².

Si Jung se réfère au folklore tout au long de son œuvre, sa collaboratrice de longue date, Marie-Louise von Franz, s'est particulièrement démarquée par son travail sur les récits merveilleux. Avec *L'interprétation des contes de fées* (1980), désormais un classique, elle met en lumière les fondements de l'approche

37. Marguerite Loeffler-Delachaux, *Le symbolisme des contes de fées*, Paris, L'Arche, 1949, p. 247.

38. Da Costa, *op. cit.*, p. 76.

39. Marie-Louise von Franz, *L'interprétation des contes de fées*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 25.

40. Jung, *op. cit.*, p. 38.

41. Da Costa, *op. cit.*, p. 64.

42. Simonsen, *op. cit.*, p. 84.

jungienne à travers l'interprétation de quelques histoires des frères Grimm. D'emblée, Franz stipule que le conte, de par sa simplicité et son dépouillement culturel, traduit mieux que tout autre matériau mythopoétique les mystères de l'inconscient collectif. Il est « le squelette nu de la psyché⁴³ », déclare-t-elle. « Sous cette forme pure, les images archétypiques nous fournissent les meilleures des clefs pour nous permettre la compréhension des processus qui se déroulent dans la psyché collective⁴⁴. » Par ailleurs, tous les contes représenteraient un seul et même phénomène psychique : le processus d'individuation⁴⁵. Mais comme le chemin vers l'acquisition du Soi passe par une multitude d'étapes de révélation et d'intégration des différentes facettes inconscientes de l'âme humaine, « des centaines de contes et des milliers de versions (comparables aux variations d'un thème musical) sont nécessaires pour que ce facteur inconnu [le Soi] pénètre dans la conscience⁴⁶ », explique Franz.

Afin de saisir la manière dont les contes illustrent les différentes phases du processus d'individuation, et par là même le type de raisonnement à l'œuvre dans l'interprétation jungienne, examinons quelques thèmes récurrents repérés par Franz dans les récits des Grimm. Ces thèmes se regroupent autour des concepts de l'*ombre*, l'*anima* et l'*animus*, soient les principales images archétypales étudiées par Jung⁴⁷. En simplifiant à l'extrême, les contes consacrés à l'intégration de l'*ombre* traduisent la nécessité de prendre conscience de nos côtés obscurs afin de les laisser se manifester à bon escient. Le conte *Les deux compagnons*⁴⁸ mettant en scène un roi (symbole du Soi) qui doit choisir son successeur entre un tailleur (gai et avenant) et un cordonnier (amer et renfermé), représenterait la nécessité d'harmoniser les forces opposées qui habitent notre psyché, car même une attitude positive risque de devenir destructrice si elle n'est pas tempérée par son contraire⁴⁹ :

La réflexion et la prudence du cordonnier seraient louables et les sauveraient tous les deux de la faim et de la mort si elles ne basculaient pas dans l'égoïsme, la jalousie, la haine et le mépris de l'imprévoyant tailleur. La confiance en la vie, l'humeur joyeuse et la générosité du tailleur seraient excellentes si elles ne l'amenèrent pas à ignorer le mal et donc à négliger la plus élémentaire prudence⁵⁰.

43. Von Franz, *op. cit.*, p. 40.

44. *Ibid.*, p. 12.

45. *Ibid.*, p. 13.

46. *Ibid.*, p. 13.

47. *Ibid.*, p. 141.

48. Des frères Grimm.

49. Marie-Louise von Franz, « L'ombre et le mal dans les contes de fées », dans *L'interprétation des contes de fées*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 294.

50. *Ibid.*, p. 294

La fin de l'histoire récompense évidemment le sympathique tailleur, « moyennant qu'il accepte les coups de son ombre, symbolisée par le cordonnier, et qu'il intègre un peu de celle-ci à travers les épreuves qui lui sont infligées⁵¹ ». Une dialectique entre le bien et le mal que nous retrouvons nommément, comme nous l'avons vue, chez *Harry Potter*.

Dans *Les trois plumes*⁵², une autre histoire qui ouvre sur un problème de succession royale, le message sous-jacent toucherait à la nécessité pour tout un chacun d'intégrer l'*anima*, soit notre part de féminité. D'entrée de jeu, le conte est marqué par une forte tangente masculine : un roi (sans reine à ses côtés), ne sait pas auquel de ses trois fils laisser son royaume. Indice qui conduit Franz à affirmer « que le roi, l'élément dominant de l'attitude collective consciente, a perdu contact avec le flot de la vie et en particulier avec le principe féminin et l'éros⁵³ ». À partir de là, « tout le développement tend à montrer comment cet élément féminin sera restauré et ramené à la conscience⁵⁴ ». Et de fait, Franz souligne le caractère féminin de nombreux éléments apparaissant tout au long du récit. Pour les besoins de mon analyse, j'en retiendrai trois. Le premier, et l'un des plus probants, c'est la méthode employée par le roi pour désigner son héritier : le hasard. Dans l'histoire, le souverain souffle sur trois plumes qui en retombant indiquent les directions que doivent suivre les princes dans leurs différentes quêtes. Le fait de confier au destin le soin de décider du choix de son successeur, une attitude de souplesse et de disponibilité totale envers la vie, serait un « premier pas vers l'abandon de la volonté déterminante du moi et du seul raisonnement conscient⁵⁵ ». Or, Franz rappelle que le féminin, ou l'*amina*, est « en relation avec le sentiment, l'irrationnel et l'imaginaire⁵⁶ ».

Un autre indice permettant de déduire que la signification profonde du récit a trait à l'intégration de l'*anima* viendrait du fait que c'est le fils esquissé au départ comme mal loti, le *simple d'esprit*, le *Nigaud*, qui remporte les épreuves et gagne le trône. Car au fil de l'histoire, on s'aperçoit que loin d'être idiot, le héros s'avère simplement spontané et naïf, et contrairement à ses frères, sans le moindre snobisme ni prétention (attitudes typiquement masculines). Bref, « qu'il

51. *Ibid.*, p. 295.

52. Conte (1812) des frères Grimm.

53. Von Franz, *L'interprétation des contes de fées*, *op. cit.*, p. 83.

54. *Ibid.*, p. 69.

55. *Ibid.*, p. 87.

56. *Ibid.*, p. 91.

prend les choses comme elles sont⁵⁷», une caractéristique de l'*anima*. Enfin, notons que le conte se termine par un mariage, «c'est-à-dire par l'union équilibrée des principes masculin et féminin⁵⁸», explique Franz.

Cette histoire aurait donc été inventée, en quelque sorte, pour corriger l'attitude d'une société «gouvernée par des principes rigides parce qu'elle a perdu sa faculté irrationnelle et spontanée d'adaptation⁵⁹». Et d'où la prépondérance de récits mettant en vedette la figure du *Nigaud* ou du *Simplet* dans les sociétés occidentales, comme *Les trois langages*, *L'oiseau d'or*, *La reine des abeilles* et *L'oe d'or*, des frères Grimm. «La raison en est évidente : par suite du surdéveloppement de la conscience du moi, les individus n'ont plus la flexibilité qui permet de prendre la vie comme elle est, d'où la valeur, au sein de nos cultures, des contes concernant ce type de héros⁶⁰», écrit Franz.

Selon une logique semblable, Franz stipule qu'il y a en Occident un nombre considérable de récits dans lesquels le héros triomphe de ses épreuves purement et simplement par paresse, ou nonchalance. L'on pense notamment à l'histoire des *Trois Fileuses*⁶¹ qui met en scène une jeune fille plutôt fainéante qui se tire d'affaire grâce à l'aide inespérée de trois vieilles femmes : «compensation évidente d'une attitude collective qui met trop fortement l'accent sur l'efficacité ; ces histoires de héros paresseux sont dites et redites avec délices, car elles sont porteuses d'un message bénéfique⁶²».

Les quelques exemples rapportés ci-haut s'avèrent des réductions extrêmement simplificatrices de la logique jungienne à l'œuvre. Sans entrer dans le détail de la méthode analytique préconisée par Franz, il me semble important de préciser que c'est en examinant soigneusement *tous* les éléments présents dans un conte – chacun des traits de sa structure (type d'introduction, personnages, problématiques, dénouement, formule de conclusion) et chacun de ses symboles – en fonction non seulement des relations qu'ils entretiennent entre eux et avec le contexte de la trame narrative, mais aussi par comparaison avec d'autres récits, et d'autres schèmes de pensée, que le sens du récit émerge peu à peu. On comprend alors l'ampleur et la complexité d'une telle approche, même pour la plus modeste des histoires. Et l'obligation pour le chercheur de maîtriser non seulement l'herméneutique relative à la psychologie, mais aussi de posséder une vaste

57. *Ibid.*, p. 83.

58. *Ibid.*, p. 69.

59. *Ibid.*, p. 84.

60. *Ibid.*, p. 84.

61. Conte des frères Grimm.

62. Von Franz, *L'interprétation des contes de fées*, *op. cit.*, p. 84.

culture générale, englobant notamment les sphères de la mythologie et de l'ethnologie primitive, afin d'être en mesure d'effectuer les recoupements conceptuels nécessaires à l'émergence de la signification profonde, archaïque, des récits.

« L'interprétation des contes est un art⁶³ », renchérit Franz, tout en stipulant qu'aucune analyse n'est définitive, car toujours le résultat d'une compréhension intuitive⁶⁴. Au demeurant, cette lecture correspondrait à « la façon moderne de raconter des histoires⁶⁵ », de mettre à jour et à profit la sagesse numineuse de nos ancêtres. « Cela a un effet vivifiant, provoque une réaction bénéfique et nous met en paix avec notre âme instinctive⁶⁶ ». Pour illustrer le mécanisme à l'œuvre, Franz cite en exemple une ancienne coutume des aborigènes d'Australie :

Lorsque le riz ne pousse pas bien, les femmes entrent dans le champ, s'y accroupissent et lui récitent le mythe d'origine du riz. Le riz sait de nouveau pourquoi il est là et se met à croître. C'est probablement là une projection de notre propre situation, car, en ce qui nous concerne, il est certain qu'en entendant ces mythes nous réapprenons nos raisons de vivre ; toute notre humeur face à l'existence peut en être transformée et même notre état physique en être amélioré⁶⁷.

Quelle description émouvante, et tout à la fois optimiste et rassurante de la parole du mythe, comme du conte ! En un mot, l'approche jungienne vise à tirer profit du pouvoir d'harmonisation de la psyché qui résiderait au cœur des contes. « Le héros est le restaurateur d'une situation consciente juste⁶⁸ », explique Franz. Il serait, en quelque sorte, une figure archétypale de la santé psychique absolue. « Issu de la psyché inconsciente, il fournit un modèle à imiter, celui d'un Moi qui agit de façon juste, en harmonie avec les exigences du Soi⁶⁹. »

En outre, cette conception du récit merveilleux comme régulateur de la psyché semble résoudre la fameuse énigme de la similitude des contes de par le monde. Preuve supplémentaire, s'il est en une, de la façon dont les récits merveilleux reflètent les « structures universelles de l'âme humaine⁷⁰ ». Cela dit, le processus d'individuation reste toujours un parcours unique, ne s'effectuant que dans la psyché intime d'un seul individu à la fois. Il serait donc erroné

63. *Ibid.*, p. 55.

64. *Ibid.*, p. 62.

65. *Ibid.*, p. 62.

66. *Ibid.*, p. 62.

67. *Ibid.*, p. 64.

68. *Ibid.*, p. 82.

69. *Ibid.*, p. 82.

70. *Ibid.*, p. 41.

d'affirmer que le conte merveilleux représente, en soi, le processus d'individuation. « Par contre, il pourrait être juste de suggérer que les contes reflètent des grandes étapes de ce processus, pour un grand nombre de personnes, en harmonie avec la culture et la conscience collective des peuples auxquels ils sont racontés⁷¹. »

Pour faire le pont avec le discours des historiens au sujet des effets de l'adaptation du récit oral à la culture littéraire, notons que Franz considère que plus la source d'un conte est pure, plus son pouvoir d'exprimer les processus de l'inconscient collectif est puissant. Aussi déplore-t-elle les nombreuses déformations causées par des transpositeurs, traducteurs et éditeurs non scrupuleux de respecter les trames narratives authentiques. « Cette attitude étrange, irrecevable, non scientifique et malhonnête a longtemps prévalu à l'égard des contes de fées, c'est pourquoi je conseille toujours de se reporter à l'édition originale⁷² », avise-t-elle. Mais si Franz reconnaît une plus grande valeur aux récits proches de la tradition orale, elle reste muette quant aux possibilités de créer de nouveaux contes qui répondraient aux besoins toujours mouvants des sociétés.

Enfin, malgré la poésie certaine d'une méthode analytique qui permet une liberté associative aussi jubilatoire, il me paraît légitime de souligner l'ambiguïté de la métaphysique de Jung. En effet, les raisonnements et les rapprochements proposées dans les analyses textuelles de Franz – excessivement simplifiés, je le répète, dans les exemples rapportés auparavant –, bien qu'ingénieux à plus d'un égard, semblent parfois découler davantage d'une interprétation débridée que de postulats vérifiables par la recherche positiviste. De la même manière que le sujet merveilleux se révèle particulièrement propice à la pensée onirique – ce dont les lectures plurielles du conte font notamment foi – il faut parfois beaucoup rêver pour naviguer dans les méandres de l'approche jungienne. Ce qui, du reste, n'est pas l'un des moindres charmes de l'objet, comme de la méthode. À cet effet, nous verrons plus loin que l'éveil à la rêverie que suscitent les récits féeriques remplit une fonction vitale qui dépasse le cadre de la vie psychique.

71. Da Costa, *op. cit.*, p. 83.

72. *Ibid.*, p. 69.

La thérapeutique de Bettelheim

*Regardez ces auditeurs dévorer des yeux le visage de la diseuse :
leur bouche déguste les mots à mesure, elle mâchonne, se les répétant,
les anticipant. On croirait qu'ils savourent des sucreries.
Ou qu'ils têtent un lait sans quoi leur cœur crierait famine⁷³.*

Jean Bellemin-Noël

Malgré les nombreux bienfaits que plusieurs chercheurs contemporains attribuent au récit merveilleux – et dont ce mémoire rend partiellement compte –, les histoires fantastiques ont longtemps eu mauvaise presse en Occident. Après sa récupération par la classe bourgeoise qui en a fait un prétexte à préceptes de vertus, le conte est rapidement tombé en disgrâce. Ces histoires qu'on destinait aux enfants n'étaient d'ailleurs même plus considérées comme une lecture adéquate pour les jeunes esprits du XVIII^e siècle. Alors que «ce siècle voit les premiers efforts réels des parents et des enseignants pour considérer l'enfant comme un adulte en devenir⁷⁴», la féerie est considérée comme une entrave au développement de l'intellect. «L'imaginaire n'est plus une voie féconde vers l'inimaginable, mais un obstacle inopportun sur le chemin de la pensée⁷⁵.» Les savants de l'époque croyaient que les histoires de métamorphoses et de pouvoirs magiques, non conformes à la raison des Lumières, créaient la confusion entre vérité et fiction. «Il faut mettre l'homme à même de vivre une vie vraie et non imaginaire et, pour cela, l'écarter des stimulants de l'imagination⁷⁶», écrivait Jean-Jacques Rousseau.

Toute une tradition pédagogique a cherché à bannir le conte, le suspectant tour à tour d'être un obstacle à la raison, d'entretenir chez l'enfant un univers naïf, ou pire, d'abreuer son imagination de récits violents, sanglants qui, si par bonheur ils ne généraient pas de pulsions sadiques, risquaient sans nul doute d'être sources de «traumatismes»⁷⁷.

Sarah Trimmer qui, à la fin du XVIII^e siècle faisait autorité dans le domaine de l'éducation, recommandait aux parents de ne pas laisser leurs enfants écouter ou lire des contes de fées qu'elle taxait de vices dangereux. «*Cendrillon*, écrit-elle, peint les pires des passions qui puissent habiter l'âme humaine, celles dont

73. Bellemin-Noël, *op. cit.*, p. 9.

74. Da Costa, *op. cit.*, p. 42.

75. Goimard, «Merveilleux», *op. cit.*, p. 463.

76. Jan, *op. cit.*, p. 25.

77. Loiseau, *op. cit.*, p. 32.

les petits enfants devraient autant que possible demeurer totalement ignorants : l'envie, la jalousie, l'aversion à l'égard des marâtres et des demi-sœurs, la vanité, l'amour des beaux vêtements, etc.⁷⁸. »

Et c'est ainsi que les contes de fées, ces histoires tirées de la nuit des temps, s'en sont retournés à la nuit. La méfiance à l'égard du conte merveilleux aura d'ailleurs très longtemps une influence sur le type de textes promulgués dans le milieu scolaire. Les écoliers apprenaient alors à lire, mais n'apprenaient pas la lecture⁷⁹. « La littérature qui leur était destinée nous semblerait lourdement indigeste. Bien plus que de distraire et d'amuser, il s'agissait avant tout d'instruire, d'éduquer, et de former des jeunes esprits aux principes de la morale et de la religion⁸⁰. » Les éducateurs avaient alors la profonde conviction qu'il était possible de modeler, de mouler le mental pour maximiser ses capacités logiques. Or, « l'histoire du concept de merveilleux est en grande partie une histoire du retrait du merveilleux⁸¹ », confirme Goimard.

Lire des contes aux enfants, c'est néanmoins exactement ce que préconise le psychanalyste américain Bruno Bettelheim. Dans son célèbre ouvrage *Psychanalyse des contes de fées (The Uses of Enchantment, 1976)*, il affirme vouloir amener les adultes à comprendre l'importance des récits merveilleux dans la vie des jeunes, « montrer comment les contes de fées aident les enfants à régler les problèmes psychologiques de la croissance et à intégrer leur personnalité⁸² ». Malgré leurs divagations fantasmagoriques et leurs côtés sombres, les contes n'entraveraient aucunement l'émergence de la pensée rationnelle, et ne traumatiseraient en rien les jeunes auditeurs. Au contraire, ils donneraient droiture, réconfort et courage. « L'enfant est captivé par l'intrigue et, sans qu'il s'en rende compte, son inconscient est éduqué⁸³. »

Les grandes lignes de l'ouvrage de Bettelheim rejoignent, en de nombreux points, les études psychanalytiques examinées plus haut. De fait, son analyse stipule que les contes de fées extériorisent les processus internes de l'individu⁸⁴, et « adressent des messages importants à l'esprit conscient, préconscient et inconscient, quel que soit le niveau atteint par chacun d'eux⁸⁵ ». Rien d'étonnant, dans

78. Lurie, *op. cit.*, p. 29-30.

79. Jan, *op. cit.*, p. 29-30.

80. Da Costa, *op. cit.*, p. 42.

81. Goimard, « Merveilleux », *op. cit.*, p. 463.

82. Bettelheim, *op. cit.*, p. 29.

83. Frédéric Gaussen et Bruno Frappat, « Bruno Bettelheim parle des contes de fées », *Le Monde*, 24 décembre 1976, p. 13.

84. Bettelheim, *op. cit.*, p. 41-42.

85. *Ibid.*, p. 17.

cette optique, que le psychanalyste conçoive les récits merveilleux comme ayant «infiniment plus de choses à nous apprendre sur les problèmes intérieurs de l'être humain et sur leurs solutions, dans toutes les sociétés, que n'importe quel autre type d'histoires⁸⁶». La particularité de la démarche de Bettelheim réside dans sa préoccupation pour l'effet que produit le conte sur l'*enfant* qui l'écoute. Alors, bien qu'il ne constitue pas à lui seul une nouvelle école psychanalytique, ce disciple de Freud mérite notre attention, d'autant qu'il aura, comme nous le verrons plus loin, une influence déterminante dans le domaine de la pédagogie.

L'essentiel de la thèse de Bettelheim pourrait se résumer à la description qu'il donne des récits de merveilles : «ces histoires, qui abordent des problèmes humains universels, et en particulier ceux des enfants, s'adressent à leur moi en herbe et favorisent son développement, tout en soulageant les pressions préconscientes et inconscientes⁸⁷». Car même dans nos sociétés favorisées où le bien-être de l'enfant s'avère plus que jamais une préoccupation de parents soucieux de l'épanouissement de leur progéniture, le processus graduel de maturation entraîne un certain nombre de tensions psychologiques inévitables. Sur le chemin souvent douloureux qui mène à l'âge adulte, l'enfant doit apprendre, rappelle Bettelheim, à maîtriser de multiples pulsions primitives, se détacher de ses parents, développer une personnalité propre, se conformer à de nombreux dictats sociaux, etc. Un long parcours qui soulève quantités d'émotions anxiogènes chez les hommes et femmes en devenir. «L'enfant a besoin de recevoir, sous une forme symbolique, des suggestions sur la manière de traiter ses problèmes et de s'acheminer en sécurité vers la maturité⁸⁸.» Et pour l'aider à mettre de l'ordre dans le tumulte de ses sentiments, il n'y aurait rien de mieux que les contes de fées. «Ils lui parlent de ses graves pressions intérieures d'une façon qu'il enregistre inconsciemment et – sans minimiser les luttes intimes les plus sérieuses suscitées par la croissance – ils lui font comprendre par l'exemple qu'il existe des solutions momentanées ou permanentes aux difficultés psychologiques les plus pressantes⁸⁹.»

Ainsi, les récits aident les garçons et les filles à prendre conscience qu'il y a toujours des solutions, voire des dénouements heureux, à ce qui se présente d'abord pour eux comme une inquiétante impasse. Cachées au fond des coffres à trésors, dissimulées dans les repaires des ogres, camouflées sous les parures des jolies princesses et les guenilles des méchantes sorcières, se profilent donc des

86. *Ibid.*, p. 16.

87. *Ibid.*, p. 17.

88. *Ibid.*, p. 20.

89. *Ibid.*, p. 17.

réponses aux premiers soucis de l'existence. «L'enfant comprend intuitivement que tout en étant "irréelles", ces histoires sont "vraies"; que tous ces événements n'existent pas dans la réalité, mais qu'ils existent bel et bien en tant qu'expérience intérieure et en tant que développement personnel⁹⁰», affirme Bettelheim.

Véritables guides vers la résolution de dilemmes existentiels, les récits merveilleux auraient notamment la vertu de cautionner les conflits. Tout en mettant l'enfant en garde contre les conséquences de comportements indésirables, les intrigues abordent ouvertement des sujets que la bonne éducation réprouve, comme la jalousie, la frustration, la rage, la tromperie, etc. «Le conte autorise ces passions qu'il doit réprimer dans la réalité et qui se trouvent désamorçées de leur danger, parce que tenues à distance, entre les pages du livre, dans la parole qui raconte⁹¹.» En donnant forme aux tares et aux travers universels de l'humain, ces histoires permettent au jeune de se déculpabiliser vis-à-vis des sentiments négatifs qui l'assaillent, à lui montrer que ses fantasmes ne sont ni affreux ni uniques. «Alors, l'enfant peut commencer à les alléger, à les accepter, à les négocier, sans se laisser écraser par le Surmoi hérité de la société, de la famille, véritable structure morale, qui se conduit parfois comme un juge autoritaire⁹²», explique Bettelheim. Le psychanalyste met ainsi en lumière la fonction de catharsis de l'univers merveilleux qui permet aux petits de jouer, sans risque et sans enfreindre les règles de la bienséance, avec leurs peurs et leurs envies intimes, mais surtout de se sentir rassurés car ils voient que d'autres ont traversé les mêmes épreuves qu'eux, et en sont sortis triomphants. La conclusion heureuse serait d'ailleurs capitale pour convaincre l'enfant que son anxiété n'est que passagère. «Ces histoires disent que, malgré les conséquences désastreuses que peuvent entraîner des souhaits négatifs, tout peut rentrer dans l'ordre avec des efforts et de la bonne volonté⁹³.»

Ainsi Bettelheim, en bon adepte du freudisme, explique que les plus célèbres de nos récits merveilleux abordent les problèmes de l'âge œdipien et de la puberté sous une forme symbolique qui sollicite l'inconscient de l'enfant: la fixation orale (un sevrage mal terminé conduirait *Jeannot et Margot* à manger la maison en pain d'épices); le dualisme de l'imgo maternelle œdipienne (la méchante reine permettrait à *Blanche-Neige* de garder le souvenir de la bonne mère intacte); la curiosité sexuelle (en explorant la maison des ours, *Boucle d'or* chercherait à découvrir les secrets sexuels des parents); la sexualité naissante

90. *Ibid.*, p. 115.

91. Da Costa, *op. cit.*, p. 67.

92. Da Costa, *op. cit.*, p. 71.

93. Bettelheim, *op. cit.*, p.129.

des filles (*Le Petit Chaperon rouge* serait à la fois excitée et angoissée de se retrouver dans l'intimité d'une chambre à coucher avec le loup); le développement sexuel des garçons (dans *Jacques et le haricot magique*, la tige phallique conduirait le jeune héros à en découdre avec l'ogre, le père œdipien); l'éveil sexuel trop hâtif (après un premier saignement, *La Belle au Bois Dormant* aurait besoin d'une longue période de passivité avant d'émerger mûre pour l'union sexuelle), etc. Bref, les récits merveilleux permettraient de vivre la sublimation freudienne.

Bettelheim insiste, par ailleurs, sur la nécessité de présenter aux enfants les contes dans leur intégralité, sans esquiver les situations jugées choquantes, et notamment les châtements des méchants. « Autrement, comment l'enfant, qui se sent si souvent traité de façon inique, pourrait-il espérer qu'on lui fera justice ? Et comment pourrait-il se convaincre qu'il doit agir correctement, alors qu'il est si fortement tenté de céder aux tendances asociales de ses désirs⁹⁴ ? » Le psychiatre fustige les adaptations expurgées de Perrault et les contes modernes en général, qui tendent, selon lui, à pêcher par excès de magnanimité envers les vilains, déconcertant les petits.

L'enfant trouve normal que le méchant subisse le sort qu'il réservait lui-même au héros, comme la sorcière de « Jeannot et Margot », qui est poussée dans le four où elle voulait rôtir les enfants, ou comme l'usurpatrice de « La Gardienne d'oies » qui prononce son propre châtement et finit par le subir⁹⁵.

Ces scènes atroces, loin de créer des angoisses, seraient apaisantes. La punition cruelle assure à l'enfant que le Mal – fantasme effrayant – a été définitivement supprimé et que la justice a triomphé. Or, d'après Bettelheim, seuls les récits issus de la tradition populaire possèdent la capacité d'atteindre les couches obscures de l'inconscient. Déniant toute fonction à la littérature faite par des écrivains auprès des enfants, le psychanalyste limite les histoires dont *l'enchantement est efficace*⁹⁶ aux contes folkloriques, et essentiellement à ceux des frères Grimm, qu'il considère authentiques.

Afin de mieux illustrer les raisonnements à l'œuvre dans *Psychanalyse des contes de fées*, je propose de regarder l'interprétation que fait Bettelheim d'un des récits merveilleux les plus connus : *Cendrillon*. Selon le psychanalyste, cette histoire traduit mieux que tout autre « les expériences vécues par le jeune enfant en proie aux affres de la rivalité fraternelle⁹⁷ ». À l'image de la jeune héroïne

94. *Ibid.*, p. 221.

95. *Ibid.*, p. 221.

96. *Ibid.*, p. 34.

97. *Ibid.*, p. 355.

déqualifiée et honnie par ses méchantes demi-sœurs, tout enfant, par moments, a l'impression d'être sacrifié aux autres par ses parents. « C'est pourquoi il croit en la vérité foncière de Cendrillon, comme il croit à la délivrance finale et au triomphe de l'héroïne⁹⁸. » Mais derrière cette simplicité thématique apparente, le récit présente « une masse d'éléments complexes et en grande partie inconscients que l'histoire évoque juste assez pour mettre en marche nos associations inconscientes⁹⁹ », explique Bettelheim. L'un de ces aspects sous-jacents aurait trait à la fascination de l'enfant pour la cruauté des demi-sœurs et de la marâtre. « En écoutant l'histoire, l'enfant peut se sentir moins coupable d'entretenir les vilaines pensées que sa rancœur lui inspire¹⁰⁰. »

En poussant la réflexion d'un cran, Bettelheim soutient que l'enfant qui écoute *Cendrillon* vers la fin de sa période œdipienne, pense souvent, au plus profond de lui-même, que l'héroïne mérite son triste sort. C'est qu'après le stade de satisfaction absolue du *narcissisme primaire*, et les premières déceptions œdipiennes, l'enfant en cours de socialisation, de plus en plus exposé à des attitudes parentales exigeantes, éprouverait à la fois beaucoup de colère à l'égard de ses parents – généralement davantage dirigée vers celui du même sexe que lui dont il continue à vouloir se débarrasser pour posséder l'autre exclusivement – et beaucoup de honte par rapport à ses mauvaises pensées. En proie à la culpabilité œdipienne, « l'enfant se sent sale et méprisable¹⁰¹ ». Il aurait donc l'impression qu'il mérite d'être puni, de se voir exclure, comme *Cendrillon*, du groupe familial, et condamné à vivre dans les cendres. « Cette peur d'être repoussé s'accompagne de l'angoisse que les autres soient préférables, et nous atteignons là la racine même de la rivalité fraternelle¹⁰². » Afin de se libérer du terrible poids de ses pressions conscientes et inconscientes, il est impératif, selon Bettelheim, que l'enfant entretienne l'espoir de pouvoir un jour transcender son état démoralisant. « C'est pourquoi aussi tous les enfants ont besoin de croire qu'après avoir été avilis, comme *Cendrillon*, ils finiront par sortir de leur position inférieure pour connaître le plus merveilleux des triomphes... comme *Cendrillon*¹⁰³. »

En outre, l'examen de différentes versions populaires de ce célèbre conte, dont les plus anciennes donnent davantage d'importance au personnage du père, conduisent Bettelheim à affirmer que les sentiments œdipiens refoulés, et plus

98. *Ibid.*, p. 356.

99. *Ibid.*, p. 358.

100. *Ibid.*, p. 360.

101. *Ibid.*, p. 363.

102. *Ibid.*, p. 362.

103. *Ibid.*, p. 363.

précisément « les angoisses et les désirs œdipiens de l'enfant de sexe féminin¹⁰⁴ », constituent le fil conducteur de *Cendrillon*. « Parce que l'histoire affirme à la petite fille qu'elle doit passer par les points les plus bas de son existence avant de pouvoir réaliser les plus hautes possibilités, elle se met à espérer qu'elle sera capable de s'extirper de ses complications œdipiennes en découvrant un objet à aimer auquel elle pourra se donner sans angoisse et sans se sentir coupable¹⁰⁵. » Le conte aiderait donc particulièrement l'enfant-fille à progressivement maîtriser les stades de son développement psychique.

Pour étayer sa thèse, Bettelheim discute des significations cachées de nombreux motifs de l'histoire. À défaut de tous les aborder, retenons l'association que le psychanalyste établit entre les cendres de l'âtre et le souvenir du contact chaleureux avec la mère à la cuisine (d'où le sentiment de bonheur coupable des enfants à être sales¹⁰⁶), et la supposée connotation phallique des souris qui tiennent compagnie à *Cendrillon* (présage à la fois de l'intérêt et de la maturité sexuels¹⁰⁷). Selon Bettelheim, ces particularités de la vie de l'héroïne « semblent indiquer qu'avant d'atteindre la maturité nous devons transformer et sublimer le comportement instinctuel qui, autrefois, nous fascinait, même s'il s'agit de l'attrait de la saleté ou des objets phalliques¹⁰⁸ ». Qui plus est, avant de pouvoir accueillir le prince dans sa vie, *Cendrillon* doit assumer sa propre féminité, représentée dans l'histoire, par la pantoufle égarée (au plan symbolique, le soulier représenterait le vagin¹⁰⁹). Le récit éclairerait ainsi l'inconscient féminin sur ce qui constitue, selon Bettelheim, l'aboutissement de la maturité psychique d'une femme, soit l'aptitude au mariage et à la sexualité. « Cendrillon reçoit du prince ce qui, pensait-elle, lui manquait [un vagin], et il lui affirme maintenant, sous une forme symbolique, qu'il ne lui manque absolument rien et qu'elle recevra ce qu'elle désirait posséder [un pénis]¹¹⁰. » En clair, « chacun, en faisant un bon mariage, trouvera l'accomplissement sexuel de ses rêves impossibles; il aura un vagin d'or, et elle aura épisodiquement un pénis¹¹¹ ! »

Or, la petite fille qui réagit inconsciemment à la signification profonde du récit comprendrait mieux ses frustrations intimes et comment les maîtriser. L'histoire la rassurerait sur le fait qu'une fois ses désordres œdipiens et sexuels

104. *Ibid.*, p. 371.

105. *Ibid.*, p. 372.

106. *Ibid.*, p. 379-380.

107. *Ibid.*, p. 389.

108. *Ibid.*, p. 390.

109. *Ibid.*, p. 392.

110. *Ibid.*, p. 402.

111. *Ibid.*, p. 407-408.

transcendés, il lui sera possible, à l'instar de *Cendrillon*, d'atteindre son identité positive, puis éventuellement de vivre une relation amoureuse normale et satisfaisante. Et c'est ainsi que, subrepticement, le conte « aide l'enfant à développer le désir d'une conscience plus haute par le truchement de ce qui est impliqué dans l'histoire¹¹² », stipule Bettelheim.

Cette lecture du récit de *Cendrillon* illustre, d'une part, comment Bettelheim, en bon freudien, envisage le processus de croissance essentiellement comme une suite de complexes liés aux rapports parents-enfants et au franchissement des stades de la libido; d'autre part, comment, pour lui, le conte représente une véritable médecine morale et éducative en vue de la formation de l'adulte normalisé, soit une « socialisation de l'inconscient¹¹³ ».

En somme, les contes inciteraient subtilement l'enfant à franchir, un à un, les stades de la conscience afin d'intégrer les attitudes et les comportements conformes à la morale. « Les contes de fées représentent sous une forme imaginative ce que doit être l'évolution saine de l'homme [...], ils réussissent à rendre cette évolution séduisante, pour que l'enfant n'hésite pas à s'y engager¹¹⁴. » En s'identifiant au héros, l'enfant apprendrait à se construire soi-même, à chérir la vertu plutôt que le mal, à surmonter les dangers de régression inhérents à tout processus de développement psychique (notamment la tentation de succomber au principe de plaisir ou au désir infantile de dépendance), bref à mieux composer avec le principe de réalité par la voie de son imaginaire et, par là, accéder à une existence autonome satisfaisante. « C'est en cela que doit consister la maturité : se gouverner sagement et, par là, jouir d'une vie heureuse¹¹⁵ », écrit Bettelheim.

Ce rôle prétendu des récits merveilleux dans le processus de « socialisation » du mental, rejoint le *mythe de la naissance* d'Otto Rank et le concept d'individuation jungien en de nombreux points, à la différence très nette que la maturation psychique telle qu'envisagée par Bettelheim implique l'inculcation d'une *morale*, donc d'une *culture*, alors que chez Rank et Jung, le mûrissement de l'esprit passe par un éveil à une sagesse archaïque universelle. Et si Bettelheim attribue une fonction émancipatrice au conte, dans le sens où les histoires autorisent l'enfant à sublimer ses pulsions, au final, les récits paraissent ici avant tout servir à asseoir une conduite sociale précise, comme le préconisait Perrault au XVII^e siècle. Enfermée dans ce carcan psychologisant, la dimension révolutionnaire du

112. *Ibid.*, p. 56.

113. Gausson et Frappat, *op. cit.*, p. 13.

114. Bettelheim, *op. cit.*, p. 25.

115. *Ibid.*, p. 199.

merveilleux dont nous avons discuté plus tôt semble s’effriter. Nous verrons, très bientôt, que les pédopsychologues modernes ne voient pas les choses de cet œil. N’empêche que les épreuves psychiques que l’enfant surmonte au cours de sa croissance, et dont rend compte Bettelheim, sont autant de seuils initiatiques qui mènent à l’âge adulte, nous renvoyant, cette fois, à la théorie du rite de Propp.

À sa parution, *Psychanalyse des contes de fées* a connu un succès monstre, figurant sur les listes de best-sellers de plusieurs pays. Mais l’ouvrage a également suscité de nombreuses critiques¹¹⁶. On regrette notamment le dogmatisme des interprétations très freudiennes. Sans nier qu’un nombre impressionnant de représentations refoulées se glissent dans les contes ni que les enfants puissent trouver dans ces histoires des réponses à leurs angoisses œdipiennes, l’omniprésence du conflit parent-enfant et de la libido semble, en effet, trahir un biais de recherche important. En clair, les contes paraissent davantage servir à valider l’analyse psychanalytique qu’à nous éclairer sur la vie intérieure de l’enfant.

La méthode Bettelheim, séduisante et systématique, fait tomber sur ce bouillonnement de personnages, de situations compliquées et ambiguës, d’images mouvantes et émouvantes une lourde grille dont les barreaux sont, verticalement : le père, la mère, le moi, le surmoi et la castration et, horizontalement : l’oralité, l’analité, la génitalité, le ça et l’ambivalence¹¹⁷.

On a également reproché aux interprétations de Bettelheim leur moralisme puritain « propre à la société libérale américaine, et qui sous prétexte de rendre l’enfant plus libre paraît propre à l’asservir¹¹⁸ ». Cela serait particulièrement patent au regard de l’épanouissement de l’identité féminine, que Bettelheim réduit, comme nous l’avons vu avec l’histoire de *Cendrillon*, essentiellement à l’activité sexuelle sanctifiée par le sacrement du mariage. En un mot, les commentateurs accusent la finalité psycho-sexuelle qui traversent l’œuvre de Bettelheim de réduire le conte à « une machine imaginaire à se socialiser¹¹⁹ ».

En dépit de toutes ces critiques, son étude, mondialement connue, a néanmoins l’immense mérite d’avoir pris au sérieux les rapports entre les enfants et les contes de fées, et d’attirer l’attention sur la valeur formatrice des contes.

116. Notamment : Jack Zipes, « On the Use and Abuse of Folk and Fairy Tales with Children. Bruno Bettelheim’s Moralistic Magic Wand », dans *Breaking the Magic Spell*, *op. cit.*, p. 160-182 ; George Jean, « The Uses of Enchantment ou du “bon usage” de Bettelheim », dans *Les pouvoirs des contes*, *op. cit.*, p. 163-173 ; Pierre Péju, « De quelques résistances à une psychanalyse des contes (à propos du livre de Bruno Bettelheim) », dans *La petite fille dans la forêt des contes*, *op. cit.*, p. 57-94.

117. Péju, *op. cit.*, p. 69.

118. Jean, *op. cit.*, p. 171.

119. Péju, *op. cit.*, p. 69.



Je rêve souvent. Je n'ai qu'à fermer les yeux.

Je suis dans un pays qui n'existe pas.

J'ouvre les bras, le vent gonfle ma robe.

Je vole.

SIXIÈME PARTIE

La pédagogie moderne du merveilleux

*Nous autres, les êtres d'imagination, n'avons de cesse,
lorsque nous cédon's aux sirènes de la rêverie poétique,
de remettre au goût du jour une physique délicieusement infantile,
constellée de métamorphoses opérées par les premiers alchimistes.
Les images que nous formons alors, grouillantes et bigarrées,
quoique leurs motifs animistes ne désignent en rien
les balbutiements de la science, rejouent sans cesse ce drame
de la matière qui préside à toute intention onirique¹.*

Olivier Danevas

A la suite de *Psychanalyse des contes de fées*, un nouveau discours apparaît chez certains éducateurs qui, loin de perpétuer la défiance à l'égard de la fiction, revendiquent une *pédagogie de l'imaginaire*. Parmi eux, Jacqueline Held (*L'imaginaire au pouvoir*, 1977), Georges Jean (*Le pouvoir des contes*, 1981) et Sylvie Loiseau (*Les pouvoirs du conte*, 1992) témoignent d'une

1. Olivier Danevas, « 1884-1962-Gaston Bachelard, fièvres oniriques et rationalisme militant », dans *Panorama illustré de la fantasy et du merveilleux*, Lyon, Les Moutons électriques 2004, p. 140.

volonté de rétablir le conte comme une source féconde de développement. Dans une optique similaire, les intellectuels Pierre Péju (*La petite fille dans la forêt des contes*, 1980), Isabelle Jan (*La littérature enfantine*, 1969), Alison Lurie (*Ne le dites pas aux grands*, 1991) et Alain Montandon (*Du récit merveilleux ou l'ailleurs de l'enfance*, 2001) méditent sur les liens qu'entretient l'enfant avec le domaine féerique.

Si les propos de ces différents chercheurs s'entrecroisent, plusieurs de leurs assertions rejoignent aussi celles de Rank et de Bettelheim, particulièrement en ce qui a trait aux bienfaits du conte sur les jeunes meurtris par leurs sentiments contradictoires envers leurs parents. Mais alors que les psychanalystes envisagent les contes essentiellement comme des projections de l'Œdipe, voire des fantasmes sexuels freudiens, les nouveaux pédagogues mettent plutôt l'accent sur la vie affective de l'enfant. Pas de grille analytique ici. Car « tout en reconnaissant l'immense apport de la psychologie “des profondeurs” à la connaissance des contes, [...] il est bon de laisser à l'imagination d'autres routes à suivre que la seule recherche et dévoration de fantasmes de l'être² », affirme Jean. Cette autre écoute des contes explore donc l'extraordinaire arsenal de prodiges du récit merveilleux sans le réduire à un inventaire des symboles de l'oralité, du stade anal, du père ou de la mère. Plutôt que de disséquer la psyché intime, l'attention porte plutôt sur le quotidien des petits évoluant dans un monde de grands. Alors analyser, certes, mais avec l'objectif de « parvenir à une compréhension des histoires merveilleuses ou étranges qui soit complicité et non enquête³ », précise Péju.

La pensée enfantine

J'aimerais entamer cette section par l'examen d'un aspect mentionné rapidement en ouverture, soit la filiation de la mentalité enfantine avec l'univers merveilleux et, par extension, avec la pensée mythique. Une affinité qui explique d'ailleurs en partie la prédilection des petits pour les récits fantastiques. D'abord, l'enfant, comme le héros du conte, affiche un penchant naturel pour la

2. Jean, *op. cit.*, p. 201.

3. Péju, *op. cit.*, p. 15.

découverte. « Il existe au cœur de l'enfant une disposition encyclopédiste sauvage qui est amour du monde⁴. » Tout le passionne : ce qui grouille sous terre, flotte dans le ciel, pousse au gré du vent, patauge, parfume, sautille, et brille⁵... « Ce contact immédiat avec la nature et le monde était pour les romantiques le signe même de la parenté profonde entre le poète et l'enfant, qui tous deux savaient comprendre la vie puissante des choses⁶ », écrit Montandon. Une fillette de quatre ans demande à sa mère : « Si toutes les personnes viennent du ventre d'une autre personne, comment la première personne a fait pour venir ? Qui a inventé les mots ? D'où viennent les larmes ? Est-ce que les fourmis aiment les caresses ? » Les questions enfantines touchent aussi bien à la philosophie, la métaphysique, la biologie, la chimie, l'astronomie, la physique, la minéralogie, etc. Or, « les contes parlent aussi de choses de la nature, de curiosités pour le monde, pour les bêtes ou pour les métaux, curiosité qui s'assouvit dans une indifférence totale aux problèmes familiaux inconscients⁷ », affirme Péju. De fait, beaucoup de contes « sont ainsi composés d'éléments qui engagent bien plus que la famille et son petit secret. Ils parlent de la nature et de ses prodiges⁸ ». Dans ce sens, « le merveilleux est un retour à l'enfance en ce qu'elle recèle de facultés à s'émouvoir de nouvelles rencontres, de s'ouvrir à l'inconnu, d'inventer la terre, le ciel et le monde, et de leur donner vie et langage⁹ ».

Il est d'ailleurs très classique de rappeler que « l'enfant jusqu'à un certain âge, difficile à déterminer, donne vie à tout ce qu'il touche, animaux, plantes, pierres, objets techniques du monde moderne¹⁰ ». C'est tout naturellement qu'il rencontre le rayon de soleil et la coccinelle, personnifie l'astre, l'insecte et son ombre. Il leur parle, écoute leurs réponses et voyage avec eux. Cet animisme spontané de l'enfant jeune trouve un écho dans les histoires où les bêtes discutent et le mobilier de cuisine s'anime. « Habitué à voir ses parents pourvoir, par des moyens qui lui restent mystérieux, à tous ses besoins, les fées et leurs talents ne lui paraissent pas si extraordinaires que cela. Puisque le monde dans lequel il vit fonctionne sans qu'il en comprenne les ressorts, le monde magique ne lui demande pas davantage de crédulité¹¹. »

4. *Ibid.*, p. 118.

5. À noter que dans *l'Encyclopédie des mondes qui n'existent pas*, l'auteur adopte un classement similaire pour répertorier les éléments merveilleux : *le cosmos, sur terre et sous terre, l'eau, le ciel et l'air, la nuit*, etc.

6. Montandon, *op. cit.*, p. 10.

7. Péju, *op. cit.*, p. 74.

8. Péju, *op. cit.*, p. 118.

9. Montandon, *op. cit.*, p. 10.

10. Jacqueline Held, *L'imaginaire au pouvoir*, Paris, Éditions Ouvrières, 1977, p. 37.

11. Da Costa, *op. cit.*, p. 74.

À l'image du *Petit Prince*¹², petit « parce qu'il comprend le langage des animaux, et que, pour lui, tout est vivant et doué de paroles¹³ », l'enfant évolue à mi-chemin du réel et de l'irréel, sa conscience reste longtemps subjective. « D'où l'attrait et tout ensemble la *normalité* que vont avoir pour l'enfant les transformations du conte¹⁴ », affirme Held.

La logique surnaturelle du merveilleux, dont j'ai discuté en première partie, correspondrait d'ailleurs à la compréhension intuitive des jeunes envers les phénomènes qui les entourent, tout comme à celle des enfants de la Terre il y a des milliers d'années. « La conscience du primitif, de l'enfant, du poète et du mystique se meut dans un monde qui la réfléchit. [...] Elle demeure sans notion d'une séparation réelle entre ce que nous nommons les réalités subjectives et les réalités objectives, si bien que des rapports magiques tendent à s'établir entre les uns et les autres¹⁵. »

Ainsi, l'enfant qui croit que ses souliers neufs le font courir plus vite, que le vent distribue le courrier dans les boîtes aux lettres, ou qu'un lapin cache des chocolats dans la maison le matin de Pâques, atteste d'un rationnel résolument merveilleux. « L'enfant est crédule, le merveilleux est pour lui une réalité, c'est une partie intégrante de son univers ludique non dissociable du rêve ou de la réalité car les enfants adhèrent à leurs croyances¹⁶. » Le récit fantastique parle le même langage que lui, porte un regard analogue sur le monde. Alors, si « l'un des paradoxes les plus singuliers que nous proposons aujourd'hui les contes est que l'in vraisemblable y est naturel¹⁷ », il n'y a rien d'étonnant à ce que les petits acceptent si aisément les folies de la féerie.

De plain-pied avec le climat fantastique où rêve et réalité s'interpénètrent, où les contours du vraisemblable s'estompent, les enfants vivent aussi dans un présent qui « s'agrandit aux dimensions de l'éternité¹⁸ ». Comme dans le conte, le « temps et l'espace de cette enfance échappent totalement aux données géographiques et chronologiques du monde réel¹⁹ », stipule Péju. D'où la crédulité d'une fillette de huit ans vis-à-vis son père farceur qui raconte comment ses

12. Personnage du récit homonyme (1943) d'Antoine de Saint-Exupéry.

13. Montandon, *op. cit.*, p. 37.

14. Held, *op. cit.*, p. 41.

15. André Rolland de Renéville, *L'expérience poétique ou le feu secret du langage*, cité dans Montandon, *op. cit.*, p. 11.

16. Isabelle Muller, « Le merveilleux serait-il un terme d'adulte ? », dans V. Rousseau (dir.), *Enfance et merveilleux*, Paris, Lierre & Coudrier, 1990, p. 83.

17. Jean, *op. cit.*, p. 153.

18. Goimard, *Critique du merveilleux et de la fantasy*, *op. cit.*, p. 39.

19. Péju, *op. cit.*, p. 107.

bottes de ski alpin lui ont jadis servi à marcher sur la Lune! «L'absence de repères temporels et de constructions du sens historique vient renforcer et prolonger les confusions initiales²⁰», précise Held.

En grandissant, les enfants apprennent progressivement à discerner les limites de l'espace mythique. «L'enfant qui a d'abord animé la nature et fabulé naïvement découvre très rapidement, de façon toute intuitive, qu'une telle attitude lui permet de se distraire, de se construire une petite citadelle, voire de nous taquiner²¹.» S'opère alors un glissement insaisissable entre la pensée magique et son exploitation ludique. Jean Piaget, éminent spécialiste du développement de l'enfant, se montre perplexe quant au phénomène: «Dans les propos d'enfants que nous avons recueillis [...] il était malaisé de faire la part des croyances et celle de la fabulation ou du plaisir de broder²².» Ainsi les enfants prolongent une vision animiste du monde, qui, selon les situations, oscille entre échappatoire contre les pressions extérieures, mécanisme de compensation symbolique ou simplement manière de s'amuser. En clair, nonobstant l'émergence graduelle de la rationalité, la ligne de partage entre le réel et la rêverie demeure longtemps floue dans l'esprit enfantin.

La quête identitaire

Rien de ce qui est imaginable n'est pure invention²³.

Jean-Louis Fetjaine

La frontière qui circonscrit, chez l'enfant, son Moi et l'oppose au non-Moi reste longtemps tout aussi incertaine. Comme le remarquait Bettelheim, la formation de la personnalité s'avère un parcours long et cahoteux. L'enfance n'est pas un temps de tranquillité et de paix. «Même si l'enfant bien équilibré ne vit pas continuellement dans l'angoisse et l'agitation, le monde lui paraît, et pour

20. Held, *op. cit.*, p. 41.

21. *Ibid.*, p. 46.

22. Jean Piaget, «Préface», *Comment la souris reçoit une pierre sur la tête et découvre le monde*, Paris, L'école des loisirs, 1971, p. 5.

23. Jean-Louis Fetjaine, «Préface», dans É. Brasey (dir.), *L'encyclopédie du merveilleux*, Paris, Le Pré aux clercs, 2005, p. 7.

longtemps, compliqué, confus, de même que les sentiments contradictoires qui l'agitent²⁴.» D'où l'étrange complicité entre le récit merveilleux et cette part d'ombre tapie au creux des petites têtes blondes. «Sachons voir, outre les bizarreries irréductibles, la part très large de malheur qui subsiste dans les contes, la peur, l'ennui, l'injustice dont ils nous parlent sans les atténuer²⁵», conseille Péju. Or, les pages qui précèdent rendent compte de l'action salutaire de la mise en scène, mise en jeu, voire mise à distance des phénomènes psychologiques troublants. «Récurrence des motifs de l'Être, de la Peur, et du Désir, non seulement dans les avatars de l'être enfant et de sa relation aux adultes que sont ses parents, mais dans une perspective d'initiation au monde et à soi élargie, dépassant largement le cycle œdipien tel qu'il a pu être présenté par Bettelheim²⁶.»

En un mot, l'effet cathartique du conte de fées libère l'enfant de ses désirs et de ses craintes par le biais de leur représentation. «Car elle est jubilatoire cette écoute qui clarifie ce qui est intérieur par un processus d'extériorisation²⁷!» s'exclame Loiseau.

Porteurs d'un enseignement implicite, souvent diffus, les récits merveilleux invitent l'enfant à faire le tri dans le chaos de ses émotions, à surmonter les difficultés de son Moi en développement. «Le pouvoir des contes [...] réside en partie dans le fait qu'ils construisent, sur le mode imaginaire, par anticipation, répétition ou récurrence des "scènes" ou plutôt des scénarios existentiels. De ce fait, nous pouvons mieux soit nous y préparer, soit les comprendre, soit désirer inventer pour nous des "histoires" différentes²⁸.»

Le conte et ses transformations magiques fascinent l'enfant «parce qu'à la recherche de lui-même, souffrant de son infériorité momentanée, aspirant à être adulte et de façon plus générale à être autre, [...] il se projette avec délice sur le héros devenu différent²⁹», écrit Held. Véritable aliment spirituel, le récit merveilleux permet au jeune d'entrevoir d'autres possibilités d'être pour qu'il puisse enfin se choisir. «Les contes sont initiations, et incitations, totales, à l'humain. Par la mise en scène qu'ils proposent, ils démontrent qu'il existe mille scénarii possibles de l'humain, des rapports à soi et aux autres, de la gestion des sentiments et des émotions, des conduites et des mises en actes³⁰.»

24. Da Costa, *op. cit.*, p. 75.

25. Péju, *op. cit.*, p. 26.

26. Loiseau, *op. cit.*, p. 33.

27. *Ibid.*, p. 31.

28. Jean, *op. cit.*, p. 36-37.

29. Held, *op. cit.*, p. 42.

30. Loiseau, *op. cit.*, p. 19.

À cet égard, le penchant naturel des enfants pour les récits merveilleux, et le mélange complexe croyance-jeu qui les accompagne, est extrêmement bénéfique sur le plan de la construction identitaire. « C'est par le jeu des images intérieures, par le truchement de représentations, hors des balises du rationnel, que l'enfant trouvera les moyens de s'aguerrir et de fortifier son ego³¹. » Cette action positive du merveilleux sur la formation personnelle rejoint l'axiome central des théories des *profondeurs*. Mais tout en admettant que les processus de *maturation* et d'*individuation*, tels que décrits par Bettelheim et Franz, « interviennent à des degrés variables lorsque les enfants entrent dans l'univers des contes [...], il convient de ne pas restreindre la fonction des contes à ces sortes de thérapies³² », affirme Jean. Car les intrigues du merveilleux ne se résument pas à des leçons de vie. « Les contes, comme la littérature, offrent à l'imaginaire des chemins de hasard et chacun peut en tirer profit et plaisir³³. »

Les désirs de l'enfance: entre le nid et le ciel

Le conte est semblable au rêve, comme lui, il est tissé d'une multitude d'éléments conscients ou inconscients, de désirs et de peurs, de réminiscences et de préoccupations quotidiennes³⁴.

Luda Schnitzer

Les chercheurs des années post-Bettelheim, attentifs au rôle de l'imaginaire dans la vie des enfants, ont tenté de dégager certaines clés pour comprendre les mécanismes de la rêverie enfantine. Une constante traverse leurs études: la notion de désir. D'après Pierre Mabille: « Le merveilleux trouve son origine dans le conflit permanent qui oppose les désirs du cœur aux moyens dont on dispose pour les satisfaire³⁵. » Or, dans la perspective de l'enfant, petit dans un décor de grands, le théâtre du quotidien ne peut que susciter un sentiment d'iniquité ou de manque et entraîner de ce fait une envie de réparation. Et c'est

31. Alain Kiesser, « Le robot et le loup », dans V. Rousseau (dir.), *Enfance et merveilleux*, Paris, Lierre & Coudrier, 1990, p. 40.

32. Jean, *op. cit.*, p. 208.

33. *Ibid.*, p. 212.

34. Schnitzer, *op. cit.*, p. 8.

35. Schuhl, *op. cit.*, p. 62.

précisément cette soif d'un ailleurs meilleur que l'univers des contes vient étancher. « Ainsi la thématique du conte instaure-t-elle entre les êtres et les choses un mode de relation qui déborde la logique adulte stricte, mais qui vient à la rencontre des désirs de l'enfant et les comble³⁶ », écrit Held.

Mais à quoi rêvent les enfants au juste ? Si, pour Bettelheim, l'essentiel de la sublimation imaginaire des petits s'oriente vers des obsessions œdipiennes refoulées, il suffit de tourner le dos aux *pulsions* psychanalytiques pour que d'autres hypothèses surgissent. « Car il y a une autre vie de l'inconscient, d'autres états du désir ; il y a un inconscient totalement indifférent à l'Œdipe et à son roman familial³⁷ », affirme Péju.

Selon Jan, les contes traduisent les sentiments contradictoires qui habitent l'enfant dans son souhait de devenir adulte. Car le désir de sécurité procuré par la présence des parents ne va pas sans une puissante envie de battre des ailes. « Attachement à la cellule familiale et volonté de courir le monde, cette double impulsion qui caractérise l'enfance se trouve, au contraire, exprimée avec force dans le conte populaire³⁸ », écrit-elle. Ceci est particulièrement manifeste dans l'histoire de *Peter Pan*, originalement écrite pour le théâtre, où tous les vœux des jeunes sont exaucés. « La pièce tout entière est l'histoire de rêves et de désirs d'enfants, intenses mais contradictoires, qui se réalisent : devenir adulte tout de suite, mais aussi ne jamais grandir, vivre des aventures extraordinaires, mais ne courir aucun danger, échapper à sa mère, mais l'avoir toujours près de soi³⁹. »

Dans une perspective similaire, Loiseau stipule que deux des principaux thèmes qui traversent les contes ont trait à la peur abandonnique et à l'envie de braver l'interdit. La crainte de l'abandon touche, dans un premier temps, à la nécessaire, mais toujours douloureuse pour l'enfant jeune, séparation d'avec la mère⁴⁰. Du départ de la mère (*Le loup et les sept chevreaux*⁴¹, *Cendrillon*, *Peau d'âne*), de l'enfant (*Le Petit Chaperon rouge*, *Hänsel et Gretel*, *Le Petit Poucet*), en passant par les mises en scène de rapt ou de perte (*Raiponce*, *Le joueur de flûte de Hamelin*⁴²), les récits merveilleux mettent en scène tous les degrés d'anxiété que suscite, chez les petits, l'absence de la mère. En grandissant, ce sentiment de *perdition* glisse vers l'angoissante perspective d'avoir, un jour, à quitter le cocon familial et se débrouiller seul.

36. Held, *op. cit.*, p. 42.

37. Péju, *op. cit.*, p. 89.

38. Jan, *op. cit.*, p. 36.

39. Lurie, *op. cit.*, p. 152-153.

40. Loiseau, *op. cit.*, p. 49.

41. Conte (1812) des frères Grimm.

42. Conte (1816) des frères Grimm.

Le conte, avec la richesse de ses figures, contribue efficacement à l'élaboration de cette anticipation, non exempte d'anxiété certes, mais avec certains effets de sécurisation. Il s'agit d'une histoire ne concernant pas directement l'auditeur, se donnant très clairement comme telle et proclamant, en fin de jeu, le triomphe de l'enfant⁴³. Le récit merveilleux permet donc une gestion positive des peurs fondamentales : « au cours de tout développement humain, les effets du danger sont moins grands lorsque le MOI peut s'y préparer en créant une anxiété anticipatoire. Nous voyons donc tout de suite que l'anxiété n'est pas en soi un état pathologique ; elle est une préparation physique et mentale au danger qui est nécessaire et normale⁴⁴ ».

D'où l'importance, selon Loiseau, de présenter aux enfants des histoires mettant en scène des jeunes gens qui réussissent à surmonter les pires menaces. Or, le conte merveilleux permet justement au jeune, par les scénarii effrayants qu'il offre, de jouer avec ses peurs et de gagner en confiance.

Encore faudrait-il s'assurer que l'esprit originel du merveilleux est respecté, précise Lurie, car certaines versions édulcorées de contes populaires, censées ménager les petites oreilles sensibles, créeraient au contraire davantage d'anxiété. Ce serait notamment le cas de certaines adaptations contemporaines du *Petit Chaperon rouge* où le loup est chassé et disparaît dans la forêt sans avoir avalé ni grand-mère ni fillette. « Nul n'est mangé, sauvé ou puni. Les enfants sont censés de ce fait se sentir plus en sécurité, bien que le loup rôde toujours dans les parages, à l'affût de la prochaine petite fille, ce qui est probablement plus fidèle à certaines réalités sociales sans pour autant être plus rassurant⁴⁵. »

N'empêche que la préférence souvent marquée des petits pour les contes qui font peur atteste du fait que le côté le plus sombre du merveilleux répond à leur besoin de protection. « Sans doute, l'enfant aime-t-il frissonner et recherche volontiers ces histoires qui font peur mais avec une transposition, un décalage par rapport à la vie, à ce qui peut arriver *pour de vrai*⁴⁶ », confirme Jan. En actualisant ses craintes, le conte éveille en lui des résonances affectives pour se « vacciner contre les traumatismes éventuels⁴⁷ ». Et, par là, marcher d'un pas plus confiant vers sa vie d'adulte autonome. C'est d'ailleurs ainsi qu'on peut

43. Loiseau, *op. cit.*, p. 49.

44. S.H. Fraiberg, cité dans Loiseau, *op. cit.*, p. 50.

45. Lurie, *op. cit.*, p. 36.

46. Jan, *op. cit.*, p. 140.

47. Marc Soriano, *Guide de littérature pour la jeunesse*, Paris, Flammarion, 1975, cité dans Held, *op. cit.*, p. 98.

comprendre pourquoi les animaux, dans l'histoire de Geoffroy de Pennart, demandent au loup de continuer à leur raconter des histoires qui font peur. Ils en auraient besoin pour les aider à surmonter l'angoisse de sa présence. Se profile ici un paradoxe : la nécessité de se protéger sous l'aile de ce qui effraie. Apparemment absurde, la constatation atteste la puissance de l'effroi mais révèle surtout la capacité de l'humain, même très jeune, de dialoguer avec ses craintes.

Par ailleurs, si les petits tremblent devant la perspective de perdre la sécurité maternelle, l'encadrement parental est paradoxalement aussi perçu par l'enfant comme un assujettissement quasi tyrannique. À ses yeux, la plupart des adultes apparaissent souvent comme seuls énonciateurs de consignes arbitraires et injustes⁴⁸, explique Loiseau. « Ne parle pas la bouche pleine. Ne cours pas dans la maison. Dis merci au Monsieur. Ne touche pas à ça. Fais moins de bruit. Cesse de rêvasser et fais tes devoirs. » La liste d'interdits et d'obligations est, certes, bien longue à cinq, dix, même dix-sept ans... D'où l'attrait de la désobéissance, élément incontournable du merveilleux, qui permet au jeune de s'affranchir provisoirement, ou symboliquement, du joug des grands. Le lecteur se souviendra comment Propp a d'ailleurs inclus la transgression d'un interdit dans la situation initiale de son schéma narratif (Tableau 1). « Le conte ouvre l'espace de la transgression [...], donne ce temps de jubilation partagée par celui qui dit, autant que par celui qui écoute, tout en les couvrant d'un manteau d'invisibilité et d'impunité⁴⁹ », explique Loiseau.

Le récent film d'animation *Raiponce* (2010) me paraît à ce titre exemplaire. Il offre non seulement une relecture rafraîchissante du fameux conte homonyme des frères Grimm – notamment grâce aux personnages qui ont perdu en mièvrerie et gagné en autodérision – mais fournit une formidable illustration des sentiments contradictoires qui tenaillent les enfants vis-à-vis de leurs envies de plus grande liberté. À l'aube de ses dix-huit ans, *Raiponce*, princesse moderne un brin garçon manqué malgré sa longue chevelure luxuriante, est déchirée entre la promesse faite à sa fausse mère de rester dans la sécurité de sa tour, et l'ardent désir d'en descendre pour enfin découvrir le monde. Une séquence particulièrement suave du film montre l'ambivalence tourmentée de la geôlière lors de sa première fugue. Oscillant entre euphorie absolue et perte totale, tantôt au comble de l'excitation, tantôt morfondue de culpabilité, l'héroïne finit par se faire dire par le brigand Flynn qui assiste, médusé, à la scène : « Tu sembles en guerre avec toi-même. » Au dénouement, c'est la rébellion contre l'autorité de la toute-puissante figure maternelle qui permettra aux jeunes amoureux de vivre

48. Loiseau, *op. cit.*, p. 51.

49. *Ibid.*, p. 51.

heureux. Par ce conte initiatique réhabilité, et à l'instar de la série des *Shrek*, les studios Disney creusent dans la bonne direction en réinvestissant la part subversive du merveilleux, permettant du coup à leur jeune public de mieux composer avec le désir coupable de mener leur vie comme bon leur semble.

Et c'est ainsi que les récits merveilleux aident l'enfant à accepter sans remords sa curiosité innée et ses élans d'insubordination, à se délester « de toutes les culpabilités qu'il éprouve dans sa relation quotidienne aux adultes⁵⁰ ». Sous couvert de la punition, le conte de fées procure l'excitation de braver l'interdit, d'entrer en catimini avec *Belle* dans la chambre de la *Bête*, d'explorer en douce l'inconnu avec *Boucle d'or*, de s'emparer d'objets précieux comme *Jacques* en haut de son haricot magique ou d'*Ali Baba*⁵¹ dans le repaire des quarante voleurs ; bref, de s'amuser avec ce qui n'est pas autorisé. Et alors que les freudiens conçoivent cet esprit fouineur essentiellement comme l'expression du registre sexuel, quand ce n'est d'obsessions sexuelles à refréner, Loiseau suggère que ces scènes de transgression célèbrent simplement le désir souvent irrépressible des petits à repousser les limites imposées.

En ce sens, les motifs de la chambre interdite dépassent la simple « manie » de la découverte médusante de la scène primitive, ils murmurent que désobéir n'est pas exempt de plaisir, que l'impact émotionnel en est fort et que la punition n'est pas inéluctable⁵². Autrement dit, « le conte propose bien autre chose que les figures modélisantes d'une socialisation étroite. Il est bien le lieu cathartique des errements, des déviances, des excès, de l'ouverture⁵³ ». En clair, le merveilleux prône l'outrepassement des règles imposées.

Dans une optique très semblable, Pierre Péju affirme que « si les contes ont indéniablement et presque caricaturalement la structure œdipienne qu'y voit Bettelheim, une très large partie de leurs éléments évoquent au contraire la fuite et la marge⁵⁴ ». « Ravisseurs, fées, enchanteresses et séducteurs ne doivent pas être confondus avec des symboles du père ou de la mère, ou avec des représentations idéales ou angoissées du masculin et du féminin ; ils sont entourés d'images, et ils sont des images bien plus vastes et mouvantes que des symboles univoques⁵⁵. »

50. *Ibid.*, p. 51.

51. Héros du conte *Ali Baba et les quarante voleurs*, issue du recueil de contes populaires arabo-perses *Les mille et une nuits*.

52. *Ibid.*, p. 52.

53. *Ibid.*, p. 52.

54. Péju, *op. cit.*, p. 43.

55. *Ibid.*, p. 56.

La féerie serait avant tout l'occasion de voyages mentaux, des brèches pour des aventures loin du carcan familial. « Le conte vient ainsi satisfaire imaginairement un désir tout aussi légitime que celui d'épouser sa mère ou de tuer le père : celui d'échapper à toute cette problématique⁵⁶ », écrit Péju. En réponse à la puissante envie des enfants de vivre autre chose et autrement, le récit fantastique offre un « transport magique qui permet d'échapper à une réalité oppressante, insupportable. Il est, comme le tapis volant du conte oriental, l'image de l'évasion, l'échappée belle pour des contrées plus amènes, plus lumineuses, plus colorées⁵⁷ », confirme Montandon.

Une rêverie, du reste, extrêmement salutaire pour l'esprit, car « rien n'est pire, sans doute, et donc plus névrosant, que l'impression de l'impossibilité d'échapper⁵⁸ ». Les escapades de l'enfant de l'autre côté du miroir jouent donc un rôle de compensation psychologique vital. « Tout enfant [...] secrète des mythes ou accepte et assimile ceux qui lui sont proposés, pour surmonter les problèmes d'une situation donnée. Il le fait lorsque le "réel" brut tel qu'on l'entend habituellement, c'est-à-dire le monde sensible, tangible, qui lui est extérieur, devient au sens strict insupportable⁵⁹. »

Par conséquent, les récits merveilleux viennent combler une fiévreuse appétence d'égarement chez l'enfant. Car pour lui, « le problème n'est plus du tout : tuer le père, culpabiliser, redouter la castration, désirer la mère, mais partir sur les routes⁶⁰ ». L'enchantement procuré par la féerie répond à son intense besoin de se soustraire, de temps à autre, à sa condition. Or, d'après le mot de Péju : « tout conte bien dit a une fonction de ravissement⁶¹ ». Fonction essentielle, dans les deux acceptions du terme. Au cœur de chaque enfant, à l'image des gamins qui suivent gaiement la musique de l'étranger hors du village dans l'histoire du *Joueur de flûte de Hamelin*, se dissimulerait le désir d'être ravi, le « fantasme du ravissement⁶² »...

À cet effet, Lurie affirme que les contes les plus populaires auprès des enfants sont ceux qui égratignent le plus le monde des adultes. C'est le caractère irrévérencieux d'histoires comme *Alice au pays des merveilles*, *Peter Pan* ou *The Cat in the Hat*⁶³, qui explique, selon elle, leur succès foudroyant auprès des jeunes.

56. *Ibid.*, p. 43.

57. Montandon, *op. cit.*, p. 8.

58. Péju, *op. cit.*, p. 44.

59. Held, *op. cit.*, p. 102.

60. Péju, *op. cit.*, p. 39.

61. *Ibid.*, p. 43.

62. *Ibid.*, p. 45.

63. Célèbre histoire de l'auteur américain Dr. Seuss (1957).

Car contrairement à tout un volet de la littérature enfantine destiné à instruire ou transmettre la morale et les bonnes manières, « pareils récits encourageaient à rêver, à désobéir, à répliquer, à faire des fugues, à cacher aux grandes personnes peu compréhensives ses pensées et ses sentiments intimes, et allaient jusqu'à louer de tels comportements⁶⁴ », écrit Lurie.

Et c'est ainsi que *Fifi Brindacier*⁶⁵, connue des jeunes dans tous les pays du monde, serait l'incarnation même de l'enfant indocile, qui, « négligée de sa personne, se moque du système éducatif et terrasse l'hercule du cirque à l'issue d'une lutte corps à corps⁶⁶ ». Lewis Carroll dirige tant et tant d'attaques brutales contre le système éducatif dans les aventures d'*Alice*, qu'il est possible de lire ses histoires « comme des textes *underground* au sens social et politique du terme⁶⁷ ». Même jugement ironique, quoique beaucoup plus atténué, dans la prose d'Alan Alexander Milne, créateur de l'univers de *Winnie l'ourson*⁶⁸, un royaume animal paisible où l'école des humains est comparée à « une espèce de Piège⁶⁹ ». Et alors que le très apprécié *Max et les maximonstres*⁷⁰ « dévoile les mouvements de violence et d'agressivité des enfants à l'égard de leurs parents⁷¹ », dans *The Cat in the Hat*, un classique du Dr. Seuss, « la mère ne découvrira jamais ce qui s'est passé en son absence – et ça vaut mieux⁷² ». Mais le refuge ultime contre l'oppression des grandes personnes demeure, pour Lurie, le monde imaginaire de *Peter Pan*⁷³. « L'œuvre présente un aspect profondément subversif en ce sens qu'elle offre une démonstration vivante : les parents sont hypocrites et timorés et il est bien plus agréable d'être jeune et de vivre au *Pays de Nulle Part*⁷⁴ », écrit-elle.

Or, toutes ces histoires attesteraient d'une perspective typiquement enfantine. « C'était bien là les textes sacrés de l'enfance ; leurs auteurs n'avaient pas oublié ce que c'est que d'être un enfant⁷⁵ », déclare Lurie. Fait notable, la plupart de ces auteurs ont été considérés comme des marginaux dans leurs milieux respectifs⁷⁶. Exemple supplémentaire de la façon dont le conte se révèle enclin

64. Lurie, *op. cit.*, p. 8.

65. Créée par la romancière suédoise Astrid Lindgren (1941).

66. Lurie, *op. cit.*, p. 26.

67. *Ibid.*, p. 17.

68. Personnage principal de la série de livres pour enfants homonyme (1926-1927).

69. Lurie, *op. cit.*, p. 180.

70. Maurice Sendak (1963).

71. Lurie, *op. cit.*, p. 27.

72. *Ibid.*, 27.

73. Du moins tel que présenté dans la pièce de son créateur, James Barrie, beaucoup plus virulente que dans la version walt-disneyenne.

74. Lurie, *op. cit.*, p.153.

75. *Ibid.*, p. 8.

76. Lurie défend cette thèse tout au long de son essai.

à servir de porte-voix aux discours anticonformistes, décalés, révolutionnaires, bref à ceux qui, comme les enfants, portent un regard critique sur la société organisée des adultes. Comme quoi Épicure voyait juste lorsqu'il écrivait que « les visions des aliénés et celles des rêveurs sont vraies, car elles ont des effets moteurs⁷⁷ ». Car par essence, l'esprit merveilleux résiste à la normalisation, ne ratant aucune occasion d'ébrécher le pouvoir, parental ou autre, et ce, dans l'espoir d'un lendemain meilleur. « Il est la coupe sucrée d'une médecine amère, mélange de miel et de poison, tendue par quatre petits lapins noirs à un enfant récalcitrant, à la fois pour l'amender, le guérir, mais sans cependant nier en lui l'enfant sauvage, révolté, insoumis et rebelle à toute éducation⁷⁸. »

Quelques motifs du merveilleux enfantin

*Comme l'enfant pour s'endormir suce son pouce,
parfois simplement suçote ses propres livres,
les contes satisfont une faim de nourriture psychologique⁷⁹.*

Jean Bellemin-Noël

Nous venons de voir comment les récits merveilleux offrent de prodigieux moyens d'émancipation mentale, que « le *il était une fois* constitue le *Sésame ouvre-toi* d'un univers de liberté où tout peut survenir⁸⁰ ». Mais que survient-il, au juste, dans cet univers de tous les possibles ? Sans me livrer à un inventaire complet des figures féeriques, je propose de m'arrêter sur quelques-unes des voies d'émerveillement du conte afin de les considérer sous l'angle des désirs fondamentaux de l'enfant. Au fil des prochaines pages, j'examinerai donc l'un après l'autre les motifs suivants : les objets magiques, les métamorphoses, les bêtes parlantes, l'apesanteur, les changements de taille et l'invisibilité.

77. Épicure, cité dans M. Conche, « Introduction », *Lettres et maximes*, Paris, Presses universitaires de France, 2003, p. 32.

78. Montandon, *op. cit.*, p. 9.

79. Bellemin-Noël, *op. cit.*, p. 10.

80. Held, *op. cit.*, p. 42.



Je suis la reine. Il était temps.

J'ai mon château, haut perché et imprenable.

*J'ai mes domestiques, mes chevaliers,
mes troubadours, mes jardiniers,
mes femmes de chambre, mes cuisiniers...*

Je règne sur mes sujets.

Abracadabra!

Si le petit enfant brûle d'une envie de comprendre le secret des choses, sa disponibilité et son ouverture totale au monde sont les signes avant-coureurs, selon Held, d'un appétit ontologique de toute-puissance. « Par-delà cette sympathie intuitive, immédiate, tous les rapports que l'homme établit, tente d'établir, souhaite établir avec l'animal, le végétal, la pierre ou l'outil sont déjà amorce de pouvoirs⁸¹ », affirme-t-elle. Les préoccupations et les thèmes littéraires soulevés par ce désir fondamental ont évolué à travers les âges et les civilisations, avec quelques figures stables « que l'on pourrait appeler de façon toute relative certaines constantes des désirs humains⁸² », dont « la quête de la beauté qui domine d'écrasante façon⁸³ ».

L'univers merveilleux, habité de princesses et de paysannes toutes plus belles les unes que les autres, atteste de cette valeur accordée, au fil des époques, au paraître. L'instrument du véritable pouvoir dans les contes serait toutefois l'objet à souhaits. De la classique baguette des fées à la lanterne magique, en passant par le chapeau ou l'anneau ensorcelé, les récits de merveilles regorgent d'articles enchantés qui exaucent tous les caprices. Et ces objets fabuleux sont le plus souvent sollicités pour accomplir des vœux bassement intéressés, souligne Held. « La richesse, les honneurs, le pouvoir de commander et de tyranniser, la beauté même étant souvent conçue comme instrument de tyrannie du cœur. Bref, le pouvoir au sens social, assis, du terme⁸⁴. » Et même lorsque le héros ne formule pas de désir précis, il se voit ordinairement récompensé par une couronne, ou du moins une fortune assez importante pour vivre mieux que la plupart de ses congénères.

De quoi comprendre que la féerie serait avant tout un reflet de la boulimie viscérale et machiavélique de l'être pour l'avoir ? C'est un peu ce que Zipes nous incite à penser lorsqu'il évoque les diktats sociaux que la nouvelle élite bourgeoise du XVIII^e siècle a intégrés aux récits de merveilles. Du reste, cette soif de pouvoir individuel ne concorde pas avec l'exhortation à la générosité que nous avons repérée dans les récits qui respectent l'esprit folklorique du merveilleux. Held, de son côté, explique son constat par la propension humaine à vouloir réparer le sentiment d'iniquité qui monte lorsqu'un voisin possède davantage que soi. « Les désirs naissent, pour l'essentiel, de l'observation des autres et de la

81. *Ibid.*, p. 135.

82. *Ibid.*, p. 136.

83. *Ibid.*, p. 140.

84. *Ibid.*, p. 140.

découverte très concrète de l'injustice sous ses diverses formes⁸⁵», écrit-elle. Or, comme nous l'avons vu, la société féodale qui a enregistré sur papier les récits populaires était loin d'être égalitaire. L'utilisation de la magie pour renverser les rapports de force témoignerait donc effectivement d'un désir intrinsèquement humain pour le pouvoir. En l'occurrence, le pouvoir de changer un système inique et améliorer son sort. Et nous revoilà dans les plates-bandes de l'analyse sociopolitique !

En outre, j'ai envie de postuler que l'usage des objets à souhaits dans les contes de fées modernes semble s'adapter à nouveau aux préoccupations du jour. Les lois qui gouvernent le maniement de la baguette magique dans les récits de *Harry Potter*, pour ne prendre que cet exemple, s'avèrent révélatrices des grands dilemmes moraux de l'homme contemporain. De fait, les seuls sortilèges qualifiés d'*impardonnables* par le ministère de la Magie concernent la mise à mort (*Avada Kedavra!*), l'inflexion de la souffrance (*Doloris!*) et la soumission aux commandements (*Imperium!*). Par ailleurs, si *Voldemort* n'hésite pas à employer ces maléfices pour assouvir sa folie des grandeurs, les pouvoirs de *Harry* sont surtout mis au service de la collectivité. Présage, s'il en est un, que les désirs de l'heure concernent la capacité de créer un vivre-ensemble plus solidaire.

Mais pour revenir aux liens particuliers qui unissent les enfants aux récits merveilleux, plusieurs spécialistes s'entendent sur un principe : l'envoûtement intense des jeunes pour les prodiges de la féerie, et tout spécialement pour les objets magiques, a trait à un vif désir de gagner en puissance par rapport aux grandes personnes. En effet, face au sentiment d'injustice dont il se sent si souvent victime dans ses relations avec l'adulte, le petit est fasciné par la possibilité d'accéder, d'un simple coup de baguette, aux mêmes privilèges que les grands, voire de les surpasser. « Les désirs de l'enfant sont à l'échelle de son monde, de ses préoccupations, de ses problèmes⁸⁶ », rappelle Held.

Or, pour reprendre le cas de *Harry Potter*, il me semble que c'est en grande partie les dons magiques particuliers du jeune sorcier qui lui permettent d'accéder à un vis-à-vis conséquent avec les adultes, qui font de lui un égal aux yeux du très sage et influent *Dumbledore*, et qui lui donnent à maintes reprises l'occasion d'échapper à l'autorité des adultes afin d'affronter sa destinée. Construite autour d'un héros qui, doté d'un pouvoir singulier, pense d'abord au bien d'autrui, cette histoire a la faculté de parler au cœur sensible de l'enfant, sans toutefois négliger sa profonde envie de gagner en puissance. Équilibre on ne peu plus tenu à

85. *Ibid.*, p. 141.

86. *Ibid.*, p. 141.

établir, mais qui, à l’instar du petit *Harry* dans le monde menacé de Rowling, demeure peut-être l’unique espoir d’une humanité qui a trop longtemps tourné le dos à un partage équitable des avoirs.

Les machinations combinatoires

L’opération magique sans doute la plus fréquente et la plus spectaculaire du domaine merveilleux demeure la métamorphose. Elle permet de passer instantanément d’une forme à l’autre. « Le conte essaie ici, à sa façon, une réflexion sur l’être. Comme le mythe, il n’aime pas que les frontières entre les règnes se troublent ou s’abolissent⁸⁷. » Les variantes sont nombreuses : humain-animal (*La Belle et la Bête*, *L’oiseau bleu*⁸⁸, *Les douze frères*, *Le roi grenouille*⁸⁹), humain-végétal (*Le genévrier*⁹⁰, *Le nain jaune*⁹¹), humain-minéral (*Le fidèle Jean*, *La reine des abeilles*), alliages divers (la fameuse citrouille-carrosse de *Cendrillon*), etc. La multiplicité des jeux de métamorphoses n’a pour limite que la flexibilité de l’imagination. Essayer de circonscrire les significations de chacune de ces combinatoires dépasse les prétentions de cet ouvrage. D’ailleurs, comme Gilbert Durand l’a montré, il est fort complexe de découvrir les significations véritables des symboles, car le sens que prend une chose est souvent « surdéterminé par des caractères particuliers ne lui appartenant pas⁹² ».

Le point de vue de Loiseau sur la question mérite toutefois l’attention. Selon elle, la permanence du motif de la métamorphose, tant dans les récits merveilleux que dans les traversées imaginaires des enfants, a pour corollaire l’interrogation fondamentale de l’humain dans sa relation avec les éléments de la nature⁹³. En d’autres mots, les amalgames fictifs viennent d’une pensée cosmogonique analogue à la manière dont les petits découvrent la vie. Une pensée qui s’échafaude de deux façons : l’identification (l’être se perçoit en symbiose avec le monde), l’anthropomorphisme (l’être déjoue sa crainte de l’altérité en la modelant à son image). « Les deux raisonnements participent d’une *communion au monde* – d’une liaison des règnes les uns aux autres qui rassure en ce qu’elle donne prise sur celui-ci –, et dessinent un double mouvement, contradictoire en apparence, de différenciation/appropriation⁹⁴... »

87. Lemirre, *op. cit.*, p. XII.

88. Conte (1698) de Madame d’Aulnoy.

89. Conte (1812) des frères Grimm.

90. *Idem*.

91. Conte (1698) de Madame d’Aulnoy

92. Durand, cité dans Jean, *op. cit.*, p. 70.

93. Loiseau, *op. cit.*, p. 35.

94. *Ibid.*, p. 36.

La métamorphose nous convie, en somme, à une véritable noce avec la nature, elle « réinsère l'humain dans l'ordre naturel, dans une optique que l'on qualifierait aujourd'hui d'écologique⁹⁵ », explique Loiseau. Une disposition sensuelle à la vie qui, nous l'avons vu, contribue à donner le goût aux enfants d'écouter le conte féerique, et ce, même lorsqu'ils sont en âge de mieux percevoir les frontières entre les êtres et les choses.

Le fait de pouvoir différencier ce qui est animal de ce qui est humain ne détruit pas, dans la géographie du rêve, le territoire particulier où l'un et l'autre s'enchevêtrent, où sommeille la mémoire des débuts de l'humanité, où s'expriment le désir de ne pas délier totalement le lien cosmologique, le désir de suaves régressions, et la peur d'engloutissements thériomorphes⁹⁶.

En cela, « les contes et l'esprit de fabulation, comme la rêverie, sont un moyen pour les noyaux d'enfance de se déployer, de réémerger et de perpétuer la dimension cosmique de l'enfance⁹⁷ », confirme Péju.

Ceci dit, Loiseau signale comment certaines images de mutation servent parfois à affirmer l'hégémonie de l'humain sur la nature. On pense notamment au caractère brutal de *Bête*, qui au côté de la distinguée *Belle*, souffre de sa sauvagerie.

La métamorphose humanité-animalité est alors explicitement posée comme une régression... ce qui rejoint les adages du langage courant grâce auquel l'enfant perçoit bien que des expressions: « bête comme une oie », ou « comme un âne », « sale comme un cochon », positionnent l'humain largement au-dessus de l'animal⁹⁸.

Comme pour la plupart des facettes du conte, le caractère équivoque du thème de la métamorphose incite à la nuance lorsqu'il s'agit d'avancer des interprétations. Ce qui demeure assez clair, néanmoins, c'est « comment des systèmes de relations avec le monde sont renouvelés⁹⁹ » dès que nous imaginons devenir un autre. Une posture qui amène Held à envisager la transformation fabuleuse, simulée ou racontée, essentiellement comme un moyen permettant à l'enfant de modifier radicalement la dynamique avec son entourage lorsque le besoin se fait sentir. « Changement offrant en tout cas des pouvoirs enviables, des privilèges inconnus de l'homme : vol de l'oiseau ou de l'insecte, vie sous-marine de la petite sirène, conquête d'un autre monde, et d'une indépendance enviable¹⁰⁰ ». Une perspective qui nous conduit tout naturellement vers la thématique de l'onirisme animalier proprement dit...

95. *Ibid.*, p. 38.

96. *Ibid.*, p. 40.

97. Péju, *op. cit.*, p. 120.

98. Loiseau, *op. cit.*, p. 41.

99. Jean, *op. cit.*, p. 70.

100. Held, *op. cit.*, p. 145.

Les frères poilus

Si l'enfant tend à attribuer des sentiments à la Lune et à la fleur, «sa prédilection va d'abord à l'animal¹⁰¹». Aussi, le conte affiche-t-il un faible pour les bêtes. Tantôt des alliés, tantôt des ennemis, ou carrément des héros à part entière, les animaux, omniprésents, participent au charme éternel de l'univers merveilleux. Le plaisir de l'exploration du bestiaire jouerait d'ailleurs un rôle clé dans le succès du conte, et tout particulièrement auprès des enfants. «Il est remarquable que même des auteurs non fondamentalement rattachés à la tradition du conte, du merveilleux, du fantastique, mais qui ont une grande connaissance de l'enfant ou sont restés proches de leur propre enfance, les deux à la fois sans doute, ont compris ce besoin et font parler l'animal¹⁰².» Détailler les raisons d'une telle attirance conduirait fort loin et serait une tâche infinie. Tout au plus m'est-il possible de tenter d'en cerner quelques-unes.

Pour le petit enfant qui découvre le monde, tous ses sens en éveil, la vie des bêtes exerce un magnétisme certain. L'animal – créature toute fourrure – accomplit mille et un prodiges. Il bondit, se lèche, bêle, galope et ronronne... On peut admirer sa vitalité, écouter son langage, humer son odeur fauve, mais surtout, surtout, avoir le bonheur de le toucher, effleurer son museau humide, tripoter ses pattes de velours, caresser son doux manteau, enfouir mains et visage dans son pelage suave. «Cette volupté élémentaire mais puissante se trouve satisfaite ainsi par la forme singulière de l'éléphant, ou par la moelleuse douceur du lapin. Car c'est évidemment la sensualité enfantine qui est directement touchée avec les histoires d'animaux¹⁰³.» Ainsi, la rencontre avec l'animal est d'abord un contact charnel.

Mais les bêtes ont d'autres qualités qui en font les compagnons électifs des enfants. L'animal domestique, spécialement, est un interlocuteur idéal. Bas sur pattes, toujours disponible, il comble l'absence humaine lorsque les parents se montrent trop occupés pour jouer ou écouter. En outre, l'animal «console lorsque les adultes sont sévères, injustes, incompréhensifs, ou simplement indifférents¹⁰⁴».

Qui ne se souvient pas, petit, de s'être senti bête devant la loquacité adulte, bête face aux discussions et aux blagues insondables des grandes personnes ? La sagacité de Lewis Carroll se révèle, à cet égard, fort éloquente. «Non seulement

101. *Ibid.*, p. 113.

102. *Ibid.*, p. 114.

103. Jan, *op. cit.*, p. 98.

104. Held, *op. cit.*, p. 115.

Alice ne peut jamais répondre droit aux interrogations, mais elle se trouve aussi cernée par le brouhaha de conversations incompréhensibles où ses propres paroles ne sont pas entendues et sont impitoyablement rejetées¹⁰⁵. » Mis à l'écart des affaires des grandes personnes, taxé de faire et de dire trop de bêtises, le jeune a de nombreuses raisons de chercher la connivence avec l'animal, d'éprouver de la « complicité avec une créature qui, comme lui, est quelque peu marginale, séparée du monde humain¹⁰⁶ ». « D'où le goût de l'enfant pour tous les livres qui comprennent et réactivent ce type de situation¹⁰⁷. » Ce qui explique sans doute pourquoi les récits de *Winnie l'ourson* « ont une portée universelle et touchent, partout dans le monde, tout individu qui se sent, comme la plupart des petits, en position sociale désavantageuse¹⁰⁸ ».

Certes, l'entente est profonde entre l'enfant et ses frères poilus. Pourtant, les petits savent que les bêtes peuvent s'avérer féroces. Même les jeunes citadins sont au fait des dangers de rôder seuls dans le bois. Le loup, plus que toute autre figure du conte, fait resurgir des terreurs profondément enfouies dans la psyché enfantine. « Dès qu'il montre les crocs, les vieilles peurs pointent sur fond de légende. Dans un monde plein de dents, il est le symbole du grand dévoreur¹⁰⁹. » Il n'empêche, comme nous l'avons vu plus tôt, que la peur, la délectation, et tout à la fois l'effet d'apaisement que suscite le fait de jouer, à distance, avec ses craintes, expliquent pourquoi les enfants réclament, encore et toujours, les histoires qui mettent en scène le grand méchant *canis lupus*. « Les contes [...] ne laissent jamais l'enfant s'aventurer, sans armes, dans les forêts où rôdent les loups, sur les montagnes où fulminent des dragons multicephales. La peur de la dévoration, de l'agression par un animal, commune à de nombreux enfants, reçoit plusieurs traitements dramatiques dans le conte, qui tous assurent le triomphe du héros¹¹⁰. »

Mais si l'enfant est de mèche avec le règne animal, les bêtes lui donnent néanmoins l'occasion de négocier avec l'altérité, et par là même de mieux cerner son identité propre. « Car c'est devant la bête que l'enfant, encore retranché du monde adulte, peut reconnaître sa véritable nature et se sentir un "petit d'homme"¹¹¹. » En outre, si les adultes en devenir rencontrent généralement l'animal sur un pied d'égalité, il leur arrive également de prendre plaisir à

105. Jan, *op. cit.*, p. 75.

106. *Ibid.*, p. 101.

107. Held, *op. cit.*, p. 115.

108. Lurie, *op. cit.*, p. 170.

109. Alliot, *op. cit.*, p. 28.

110. Loiseau, p. 45.

111. Jan, *op. cit.*, p. 101.

s'imaginer plus grands, plus puissants que les petites bêtes de leur entourage, question de goûter au privilège de domination qu'ils perçoivent chez les grandes personnes. Ainsi, à l'image de *Mowgli* dans *Le livre de la jungle*¹¹², l'enfant « peut faire sentir son pouvoir¹¹³ ».

Reste que dans la perspective de l'enfant, le royaume animal représente surtout la possibilité de s'éclipser non seulement de toute cette problématique de l'autorité, mais de l'ensemble de ses soucis. Glisser, par la fiction, dans la peau d'une bête assouvirait un désir sporadique d'échapper à soi-même, de se dépouiller de ses traits et de ses tracas humains. « L'un des aspects *merveilleux* des contes en général, et des contes d'animaux en particulier, réside dans cette possibilité d'être secrètement le renard, ou le loup, tout en le niant¹¹⁴. » En regard des tentatives de ses parents de le dompter, de le dresser, de faire de lui un être raisonnable et responsable, l'enfant se réjouit de la part irréductiblement libre de tout animal. « Chez les bêtes rien, pense-t-il, ne viendra interrompre le jeu, aucune obligation morale ou sociale absurde ne pourra ternir la pureté des relations affectives¹¹⁵. » Les brefs séjours des garçons et des filles parmi les animaux seraient vécus comme des moments de grâce. « Le monde animal est l'univers du plaisir sans contraintes, de la paresse, voire de la saleté¹¹⁶. » Une constatation qui nous reconduit à la conception du conte comme « espace onirique de la transgression¹¹⁷ », lequel favorise l'équilibre de l'esprit. « Ainsi, face au monde adulte normalisant, où chacun s'érige en juge, l'enfant trouve dans le conte de bête un refuge, une revanche, une halte récréative et compensatoire qui permettra de mieux faire face ensuite à cet univers de règles qu'il lui faudra bien assumer à la mesure de ses forces et à sa manière propre¹¹⁸. »

En un mot, la figure de l'animal permet aux petits de reprendre du poil de la bête ! « Bienveillant, secourable, il partage avec l'enfant son goût du pelotonné comme celui du désordonné et de l'aléatoire¹¹⁹. » N'empêche que du point de vue des gamins, c'est la vie animale qui représente souvent l'ordre véritable. « L'ordre, en face de l'absurdité du monde adulte, d'un monde régi par des lois sans fondement logique, arbitraires et incompréhensibles¹²⁰... »

112. (1894-1895) de l'écrivain anglais Rudyard Kipling.

113. Jan, *La littérature enfantine*, p. 101.

114. Jean, *op. cit.*, p. 82.

115. Jan, *op. cit.*, p. 103.

116. Held, *op. cit.*, p. 116.

117. Loiseau, *op. cit.*, p. 42.

118. Held, *op. cit.*, p. 117.

119. Marie-Hélène Routisseau, « Il était une fois... Alice, Adèle, lectures croisées de Lewis Carroll et de Claude Ponti », *Revue Prisme*, n° 43, 2004, p. 187.

120. Jan, *op. cit.*, p. 102.

Les animaux à plumes

Les bêtes ailées, bien que quantitativement moins présentes dans l'univers du conte que les bêtes à poils, occupent néanmoins une place importante dans l'imaginaire enfantin. L'oiseau, chargé de rêve et de poésie, incarne le désir de vaincre la pesanteur. Quantité d'enfants «témoignent d'une familiarité, d'un désir de projection, d'assimilation à ce monde ailé¹²¹». Par-delà sa promesse d'ivresse et de légèreté, l'oiseau – au même titre que le griffon, le tapis volant ou la poudre de fée – représente la possibilité de s'envoler rapidement vers le lointain, une porte de sortie aisée et immédiate, le *pouvoir* en somme de se transporter ailleurs et, surtout, «hors de la portée de voix des grandes personnes, de leurs sollicitations importunes, de leurs occupations ennuyeuses¹²²». Aussi, l'enfant «rentre-t-il avec joie dans tout moyen fictionnel de se volatiliser¹²³» lorsque les difficultés d'être sur terre se font trop oppressantes.

La cape d'impunité

La capacité de disparaître dans les airs trouve un parallèle dans la faculté de disparaître tout court. L'invisibilité, plus rare dans les contes anciens, est un élément très fréquent du merveilleux moderne. Il intéresse notamment l'enfant comme moyen d'enquêter en zones interdites, «de voir ce qu'il n'a pas à voir¹²⁴», d'en connaître autant que les grands. «Voir sans être vu. Voir toutes choses dépouillées d'apparences et de faux semblants¹²⁵». Si la psychanalyse a tendance à réduire, comme nous l'avons vu, la petite tête chercheuse à un trou devant la serrure – «la serrure étant bien sûr, selon Freud, celle de la porte de la chambre parentale¹²⁶... » –, nous avons aussi examiné des interprétations autrement plus porteuses au sujet de la nature intrinsèquement inquisitive de l'enfant envers les secrets du monde. Les pages qui précèdent ont également abondamment illustré l'idée selon laquelle l'enfant se délecte de tout moyen lui permettant de fuir les recommandations intempestives et lassantes des parents, d'éviter les dangers tous azimuts de la société des grandes personnes.

121. Held, *op. cit.*, p. 123.

122. *Ibid.*, p. 146.

123. *Ibid.*, p. 147.

124. Jean, *op. cit.*, p. 71.

125. Held, *op. cit.*, p. 144.

126. Péju, *op. cit.*, p. 118.



Personne ne me voit !

Ni les monstres, ni le temps qui passe.

Il n'y a que MOI qui sais où je suis.

Faible et fragile par rapport à l'adulte, perpétuellement menacé, dépendant, l'enfant ressent l'invisibilité comme une arme défensive, comme une protection le mettant à l'abri des attaques possibles. L'invisibilité, contre-pouvoir annihilant la toute-puissance adulte¹²⁷.

Ainsi, à l'instar de l'apesanteur et de la métamorphose animale, la possibilité de s'éclipser totalement est perçue par l'enfant comme une manière bien enviable d'accéder épisodiquement à la tranquillité et à l'indépendance. De pouvoir faire, en somme, ce qu'il veut.

Les montagnes russes dimensionnelles

«Le grand et le petit sont un des thèmes qui depuis l'enfance hantent le plus spontanément notre pensée, et cela pour de multiples raisons¹²⁸», écrit Montandon. Aussi, est-il l'un des motifs les plus fréquents de l'univers merveilleux. «Si l'enfant reste toujours passionné par ce thème du petit et du grand, c'est bien sûr, et on l'a dit très souvent, d'abord parce qu'il souffre de sa taille par rapport à l'adulte. Parce qu'elle est pour lui synonyme de faiblesse, donc de dépendance¹²⁹.»

Souvent exemplifiés par le récit du *Petit Poucet*, nombreux sont les contes de fées dont la dynamique maîtresse s'articule autour du sentiment d'impuissance des petits et à l'angoisse plus viscérale de subir des violences de la part des plus grands. «L'inquiétude fondamentale, mais ceci est loin d'être la seule, est liée à la dévoration: les grands poissons mangent, avec leurs grandes dents, les petits¹³⁰.» Et c'est ainsi que l'enfant tenu à la merci du bon vouloir des grandes personnes, lesquelles se dressent comme des géants à côté de lui, s'identifie spontanément aux modestes protagonistes des contes qui affrontent des adversaires autrement plus colossaux qu'eux.

Aussi des récits comme *Hänsel et Gretel*, *Cendrillon* et *Le vaillant petit tailleur*¹³¹ remplissent un désir de réparation pour l'enfant frustré de sa faiblesse car dans ce type d'histoire, les petits, souvent dénigrés et méprisés en début d'intrigue, réussissent à prendre le dessus grâce à leur rapidité d'esprit et leur force de caractère. «L'enfant s'assimile au petit dans la thématique éternelle où l'intelligence et la ruse triomphent de la puissance physique¹³².» Comme Guignol

127. Held, *op. cit.*, p. 144-145.

128. Montandon, *op. cit.*, p. 17.

129. Held, *op. cit.*, p. 148.

130. Montandon, *op. cit.*, p. 19.

131. Conte (1812) des frères Grimm.

132. Held, *op. cit.*, p. 149.

rossant le gendarme – ou *Harry Potter* défiant *Voldemort* – le jeune héros du conte merveilleux incarne la vengeance des faibles et des humiliés sur les puissants. « Et il importe de comprendre que le petit vaut (et veut) le grand et que, lorsqu’il ne le tue pas comme David, il lui montre sa supériorité¹³³. »

Or, le scénario récurrent du petit venant à bout des plus forts aide l’*ego* fragile des garçons et des filles à gagner en confiance puisqu’il transmet un « message optimiste pour l’enfant, qui retrouve dans les handicaps du héros une image de sa situation dans l’univers des adultes¹³⁴ ». *Tom Pouce*, *Frérot et Sœurette*, *Le Chat Botté*, affirment aux jeunes que même les plus faibles peuvent réussir dans la vie. En outre, ce type de récit opère une remise à l’endroit du monde aux yeux des petits. À preuve, des écoliers à qui on a demandé de décrire leur pays préféré ont évoqué « le pays renversé, car il est juste. La réponse est majoritaire, et nous trouvons là encore une réaction fort significative du besoin qu’éprouve l’enfant de prendre sa revanche, de compenser sa faiblesse et sa dépendance présentes¹³⁵ ». Voilà qui nous reconduit à la soif d’équité et au fonds révolutionnaire du conte merveilleux, lesquels répondent, ici encore, à une situation de vulnérabilité et d’infériorité. « La fiction est d’abord un moyen de projeter sur le plan de l’imaginaire un besoin de sécurité. Contes de fées et récits merveilleux remplissent cette fonction¹³⁶ », de souligner Montandon.

De la même manière, le goût des enfants pour la miniature serait symptomatique de l’importance que revêt toujours pour eux la question de la taille. Les jeux de simulation du réel à travers les modèles réduits, les maisons de poupées, les petits bonhommes, les bibelots, les dînettes, les petites automobiles, etc., permettent à l’enfant de s’évader dans un univers où tout s’offre enfin à sa portée, à sa juste place. Ainsi, la petitesse comme condensation « est sans doute d’abord le lieu d’une imagination “vigilante” et “heureuse” comme le voulait Bachelard, parce qu’elle représente le monde “à petits risques, et quel repos dans un tel exercice du monde dominé”¹³⁷ ». **Qui plus est, tout ce qui peut aisément être manipulé, dirigé, voire gouverné par des doigts menus suscite chez l’enfant une jouissive impression de contrôle, car il devient le *grand*, le *fort*.** En clair, la miniature « permet de maîtriser, d’exercer un pouvoir¹³⁸ », et donc de s’affranchir provisoirement de l’oppression des grands.

133. Montandon, *op. cit.*, p. 19.

134. Bricout, *op. cit.*, p. 411.

135. Held, *op. cit.*, p. 33.

136. Montandon, *op. cit.*, p. 19.

137. *Ibid.*, p. 18.

138. *Ibid.*, p. 18.

Mais au-delà du désir de gagner en force, le motif du grand et du petit touche une autre corde sensible chez les garçons et les filles : l'angoisse de changer de taille. C'est que malgré son intense envie d'être traité d'égal à égal avec l'adulte, « l'une des appréhensions récurrentes [de l'enfant] est cependant la peur de grandir, car la croissance est un bouleversement des repères et une menace pour l'identité¹³⁹ ». De fait, pour le petit, grandir, c'est devenir géant à soi-même. Derrière le souhait d'acquérir les avantages des grandes personnes se faufile la crainte face à un corps en constante métamorphose. Il s'agirait d'ailleurs d'une des raisons du succès exceptionnel du chef-d'œuvre de Lewis Carroll : « Alice ne cesse de grandir et de rapetisser, ce qui finalement rejoint une des préoccupations majeures de l'enfant¹⁴⁰... »

Dès les premières pages, elle est partout, dans chaque rencontre, derrière chaque aventure, pour improbables ou désopilantes que soient celles-ci. Il y a l'inquiétude de ne pas grandir assez vite, de rester petit, immédiatement associée au refus de grandir. Il y a la terreur de se voir soudain l'objet de transformations physiques incompréhensibles et ressenties comme monstrueuses¹⁴¹.

Au fil de ses aventures, *Alice* devient progressivement une grande héroïne en gagnant peu à peu la maîtrise de son propre corps. Le récit aide ainsi l'enfant à composer avec ce va-et-vient intérieur entre ce qu'il est, ce qu'il a été et ce qu'il est en train de devenir.

Les nombreuses variantes sur la question de la taille, à l'instar des autres motifs féériques examinés ci-dessus, ont donc partie liée avec des aspirations et des craintes indiscutablement enfantines. « Les renversements paradoxaux du grand et du petit nous montrent comment la peur de grandir, de transgresser les limites peut être accompagnée de tout un jeu imaginaire qui en fait l'intérêt du point de vue symbolique et psychologique et qui alimente diégèses et structures narratives propres à ces récits¹⁴². » Le royaume du merveilleux rend donc compte de l'ambivalence que soulève la perspective de parvenir à l'âge adulte, préoccupation permanente des enfants. D'après le mot de Jean-Bellemin Noël : « Le conte merveilleux est le prêt-à-porter du fantasme... c'est la seule formule utilisée pour habiller les enfants qui, toujours à grandir, changent souvent de garde-robe¹⁴³. »

139. *Ibid.*, p. 19.

140. Soriano, *Guide de littérature pour la jeunesse*, cité dans Held, *op. cit.*, p. 150.

141. Schnitzer, *op. cit.*, p. 127.

142. Montandon, *op. cit.*, p. 27-28.

143. Bellemin-Noël, *op. cit.*, p. 13.



*Le Poète se fait voyant par un long,
immense et raisonné dérèglement de tous les sens.*

Arthur Rimbaud
Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871

*La Terre s'est transformée et nous aussi.
Peut-être échapperons-nous au troupeau...*

SEPTIÈME PARTIE

La fonction créatrice du merveilleux

*Tout ce qu'un homme a été capable de rêver,
d'autres hommes pourront le réaliser un jour¹.*

Jules Verne

La fiction et le développement de la pensée autonome

Comme nous venons de le constater, le récit de merveille offre une panoplie de clefs à l'enfant qui souhaite prendre du champ, s'évader dans l'imaginaire pour se reposer des exigences des grandes personnes ou encore apaiser les appréhensions de son âge. Pourtant, nous avons aussi vu comment les éducateurs ont longtemps cru que cette échappatoire fantasmagorique empêchait

1. Jules Verne, cité dans Held, *op. cit.*, p. 188.

les jeunes d'apprendre à composer avec le réel. C'est ce que Held nomme «le mythe du fantastique-opium²», qui a conduit des générations de parents et de professeurs à se détourner de la fiction.

Aujourd'hui, l'accord général penche cependant en faveur des récits féeriques. Nombre de spécialistes témoignent même de la façon dont le conte contribue à rendre l'enfant plus sensible aux problématiques de la vie. Une des propriétés constitutives du merveilleux, rappelons-le, est d'ailleurs la représentation allégorique d'enjeux bien réels. «Derrière les contes se profilent des conflits politiques, sociaux, des références à la sexualité, la réalité tragique et souvent cruelle des rapports humains³», confirme Held. Nous avons d'ailleurs vu que les contes de fées peuvent être envisagés comme l'expression de la lutte des classes. Et pas seulement dans les récits issus de la tradition orale. L'histoire de *Pinocchio*, écrite à la fin du XIX^e siècle, dépeint un univers où les hommes ne sont pas égaux, une société où certains ont toujours faim. À la même époque, les aventures d'*Alice*, déjà souvent citées pour leur caractère subversif, s'avèrent une remise en question radicale des valeurs souvent pédantes du monde adulte. Les livres pour enfants du prolifique Roald Dahl, dont *Charlie et la chocolaterie* (1964) et *Matilda* (1988), pour ne nommer que ces deux grands succès d'un formidable auteur que j'ai malencontreusement négligé de mentionner avant maintenant, s'inscrivent dans cette même lignée de contes de fées modernes qui fustigent les idéaux creux de notre époque, nommément la compétitivité, la performance, la consommation et le *standing*. De son côté, la récente saga *Harry Potter* évoque remarquablement les dérives du racisme et de la ségrégation sociale, entre autres choses. «Preuve ici encore que le récit fantastique peut parfaitement, sous une fausse apparence de légèreté parfois, toucher aux problèmes graves, rendre l'enfant attentif et critique, le construire à une interrogation plus avertie et critique sur les drames du monde qui l'entoure⁴», écrit Held.

En ce qui concerne la croyance que l'exposition à la féerie nuirait au développement de la logique, Held rétorque que la raison ne se construit pas au seul contact de la pensée positiviste. «Ce n'est pas en tentant d'extirper de l'enfance les racines de la fabulation qu'on le rend rationnel. C'est au contraire en l'aidant à manier cette fabulation avec de plus en plus de finesse, de recul, de distance⁵.» Ce n'est donc pas en gavant les jeunes d'un savoir encyclopédique

2. Held, *op. cit.*, p. 187.

3. *Ibid.*, p. 180.

4. *Ibid.*, p. 188.

5. *Ibid.*, p. 48.

qu'ils apprennent à réfléchir par eux-mêmes, mais plutôt en leur proposant une variété de stimuli psychiques susceptibles d'encourager le dialogue intérieur. De sorte que le conte, avec ses multiples prodiges et pirouettes inattendues, «provoque l'enfant, l'invite à contester, à chercher et à trouver où gît la supercherie⁶». Autrement dit, le fantastique «stimule l'enfant, l'incite, par la distance même qu'il crée, à une interrogation, à une remise en cause⁷». Sans prescriptions, ni par cœur, le merveilleux joue un rôle décisif dans l'épanouissement de l'acuité et de la vivacité d'esprit en invitant les enfants à élaborer peu à peu leurs propres réponses. «Il apprend à voir, à écouter, à penser et à vivre par soi-même, et non pas nécessairement en mouton de Panurge. Littéralement il *dé-règle*. Il *dé-normalise*⁸», écrit Held. Au contact de la féerie, les jeunes aiguisent donc leurs sens et leur intelligence. «Refuser à un enfant des contes de fées, sous le prétexte qu'il s'agit là d'histoires démodées qui ne peuvent que l'inciter à une rêverie dangereuse, est bien dommageable⁹.»

Loiseau abonde dans le même sens lorsqu'elle suggère que les jeux métalinguistiques présents dans de nombreux contes favorisent non seulement l'apprentissage de la langue, mais initient les jeunes aux figures de style et éveillent leurs aptitudes à jouer avec les mots, les idées et les concepts. À preuve, la pimpante petite présentation de *Princesse Prunelle* proposée précédemment. De la même manière, les récits qui tournent autour d'un pacte avec le *Diable*, évoqués plus haut, sont dotés d'un héros qui, pour mener à terme sa quête, «utilise, à un moment ou à un autre, le *dialogue* avec finesse, sachant anticiper la réponse, donc la pensée, de son interlocuteur, voire la suggérant étant donc capable de “se mettre à la place de”, de se “décentrer”... car la parole n'est pas seulement procédure de nomination des choses, mais relation, complexe, aux autres¹⁰...»

Au contact de ces histoires, l'enfant apprend non seulement à manier les nuances langagières, mais saisit l'avantage que représente la capacité à user du verbe et des finesses de la parole. «Déjouer les pièges, anticiper, se mettre mentalement à la place de l'interlocuteur et inférer sa compréhension des messages, autant de stratégies en langue et en action qui régissent les échanges humains¹¹.» Dans une optique analogue, la pléthore de récits merveilleux mettant en scène des personnages qui usent de la ruse et de la fourberie pour triompher de leurs

6. *Ibid.*, p. 195.

7. *Ibid.*, p. 195.

8. *Ibid.*, p. 260.

9. Da Costa, *op. cit.*, p. 74.

10. Loiseau, *op. cit.*, p. 73.

11. *Ibid.*, p. 78-79.

adversaires stimulent la construction de la cognition et de la faculté langagière. « Brisant la relation signe linguistique = mot, référent = réel, le conte mensonge met en évidence une caractéristique du langage : produire du faux, renvoyer à une référence extra-linguistique imaginaire¹². » Bref, les différents types de renvois ludiques entre le texte et la pensée abstraite avec lesquels jouent quantité de contes préparent le « lecteur véritable qui sera capable d'une lecture "entre les lignes" qui est la vraie lecture¹³ ».

Le fantastique, véritable tremplin à une interrogation logique, permet donc à l'enfant de mieux jongler avec l'imaginaire, le réel, et toute la gamme de possibles et d'impossibles entre les deux. À ce sujet, un ancien article de Michel Butor (*La balance des fées*, 1954) semble très justement faire le point. Butor affirme que le récit merveilleux, en extirpant l'enfant en toute certitude de l'immédiat, lui apprend à négocier les contours de la fiction. « C'est grâce à lui que la réalité se présente comme une chose sûre et solide, que l'on distingue bien, que l'on maîtrise et que l'on comprend¹⁴ », écrit-il. « Il ne s'agit pas de croire aux fées ; et l'enfant ne risque pas de croire dangereusement aux fées ; elles sont là justement pour que l'on ne croie pas aux contes¹⁵. » En outre, Butor souligne comment la féerie s'avère une critique de la réalité, car « elle ne demeure pas à côté de celle-ci ; elle réagit sur elle¹⁶ », opérant par là une remise à l'endroit qui vient éclairer le réel par derrière. Si bien que « la féerie finit par apparaître comme fournissant sournoisement une vision plus profonde de cette réalité même à laquelle on a commencé par l'opposer¹⁷ ». Et nous revoilà avec une conception de l'univers merveilleux intimement liée aux soucis concrets de l'existence.

Or, le conte de fées, malgré ses nombreuses figures de fuite, est aussi source de réflexion sur le monde – une formation, en quelque sorte, à la vie. Si bien que « donner à l'enfant le goût du conte et le nourrir de récits fantastiques, s'ils sont choisis avec discernement, c'est hâter cette maturation d'un maniement souple et lucide de la relation réel-imaginaire¹⁸ », écrit Held. Et d'après le mot d'André Kédros (*Le merveilleux dans la littérature pour la jeunesse à l'ère technologique*, 1977), le merveilleux est un « dérèglement constructif¹⁹ » qui active la pensée

12. *Ibid.*, p. 107.

13. Held, *op. cit.*, p. 48.

14. Butor, *op. cit.*, p. 73.

15. *Ibid.*, p. 73.

16. *Ibid.*, p. 74.

17. Butor, *op. cit.*, p. 75.

18. Held, *op. cit.*, p. 54.

19. André Kédros, cité dans Zipes, *Breaking the Magic Spell*, *op. cit.*, p. 108.

autonome et inventive, permettant ainsi aux enfants de s'exercer à surmonter les difficultés de manière créative, de résoudre les problèmes par le biais de l'imagination. «Animisme, attitude magique mais aussi moteur de progrès: la vie, le pittoresque donnés à l'objet contemporain par le farfêlu d'un conte ou d'une comptine [...] sont manière offerte à l'enfant d'apprivoiser sciences, techniques, modes de vie de la civilisation à laquelle il appartient, de les faire siennes, de s'y sentir à l'aise²⁰.»

C'est dire que la littérature fantastique tient dans le développement des jeunes esprits une place capitale. «Parce qu'elle brise clichés et stéréotypes, parce qu'elle est cette re-création qui débloque et fertilise l'imaginaire personnel du lecteur, elle est indispensable à la construction d'un enfant qui, demain, sache inventer l'homme²¹», stipule Held. Dans un esprit similaire, Lyman Frank Baum, auteur du célèbre livre *Le magicien d'Oz* (1900), écrit :

Je crois que les rêves, les rêves diurnes, avec les yeux ouverts et toute la machinerie du cerveau en activité, sont ceux qui conduisent à l'amélioration du monde. L'enfant plein d'imagination deviendra un homme imaginatif, capable de création et d'invention. [...] Un éducateur éminent m'a dit que les contes de fées étaient d'une valeur inappréciable pour développer l'imagination de la jeunesse. Je le crois²².

Les histoires fabuleuses forment donc non seulement les enfants à devenir des adultes en phase avec leur culture, mais aussi aptes à innover quand le besoin s'en fait sentir. S'agissant ni plus ni moins d'une préparation au passage de jeunes gens dans la société des hommes, nous revenons à la fonction profondément initiatique du merveilleux. «Comme détour du réel et ouverture créatrice à l'exploration de ce qui nous peuple, nous hante et nous constitue, il permet dans le parcours scandé d'une pérégrination, d'une quête, d'un voyage aux étapes symboliques organisé suivant le schéma propre à l'initiation²³», écrit Goethe.

20. Held, *op. cit.*, p. 134.

21. *Ibid.*, p. 261.

22. Lyman Frank Baum, «Préface», *La princesse perdue d'Oz*, 1917, cité dans Montandon, *op. cit.*, p. 109.

23. Goethe, *Epirrhema* (Gott und Welt), cité dans Montandon, *op. cit.*, p. 25.

L'urgence du merveilleux

*Là où croît le péril, croît aussi ce qui sauve*²⁴.

Friedrich Hölderlin

Nous venons de voir que la rencontre avec la féerie est non seulement bénéfique au développement du *logos*, soit la part logique, pragmatique de la pensée, mais aussi au déploiement du *muthos*, forme de compréhension intuitive, de l'ordre du fictionnel même, à la base de l'imagination. Deux forces polairement opposées, mais complémentaires. Or, depuis le mouvement intellectuel des Lumières, nous avons, en Occident, eu tendance à tourner le dos au rôle salvateur de la rêverie vagabonde, taxée d'irrationalité, et mis tous nos espoirs dans la raison et la science. Pourtant, logique et fabulation ne sont pas incompatibles. Nombres d'inventions scientifiques et techniques sont d'ailleurs d'abord apparues sous formes plus ou moins esquissées, plus ou moins élaborées, de récits mythiques ou fantastiques. « Si le merveilleux s'oppose à la science, c'est aussi pourtant lui qui la féconde. Pour arriver à créer une œuvre viable, en quelque domaine que ce soit, il est nécessaire de s'éloigner assez du réel pour le dominer, tout en restant assez près de lui pour le comprendre²⁵. »

La figure du robot, pour ne prendre que cet exemple – dont les modèles nippons « humanoïdes » sont désormais plus vivants que jamais avec leur peau artificielle et leurs expressions typiquement humaines²⁶ – apparaît dès la mythologie grecque avec le dieu-forgeron *Ephaïstos* qui façonne et anime des créatures²⁷. L'histoire de *Pinocchio*, quant à elle, « contient déjà en germe toute la dialectique du robot telle qu'elle va se développer ensuite dans les grands récits de science-fiction²⁸ ». « Ainsi, les formes les plus modernes de la connaissance rejoignent-elles les formes les plus primitives [...] car le conte [...] témoigne de la recherche

24. Poète et philosophe allemand, cité dans Edgar Morin, « Les nuits sont enceintes », *Le Monde*, dimanche, 9 janvier 2011, p. 91.

25. Schuhl, *op. cit.*, p. 8.

26. Voir Michel Temman, « L'archipel des androïdes », *Libération*, samedi, 22 septembre 2007, p. 30-31 et AFP, « Japon. Un mannequin robot, future vedette des défilés de mode », *La Presse Affaires*, mercredi, 18 mars 2009, p. 8.

27. Held, *op. cit.*, p. 160.

28. *Ibid.*, p. 161.

obstinée du bonheur, de cette joie profonde d'être, de vivre, de se battre, de lutter contre tout obstacle, de gagner sa vie, de vaincre les puissances des ténèbres²⁹.»

Dans un ordre d'idées analogue, Paul Valéry écrit : « les mythes sont les âmes de nos actions et de nos amours. Nous ne pouvons agir qu'en nous mouvant vers un fantôme³⁰ ». Autrement dit, l'imagination s'avère un moteur du réel, un facteur de progrès. Sans doute faudrait-il nuancer, car les inventions de la science ne servent pas toujours le bien de l'humanité. « Toutes les images sont bonnes à condition de savoir s'en servir³¹ », avertit d'ailleurs Bachelard. Il n'empêche que « l'esprit humain est porté, pour ainsi dire par nature, à appréhender le réel par l'intermédiaire d'un filtre que nous qualifierons ici de filtre onirique³² ». L'écrivain et conteur Henri Gougaud résume brillamment comment la réalité fantasmatique du récit de fiction sert à féconder lucidement l'imaginaire :

Les contes, les mythes, nous servent à évoluer. Regardez celui d'Icare : il se trouve enfermé avec son père Dédale dans un labyrinthe conçu par ce dernier et dont on ne pouvait sortir que par le haut. C'est en regardant les oiseaux, les abeilles, qu'Icare s'est fabriqué des ailes qui leur ont permis de s'envoler et de s'enfuir de cette prison. L'histoire finit mal parce qu'il a été enivré par son pouvoir : il veut se rapprocher du soleil et des dieux, et la cire des ailes fond... En-dehors de cette leçon de modestie que ce mythe nous donne, croyez-vous vraiment que, sans de telles histoires, les êtres humains auraient pu un jour s'envoler puis aller sur la Lune ? Il a fallu qu'on raconte ce genre d'histoires pendant des millénaires pour qu'on puisse voler pour de vrai. Je crois qu'à la base de l'évolution existe le rêve et qu'il suffit de le nourrir d'assez de force intérieure pour qu'il se réalise. Et toutes les civilisations sont fondées sur des mythes. Je crois que les mythes sont des bombes spirituelles lancées à travers les siècles³³.

En un mot, « l'homme invente, crée, découvre, précisément parce qu'il est insatisfait et qu'il rêve³⁴ ». De telle sorte que Schuhl reconnaît une « fonction d'irréel » qui est pour l'homme aussi fondamentale que le besoin de dormir ou de respirer³⁵. Le philosophe souligne aussi la plus grande popularité des œuvres

29. Jacqueline et Raoul Dubois, « Avant-propos », dans Henri Pourrat, *La queue du diable*, Paris, Gallimard, 1974, p. 11.

30. Paul Valéry, « Petite lettre sur les mythes », dans *Variété*, t. 1. Paris, Gallimard, 1957, p. 967.

31. Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1957, p. 44.

32. Danevas, *op. cit.*, p. 137.

33. « Henri Gougaud : Ma vérité sur les contes », dans *Nouvelles Clés.com*, s.d., <http://www.nouvellescles.com/article.php3?id_article=399>.

34. Held, *op. cit.*, p. 187.

35. Schuhl, *op. cit.*, p. 62.

à caractère fantastique lors des périodes sombres de l'histoire des sociétés. Comme si l'être humain «avait senti que pour compenser les duretés de la réalité, il fallait laisser vagabonder la folle du logis, et élaborer une technique de l'impossible afin de ne pas se laisser accabler par les jougs des nécessités³⁶».

Or, le temps est à nouveau enchanté, comme en fait foi l'extraordinaire engouement pour le récit fantastique. Et, de fait, les hommes traversent actuellement une crise d'une ampleur sans précédent dans l'histoire des civilisations, une crise qui met en jeu la survie même de l'espèce. Alors que la planète montre des signes de surchauffe inquiétants, que la répartition inégale des richesses alimente les extrémismes violents, que l'hégémonie de l'économie de marché vend le rêve du pouvoir d'achat dans tous les recoins du globe, sans égard pour l'avenir, et sans espérance pour l'âme humaine en perdition, nombreux sont les observateurs avertis qui clament haut et fort comment l'être humain doit, pour survivre, se hâter de réinventer radicalement son rapport au monde. De réinvestir, en somme, le *muthos*. «Ce besoin est crucial, car, à moins d'une révolution spirituelle capable de marcher de pair avec notre génie technologique, nous ne sauverons pas notre planète³⁷.»

Les banques et les gouvernements tentent de colmater les brèches d'un système financier basé sur la spéculation, notamment en imposant de nouvelles normes prudentielles et une nouvelle gymnastique comptable supposée rendre le capitalisme plus «social». Mais Edgar Morin n'est pas dupe : «Malheureusement, la crise du développement, la crise de la mondialisation, la crise de l'occidentalisation sont invisibles aux politiques. Ceux-ci ont mis la politique à la remorque des économistes, et continuent à voir dans la croissance la solution à tous les problèmes³⁸», écrit-il. Même constat désillusionné chez Gilles Dostaler, spécialiste renommé de l'histoire de la pensée économique, et Bernard Maris, journaliste économique (*Capitalisme et pulsion de mort*, 2009), qui ne considèrent pas les mesures de redressement déployées jusqu'à maintenant comme des options viables. «La question n'est pas de "refonder le capitalisme", comme il est dit aujourd'hui un peu partout. Elle est de savoir si on peut dépasser un système fondé sur l'accumulation indéfinie et la destruction sans limite de la nature. [...] Il ne s'agit plus de refonder, mais de dépasser, de penser autre chose³⁹.»

36. *Ibid.*, p. 36.

37. Karen Armstrong, *Une brève histoire des mythes*, Montréal, Boréal, 2005, p. 131.

38. Morin, «Les nuits sont enceintes», *op. cit.*, p. 91.

39. Gilles Dostaler et Bernard Maris, *Capitalisme et pulsion de mort*, Paris, Albin Michel, 2009, p. 140.

Dostaler et Maris posent un regard brutal sur *l'homo economicus* et ses maigres chances de parvenir à redresser la barre à temps. À la suite de ce que John Maynard Keynes, économiste britannique de notoriété mondiale, appelait «le désir morbide de liquidité⁴⁰», et Freud, plus crûment, «la pulsion de mort⁴¹», ils suggèrent qu'une puissante force de destruction et d'autodestruction serait enfouie au cœur de l'humanité.

Tel le scorpion qui ne peut s'empêcher de tuer la grenouille qui lui fait passer le fleuve et qui se noie avec elle, mais qui tue parce que, dit-il, «c'est dans sa nature», l'homme accepte de continuer sa course destructrice, sans doute «parce que c'est sa nature», et parce qu'il y a une grande jouissance à détruire et à jouer à la roulette russe⁴².

De son côté, le journaliste du quotidien *Le Monde*, Hervé Kempf (*Pour sauver la planète, sortez du capitalisme*, 2009), affirme que l'avidité somptuaire, à l'origine du maelström de croissance et de destruction de la biosphère auquel nous assistons, découle avant tout d'un endoctrinement idéologique, d'un mode de pensée que l'homme a intériorisé afin de répondre aux exigences de profit imposées par l'oligarchie financière, d'une psychologie collective qui doit désormais être combattue de l'intérieur afin d'éviter le chaos. Le lecteur ne manquera pas de noter comment son discours ressemble de près à la théorie de socialisation littéraire de Zipes, laquelle stipulait que les contes classiques littéraires, et leurs dérivés disneyens, participaient à la cristallisation de valeurs compétitives et égoïstes.

Dans les trois dernières décennies, le capitalisme a réussi à imposer totalement son modèle individualiste de représentation et de comportement, marginalisant les logiques collectives qui freinaient jusqu'alors son avancée. La difficulté propre à la génération qui a grandi sous cet empire est de devoir réinventer des solidarités, quand le conditionnement social lui répète sans cesse que l'individu est tout. Pour sortir de la mécanique destructive du capitalisme, il faut prioritairement démonter des archétypes culturels et se défaire du conditionnement psychique⁴³.

Et tandis qu'un tel revirement de valeurs et d'organisation sociale peut sembler relever de la pure fantasmagorie, Kempf s'accroche au fait «qu'il y a d'autres peuples sur Terre et dans l'histoire qui ont mis en avant d'autres émotions collectives [...et que...] prenant conscience de l'absurdité de l'aspect mortifère,

40. John Maynard Keynes, «Perspective économique pour nos petits-enfants» (1930), cité dans Dostaler et Maris, *op. cit.*, p. 7.

41. Sigmund Freud, *Malaise dans la culture* (1929), cité dans Dostaler et Maris, *op. cit.*, p. 13.

42. Dostaler et Maris, *op. cit.*, p. 20.

43. Hervé Kempf, *Pour sauver la planète, sortez du capitalisme*, Paris, Seuil, 2009, p. 11-12.

de l'aspect délétère de cette généralisation de la cupidité, on est en train de sentir qu'on a besoin de développer, d'épanouir, d'autres émotions humaines, d'autres qualités humaines⁴⁴».

Notons que l'appel de Kempf à une forme de bonne installation dans le monde fait écho à une idée typiquement marxiste de « paradis ancien perdu qu'il faut retrouver et remettre en marche après des aventures dialectiques qui n'auront fait que le rendre lisible et adaptable à notre époque⁴⁵ ». L'avenir resterait donc ouvert et l'optimisme justifié à condition d'imaginer rapidement des moyens de basculer vers des économies coopératives respectueuses des êtres et de la nature. Bref, l'état d'urgence exige un virage draconien des mentalités, explique Albert Jacquard : « Il faut changer de regard : au lieu de la croissance, il faut favoriser le développement des idées, de la personne, de l'humanité⁴⁶. »

Or, pour raviver l'espoir de changement que suscite cette crise, et compte tenu de tout ce qui précède au sujet du conte de fées, et plus particulièrement de ses rapports aux idéologies mouvantes des sociétés humaines, il serait souhaitable que les écrivains, cinéastes, éditeurs, et producteurs, en somme tous les faiseurs modernes d'histoires, prennent soin de privilégier les récits fantastiques qui, à l'instar de la saga de *Harry Potter* et des contes comme *Princesse Prunelle* et *Le loup est revenu*, célèbrent un nouveau type de merveilleux, « un nouveau type de féerie qui concilierait les réalités de notre époque [...] et le goût que les enfants gardent pour le merveilleux⁴⁷ ». Car comme l'écrit si bien Pierre Mabille :

Le Merveilleux est la force de renouvellement, commune à tous les hommes, quels que soient leur culture particulière et le développement de leur intelligence ; il permet d'entrevoir un accord profond au-delà des frontières et des intérêts, une fraternité vraie qui a sa langue universelle dans la poésie et l'art. Il est probablement la seule réalité qui conserve l'espoir en l'homme et en l'avenir⁴⁸.

Petits et grands ont aujourd'hui besoin, peut-être plus qu'à aucun autre moment de l'histoire, d'affronter avec courage et créativité les dangers qui se présentent à eux. Et plus que jamais, nous devons faire en sorte d'exploiter la fibre d'héroïsme qui est en nous, mettre notre intérêt personnel de côté et nos forces au service de l'éthique et de l'écologie, et ce, afin que le dénouement heureux des contes de fées modernes dépasse le registre de l'illusion utopique et

44. Extrait d'une entrevue avec Hervé Kempf pour l'émission *Second Regard*, Société Radio-Canada, 17 avril 2009.

45. Morgensztern, *op. cit.*, p. 35.

46. Albert Jacquard, cité dans Nadia Rabhi, Isabelle Francq et Marianne Dubertret, « Quand les philosophes refont le monde », *La vie*, n° 3326, 28 mai 2009, p. 12.

47. Soriano, *Guide de littérature pour la jeunesse*, cité dans Held, *op. cit.*, p. 64.

48. Mabille, *op. cit.*, p. 53.

devienne l'expression d'un nouveau commencement. C'est précisément cette lutte pour le bien commun que le philosophe allemand Ernst Bloch (*On Karl Marx*, 1971) conçoit comme l'expression d'une humanité ayant atteint son plein épanouissement, comme la véritable patrie de l'homme mûr.

La véritable genèse n'est pas au début, mais à la fin, et elle n'entame réellement ses débuts que lorsque la société et l'existence deviennent radicales, c'est-à-dire qu'elles comprennent leurs propres racines. Mais la racine de l'histoire, c'est l'homme travailleur et créateur, qui reconstruit et transforme les circonstances données du monde. Une fois que l'homme s'est compris lui-même et qu'il a établi sa place dans une véritable démocratie, sans dépersonnalisation ni aliénation, quelque chose surgit, une chose que tous les hommes ont entraperçue dans leur enfance : un lieu et un état où personne n'est encore jamais allé. Et cette chose porte le nom de foyer ou de patrie.⁴⁹

De quoi nous faire croire que l'humanité, qui a vu tant de jours tomber et se relever depuis ses premiers balbutiements, serait encore dans les langes. Reste à espérer que les enfants de la Terre que nous sommes sauront enfin développer la maturité nécessaire pour franchir les seuils initiatiques qui se présentent désormais de manière impitoyable. Reste à espérer que nous saurons écouter la parole du merveilleux qui, comme le raconte le mythe de *Midas*, met en garde contre l'illusion du bonheur matériel⁵⁰, une parole qui valorise le renoncement à soi-même et la solidarité, une parole qui annonce, depuis la nuit des temps, ce qui demeure peut-être la seule façon d'être véritablement heureux.

49. Traduction libre de l'anglais, Ernst Bloch, « Karl Marx and Humanity: The Material of Hope », dans *On Karl Marx*, New York, Herder and Herder, 1971, p. 44-45.

50. Dans ce récit, lorsque le dieu Bacchus promet au roi Midas de satisfaire le moindre de ses désirs, ce dernier demande à ce que tout ce qu'il touche se transforme en or. L'imprudent ne soupçonna rien des conséquences fatales de son nouveau don, jusqu'au moment du prochain repas où, portant les aliments à sa bouche, ceux-ci se changèrent en métal...



*Heureusement pour les filles, heureusement pour tout le monde,
les contes ne représentent pas seulement une leçon pour faire accepter un destin
ou une initiation, mais plutôt un exposé. Les contes livrent des images d'égarement.
Ils parlent aussi bien du désir que des limites de l'existence. À ceux qui écoutent
ou racontent, de jouer avec les images, de réfléchir, de rêver ou de choisir.*

*Pierre Péju,
La petite fille dans la forêt des contes*

Grand-maman va bien. Le loup n'est pas celui que l'on croit.

*J'ai traversé la forêt, affronté tous les démons,
contourné tous les obstacles.*

Je suis grande maintenant...

CONCLUSION

Une merveilleuse espérance

*Cinq aveugles voulaient savoir à quoi ressemble un éléphant.
Le cornac leur permet de toucher l'animal pour s'en faire une idée.
«L'éléphant ressemble à un gros serpent» dit l'aveugle qui avait touché
la trompe. «Non, il est semblable à un chasse-mouche»,
protesta celui qui tâtait l'oreille. «Allons donc, c'est un pilier!»
déclara celui qui tâtait la jambe. Celui qui tenant la queue affirma :
«Pas du tout, c'est une corde!» Et celui qui palpait une défense se mit à rire :
Êtes-vous sots ! Un éléphant, cela ressemble à un os!¹*

Conte indien

*T*out au long de ce parcours au pays de la merveille, rempli d'intrigues, de rebondissements et de retours en arrière, le lecteur aura sûrement remarqué comment je suis continuellement retombée sur un fil d'Ariane qui s'insinue – telle une chaîne précieuse tendue entre le cœur des hommes – dans toutes les histoires, envoûtantes et alambiquées, que les savants ont inventées dans l'espoir de s'emparer du trésor caché au fond des contes. Nous sommes toujours revenus à cette substantifique moelle, à peine dissimulée dans l'imagination féconde des récits fantastiques, et que Bloch a baptisée «principe espérance²». Ce fonds

1. «L'éléphant et les aveugles», *Contes populaires de l'Inde*, cité dans Schnitzer, *op. cit.*, p. 7.
2. Voir Ernst Bloch, *Le principe espérance*, Paris, Gallimard, 1976.

d'aspiration au bonheur, ce désir socle évoqué par d'innombrables conteurs sortis de la nuit du conte, s'appuie sur une qualité essentielle de l'être humain : sa capacité de détermination, même dans l'incertitude.

Le chemin sinueux qui m'a conduit à relever la trace de ce message infiniment porteur a commencé par l'examen de quelques traits communs recensés dans les histoires fantastiques de toute provenance : une frontière ténue entre le réel et l'irréel, un rapport de causalité à la fois ingénu et cohérent, l'atemporalité, l'imprécision géographique et, évidemment, la conclusion toujours heureuse. Puis, nous avons vu que le mystère de la similarité entre les récits a amené les folkloristes et les ethnologues à mettre en lumière leur filiation avec le mythe. Des diverses théories développées sur la genèse du conte, je retiens principalement comment le merveilleux narratif peut être envisagé comme l'expression de préoccupations fondamentales, comme le réceptacle des premières explications de la vie et de la place de l'humain dans le monde et, plus largement, comme un enseignement optimiste sur des manières de négocier les aléas et les épreuves. Plus qu'une mémoire, cet héritage archaïque correspond, en outre, à la dimension archétypale de l'imagination.

Pour les spécialistes de la narratologie structurale, la résolution du problème de la ressemblance des contes passe nécessairement, nous l'avons constaté, par l'étude rigoureuse de la forme. Ce que ces travaux révèlent, dans un premier temps, c'est la permanence de l'organisation interne du récit merveilleux, et comment, malgré sa légèreté de plume et sa frivolité ostensible, il s'avère l'un des genres littéraires les plus contraignants qui soit. Les réflexions subséquentes, qui ratissent à divers caissons de profondeurs, montrent tantôt les différents types de rapports que les hommes entretiennent entre eux, tantôt les désirs fondamentaux de l'être humain et leurs incidences sociales, ou encore les traces d'antiques structures et pratiques tribales, voire les indices d'un symbolisme universel et d'une aspiration ontologique au bonheur.

Les recherches socioculturelles que nous avons consultées attestent de la façon dont les historiens, eux, ont tendance à mettre de côté l'intérêt pour la similitude des contes, s'intéressant plutôt au problème du passage à l'écrit. Attentifs aux effets de l'appropriation du folklore par la littérature cultivée, leurs analyses témoignent notamment du relativisme du merveilleux, de sa capacité à s'adapter à l'histoire. On s'aperçoit que le conte féerique peut non seulement se lire comme un reflet assez fidèle du climat social de la société féodale, mais également comme un véhicule pour les idéologies concurrentes de l'époque. Alors que le récit populaire exalte l'envie d'affranchissement des laissés-pour-compte, le récit d'auteur légitime les intérêts de la classe dominante.

De la sorte, on a pu assister à l'instrumentalisation des contes qui, de véhicules communicationnels de l'imaginaire, se sont vus édulcorés dans une visée socio-politique de reconduction des règles garantissant la position de pouvoir des dominants. N'empêche que l'esprit merveilleux, indomptable, semble toujours chercher à se frayer un chemin dans l'esprit des humains pour se faire l'étendard de la véritable félicité. À ce propos, l'analyse comparée des littératures orales et écrites nous a permis de débusquer la clé universelle de la générosité. Comme si le merveilleux – à l'instar d'André Gide lorsqu'il affirme qu'il a besoin du bonheur de tous pour être heureux³ – essayait de nous transmettre une sagesse ancestrale, de nous convaincre que le véritable bonheur n'est possible que dans la fraternité, la solidarité et la mise en commun des richesses.

Ensuite, nous avons abordé quelques théories inspirées par les grands spécialistes de la psyché au sujet de l'influence du merveilleux narratif sur les processus de maturation de l'esprit. Les spéculations parfois audacieuses de ces études nous ont vraiment permis de passer de l'autre côté du miroir. Envisagé comme l'expression potentielle de tous les complexes, ou encore comme un guide qui éclaire le chemin vers la réalisation du Soi, le conte de fées est aussi tombé sous une grille de lecture plutôt réductrice de la fonction imaginaire, laquelle présente néanmoins l'avantage de sensibiliser à l'importance du domaine féerique dans la vie intérieure des enfants.

Les pédagogues modernes, comme nous l'avons vu, ont beaucoup réfléchi depuis sur les liens particuliers qui se tissent entre les petits et les histoires de merveille. Selon eux, le domaine de la féerie met en jeu non seulement une vision affective du monde propre à l'enfant, mais également les soucis essentiels de son âge, soient des craintes relatives à la sécurité entremêlées d'intenses envies de liberté. Guide idéal pour la jeunesse, le conte permet aux enfants de s'évader en toute assurance hors de la réalité souvent oppressive des grandes personnes. Un survol des principales figures magiques du genre fantastique nous a d'ailleurs permis de mieux saisir les rouages de cette dialectique.

Enfin, une lecture plus philosophique du conte a montré comment l'univers féerique permet à l'enfant de mieux négocier son rapport au réel, puis à devenir un adulte plus perspicace en mesure de réinventer, quand le besoin s'en fait sentir, son rapport au monde. Cette constante propension du merveilleux à éclairer l'esprit humain sur le chemin d'une existence meilleure demeure à la fois un puissant moteur de progrès et un indice de la force salvatrice de

3. André Gide, *Les nourritures terrestres* suivi de *Les nouvelles nourritures*, Paris, Gallimard, 2006, p. 195.

l'imagination. Ainsi, à l'opposé de la « pulsion de mort » dont parle Freud, il y aurait aussi, au fond de tout un chacun, une « pulsion de vie » que les récits fantastiques, en phase avec un imaginaire archétypal, contribuent sans cesse à réanimer, et qui a, semble-t-il, trait à l'apologie du don de soi dans le vivre-ensemble. En ce sens, le contenu proprement dit du conte porte sur un phénomène majeur – l'initiation – entendu comme le passage de jeunes gens dans la société des hommes. D'ailleurs, qu'il s'agisse d'admission aux mystères cosmologiques ou aux rites primitifs, de passation de mœurs ou d'idéologies, ou encore d'incitation à la prise de conscience individuelle ou collective, la fonction profonde du récit féerique est, dans tous les sens du terme, initiatique.

Voilà donc, sommairement exposées, les grandes lignes de ce que je retiens de mon voyage au royaume des fées que je me suis évertuée à explorer dans toute sa complexité et ses rapports d'interdépendance avec la culture, l'histoire et la psyché. Mais le merveilleux est un domaine si vaste, et si immensément riche, qu'il pourrait encore faire l'objet de multiples ouvrages. Il y aurait notamment lieu de poursuivre l'investigation sur l'hypothèse éminemment porteuse de la générosité comme clef universelle des contes féériques. Et, de là, vérifier mes suppositions au sujet du message de solidarité fraternelle derrière le retour en force actuel des récits fantastiques.

Oui, il resterait encore beaucoup de choses à dire sur les récits merveilleux, dont la relative économie de matière semble favoriser la multiplication des lectures possibles. Il n'empêche que devant l'énorme masse de travaux proposant des interprétations diverses, l'essentiel à retenir, selon moi, demeure comment, « sous ses multiples aspects, le merveilleux exprime au fil des temps la permanence d'un rêve de bonheur et d'harmonie ; telle est sa dimension profondément affective qui fait de lui une disposition mentale universelle⁴ ». Or, il est autant un objet de communication qu'une manière de communiquer. À la fois noyau et espoir de l'humanité.

4. Bozzeto et Ponnau, « Merveilleux », *op. cit.*, p. 2335.

Bibliographie

- « Henri Gougaud : Ma vérité sur les contes », dans *Clés.com*, s.d., <http://www.nouvelles-cles.com/article.php3?id_article=399>.
- « Benoit XVI et “Harry Potter” », *Présent*, samedi, 16 juillet 2005, p. 4.
- AFP. « Japon. Un mannequin robot, future vedette des défilés de mode », *La Presse Affaires*, mercredi, 18 mars 2009, p. 8.
- ALLIOT, Bernard. « Loup y es-tu ? Ces peurs qui nourrissent l’imaginaire », *Le Monde*, vendredi, 19 février 1982, p. 28.
- ARMSTRONG, Karen. *Une brève histoire des mythes*. Coll. « Les mythes revisités ». Montréal : Boréal, 2005, 140 p.
- ARON, Paul, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (dir.), avec la collaboration de Marie-Andrée Beaudet. *Le dictionnaire du littéraire*. Coll. « Quadrige ». Paris : Presses universitaires de France, 2004.
- BACHELARD, Gaston. *La poétique de l’espace*. Coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine ». Paris : Presses universitaires de France, 1957, 214 p.
- BACHELARD, Gaston. *La poétique de la rêverie*. Coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine ». Paris : Presses universitaires de France, 1960, 183 p.
- BARJAVEL, René et Olenka DE VEER. *Les dames à la licorne*. Coll. « Pocket ». Paris : Presses de la cité, 1974.
- BELLEMIN-NOËL, Jean. *Les contes et leurs fantasmes*. Coll. « L’écriture indocile ». Montréal : Balzac, 1994, 184 p.
- BETTELHEIM, Bruno. *Psychanalyse des contes de fées*. Traduit par Théo Carlier. Coll. « Pocket ». Paris : R. Laffont, 2010, 476 p.
- BLOCH, Ernst. « Karl Marx and Humanity: The Material of Hope », dans *On Karl Marx*, New York : Herder and Herder, 1971, p. 9-45.
- BOBIN, Christian. « Les différentes régions du ciel », *Le monde des religions*, n° 35, mai 2009, p. 51.
- BRASEY, Édouard et Jean-Pascal DEBAILLEUL. *Vivre la magie des contes. Comment le merveilleux peut changer notre vie*, Paris : Albin Michel, 1998, p. 332.

- BOZETTO, Roger et G. PONNAU. « Fantastique », dans Béatrice Didier (dir.), *Dictionnaire universel des littératures*, vol. 1. Paris : Presses universitaires de France, 1994, p. 1173-1175.
- BOZZETO, Roger et G. PONNAU. « Merveilleux », dans Béatrice Didier (dir.), *Dictionnaire universel des littératures*, vol. 2. Paris : Presses universitaires de France, 1994, p. 2335-2336.
- BRASEY, Édouard. *Fées et elfes*. Coll. « L'univers féerique ». Paris : Pygmalion, 1999, 230 p.
- BRASEY, Édouard. *L'encyclopédie des héros du merveilleux*. Coll. « Fantasy ». Paris : Le Pré aux clercs, 2005.
- BREMOND, Claude. « Le meccano du conte », *Magazine littéraire*, n° 15, juil.-août 1979, p. 13-16.
- BREMOND, Claude. *Logique du récit*. Coll. « Poétique ». Paris : Seuil, 1973, 349 p.
- BRETON, André. « Le merveilleux contre le mystère », dans *La clé des champs*. Coll. « Livre de poche ». Paris : Pauvert, 1967.
- BUTOR, Michel. « La balance des fées », dans *Répertoire I*. Paris : Éditions de la différence, 1960, p. 71-81.
- CONCHE, Marcel. « Introduction », dans *Épicure. Lettres et maximes*. Coll. « Épiméthée ». Paris : Presses universitaires de France 2003, p. 13-93.
- DA COSTA, Anne et Fabian DA COSTA. *Contes d'hier pour aujourd'hui. Origines, mythes, symbolisme et interprétation*. Paris : de Vecchi, 2005, 126 p.
- DANEVAS, Olivier. « 1884-1962-Gaston Bachelard, fièvres oniriques et rationalisme militant », dans A.-F. Ruaud et T. Windling (dir.), *Panorama illustré de la fantasy et du merveilleux*. Lyon : Les Moutons électriques, 2004, p. 137-144.
- DOSTALER, Gilles et Bernard MARIS. *Capitalisme et pulsion de mort*. Paris : Albin Michel, 2009, 168 p.
- DUBOIS, Philippe. *L'acte photographie*. Coll. « Dossiers media ». Paris : Nathan, 1983, 202 p.
- DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*. Paris : Dunod, 1981, 536 p.
- ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe*. Coll. « Idées ». Paris : Gallimard, 1963, 247 p.
- Encyclopaedia Universalis : Corpus 5*. Paris : Encyclopaedia Universalis France, 1984.
- FREUD, Sigmund. « Deuxième partie : le rêve ». Dans *Introduction à la psychanalyse*. Coll. « Petite Bibliothèque Payot ». Paris : Payot, 1968, p. 69-224.
- FREUD, Sigmund. *L'homme aux loups : à partir de l'histoire d'une névrose infantile*. Coll. « Quadrige/PUF ». Paris : Presses universitaires de France, 1990, 121 p.
- GAUSSEN, Frédéric et Bruno FRAPPAT. « Bruno Bettelheim parle des contes de fées », *Le Monde*, 24 décembre 1976, p. 13.
- GENGEMBRE, Gérard. *Les grands courants de la critique littéraire*. Coll. « Mémo ». Paris : Seuil, 1996, 64 p.
- GIDE, André. *Les nourritures terrestres* suivi de *Les nouvelles nourritures*. Coll. « Folio », n° 117. Paris : Gallimard, 2006, 246 p.
- GINGRAS, Francis (dir.). *Une étrange constance : les motifs merveilleux dans la littérature d'expression française du Moyen Âge à nos jours*. Coll. « Les collections de la République des lettres ». Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2006, 268 p.
- GOIMARD, Jacques. *Critique du merveilleux et de la fantasy*. Coll. « Agora ». Paris : Pocket, 2003, 766 p.
- GOIMARD, Jacques. « Merveilleux ». Dans *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Coll. « Encyclopaedia universalis ». Paris : Encyclopaedia Universalis/Albin Michel, 1997, p. 456-467.

- GOUGAUD, Henri. *L'arbre à soleils : légendes du monde entier*. Paris: Seuil, 1979, 397 p.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Sémantique structurale : recherche de méthode*. Coll. « Formes sémiotiques ». Paris: Presses universitaires de France, 1986, 262 p.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Du sens II: essais sémiotiques*. Paris: Seuil, 1970, 317 p.
- GUGENHEIM-WOLFF, Anne. *Le monde extraordinaire des contes de fées : interprétations, mythes, et histoires fabuleuses*. Paris: de Vecchi, 2007, 160 p.
- HELD, Jacqueline. *L'imaginaire au pouvoir : les enfants et la littérature fantastique*. Coll. « Enfance heureuse ». Paris: Éditions Ouvrières, 1977, 282 p.
- JAN, Isabelle. *La littérature enfantine*. Coll. « Enfance heureuse ». Paris: Éditions Ouvrières, 1985, 223 p.
- JEAN, Georges. *Le pouvoir des contes*. Coll. « E3 : enfance – éducation – enseignement ». Paris: Casterman, 1981, 239 p.
- JOURDAN, Éric. *Anthologie de la peur : entre chien et loup*. Coll. « Points ». Paris: Seuil, 1989, 372 p.
- JUNG, Carl Gustav. *L'âme et la vie*. Paris: Buchet/Chastel, 1965, 533 p.
- KADARÉ, Ismaïl. *La légende des légendes*. Paris: Flammarion, 1995, 227 p.
- KEMENCZIE, Csilla. « Travail avec les contes populaires et mythologiques dans le processus d'individuation », dans *Jung SBPA, Société belge de psychologie analytique*, s.d., <<http://www.jung-sbpa.be/?q=node/23>>.
- KEMPF, Hervé. *Pour sauver la planète, sortez du capitalisme*. Paris: Seuil, 2009, 167 p.
- LAFFONT, Robert et Valentino BOMPIANI. *Dictionnaire des personnages littéraires et dramatiques de tous les temps et de tous les pays Bouquiner : poésie, théâtre, roman, musique*. coll. « Bouquins ». Paris: Société d'édition de dictionnaires et encyclopédies, 2003.
- LANCRI, Jean. « Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi », dans Pierre Gosselin et Éric LeCoguic (dir.), *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec: Presses de l'Université du Québec, 2006, p. 9-20.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Anthropologie structurale II*. Paris: Plon, 1973, 446 p.
- LOEFFLER-DELACHAUX, Marguerite. *Le symbolisme des contes de fées*. Coll. « Action et pensée ». Paris: L'Arche, 1949, 248 p.
- LOISEAU, Sylvie. *Les pouvoirs du conte*. Coll. « L'éducateur ». Paris: Presses universitaires de France, 1992, 172 p.
- LURIE, Alison. *Ne le dites pas aux grands : essai sur la littérature enfantine*. Coll. « Rivages Poche/Bibliothèque littérature étrangère ». Paris: Rivages, 1991, 253 p.
- MABILLE, Pierre. *Le Merveilleux*. Montpellier: Fata Morgana, 1992, 64 p.
- MARKALE, Jean. « Le conte populaire », *Question de*, n° 57, « Le pouvoir des contes », mai-juin 1984, Paris: Albin Michel, p. 7-16.
- MONTANDON, Alain. *Du récit merveilleux ou l'ailleurs de l'enfance*. Paris: Imago, 2001, 230 p.
- MORGENSZTERN, Isy. « Karl Marx et le "Principe espérance" », *Libération*, n° 8558, Rebonds, lundi, 10 novembre 2008, p. 35.
- MORIN, Edgar. « Les anti-peurs », *Communications*, n° 57, « Les peurs », Paris: Seuil, 1993, p. 131-140.
- MORIN, Edgar. « Les nuits sont enceintes », *Le Monde*, dimanche, 9 janvier 2011, p. 91.
- MOZZANI, Éloïse. « Préface ». dans *Le livre des superstitions : mythes croyances et légendes*. Coll. « Bouquins ». Paris: R. Laffont, 1995.
- PAGE, Michael. *Encyclopédie des mondes qui n'existent pas*. Paris: Gallimard, 1987.

- PÉJU, Pierre. *La petite fille dans la forêt des contes*. Coll. « Réponses ». Paris : R. Laffont, 1980, 293 p.
- PIFFAULT, Olivier. *Il était une fois... les contes de fées*. Paris : Seuil, 2001, 576 p.
- PROPP, Vladimir. *Les racines historiques du conte merveilleux*. Coll. « Bibliothèque des Sciences humaines ». Paris : Gallimard, 1983, 484 p.
- PROPP, Vladimir. *Morphologie du conte*. Coll. « Points », n° 12. Paris : Poétique/Seuil, 1973, 254 p.
- QUINSAT, Gilles. *Le monde des littératures*. Paris : Encyclopedia Universalis, 2004.
- RABHI, Nadia, Isabelle FRANC et Marianne DUBERTRET. « Quand les philosophes refont le monde ». *La vie, l'hebdomadaire chrétien d'actualité*, n° 3326, 28 mai 2009, p. 10-15.
- RANK, Otto. *Le mythe de la naissance du héros suivi de La légende de Lohengrin*. Coll. « Science de l'homme ». Paris : Payot, 1983, 343 p.
- RIMBAUD, Arthur. « Lettre à Paul Demeny » (15 mai 1871), dans Christian Biet, Jean-Paul Brighelli et Jean-Luc Rispail (dir.), *XIX^e siècle. Collection Textes et Contextes*. Paris : Magnard, 1984, p. 417.
- ROUSSEAU, Véronique. *Enfance et merveilleux*. Coll. « Conscience de ». Paris : Lierre & Coudrier, 1990, 189 p.
- ROUTISSEAU, Marie-Hélène. « Il était une fois... Alice, Adèle, lectures croisées de Lewis Carroll et de Claude Ponti ». *Revue Prisme*, n° 43, 2004, p. 186-193.
- SCHNITZER, Luda. *Ce que disent les contes*. Paris : Sorbier, 1981, 185 p.
- SCHUHL, Pierre-Maxime. *L'imagination et le merveilleux: la pensée et l'action*. Coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique ». Paris : Flammarion, 1969, 242 p.
- SIMONSEN, Michèle. *Le conte populaire français*. Coll. « Que sais-je ? ». Paris : Presses universitaires de France, 1994, 126 p.
- SORIANO, Marc. *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*. Coll. « Tel ». Paris : Gallimard, 1968, 526 p.
- TEMMAN, Michel. « L'archipel des androïdes », *Libération*, samedi, 22 septembre 2007, p. 30-31
- THOMAS, Louis-Vincent. *Anthropologie des obsessions*. Coll. « Logiques sociales ». Paris : L'Harmattan, 1988, 179 p.
- THOMAS, Louis-Vincent. *Mort et pouvoir*. Coll. « Petite bibliothèque Payot ». Paris : Payot, 1978, 212 p.
- THOMPSON, Stith. *Motif-Index of Folk-Literature a Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Medieval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*. Bloomington : Indiana University Press, 1966, c1955, 6 volumes.
- TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Coll. « Points ». Paris : Seuil, 1976, 188 p.
- VALÉRY, Paul. « Petite lettre sur les mythes », dans *Variétés : Œuvres complètes*, t. I. Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Paris : Gallimard, 1957.
- VELAY-VALLANTIN, Catherine. *L'histoire des contes*. Paris : A. Fayard, 1992, 359 p.
- VON FRANZ, Marie-Louise. *L'interprétation des contes de fées suivi de L'ombre et le mal dans les contes de fées*. Coll. « Le Bibliothèque spirituelle ». Paris : Albin Michel, 1995, 635 p.
- ZIPES, Jack. *Breaking the Magic Spell: Radical theories of Folk and Fairy Tales*. Austin : University of Texas Press, 1979, 201 p.

ZIPES, Jack. *Les contes de fées et l'art de la subversion. Étude de la civilisation des mœurs à travers un genre classique : la littérature pour jeunesse*. Traduit de l'américain par François Ruy-Vidal. Coll. « Petite bibliothèque Payot ». Paris : Payot, 2007, 368 p.

ALBUMS DE CONTES

AARDEMA, Verna. *Koi and the Kola Nuts: A Tale from Liberia*. Illustrations de Joe Cepeda. New York : Aladdin, 1999, 32 p.

ANDERSEN, Hans Christian. *Les contes d'Andersen*. Coll. « Les classiques de la jeunesse ». Illustrations de Claude Hermann. Genève : Éditions Rencontre, 1970, 454 p.

ATWOOD, Margaret. *Princesse Prunelle et le pois pourpre*. Traduit de l'anglais par Germaine Adolphe et Michel Sacage. Illustrations de Maryann Kovalski. Montréal : Phidal, 1996, 32 p.

BARRIE, James Matthew. *Peter Pan or the Boy Who Would Not Grow Up: A Fantasy in Five Acts*. Coll. « Modern Plays ». Londres : Methuen Drama, 1998, 192 p.

BERTRON-MARTIN, Agnès. *Les trois grains de riz*. Paris : Flammarion, 2005, 32 p.

BRYANT, Sara Cone. *Boucle d'or et les trois ours*. Illustrations de Fabrice Turrier. Paris : Nathan, 2008, 28 p.

CARROLL, Lewis. *Alice au pays des merveilles* suivi de *De l'autre côté du miroir*. Traduit de l'anglais par André Bay. Illustrations de Jean-Claude Silbermann. Paris : Gründ, 2002, 479 p.

COLLODI, Carlo. *Les aventures de Pinocchio*. Traduit de l'italien par Claude Poncet. Illustrations d'Enrico Mazzanti. Coll. « Bibliothèque du chat perché ». Paris : Flammarion, 1979, 272 p.

Contes d'Australie et d'Océanie. Vladimir Reis (dir.). Coll. « Légendes et contes de tous les pays ». Paris : Gründ, 1976, 198 p.

Contes de Grimm. Introduction de N. Martin. Illustrations de Henry Morin. Coll. « Les chefs-d'œuvre à l'usage de la jeunesse ». Paris : Henri Laurens, s.d., 127 p.

Contes des mille et une nuits. Texte établi d'après la traduction française d'Antoine Galland. Illustrations de Delphine Jacquot. Paris : Gründ, 2010, 191 p.

Conte et légendes du Languedoc. Récits traduits et adaptés de l'occitan par Marcel Barral et Charles Camproux. Illustrations de Vayssières. Coll. « Collection des contes et légendes de tous les pays ». Paris : Nathan, 1951, 255 p.

Conte et légendes de Bohême. Recueillis par Dr. J. Slipka. Adaptés par Fanette Pézard. Illustrations de Rudnicki. Coll. « Collection des contes et légendes de tous les pays ». Paris : Nathan, 1963, 221 p.

Contes populaires de toute la France, t. 1. Jean Markale (dir.). Paris : Stock, 1980, 287 p.

Contes russes. Illustrations de Benvenuti. Coll. « Contes de tous les pays ». Paris : Hachette, 1960, 52 p.

DAHL, Roald. *Charlie et la chocolaterie*. Traduit de l'anglais par Elisabeth Gaspar. Illustrations de Quentin Blake. Paris : Gallimard Jeunesse, 2007, 210 p.

DAHL, Roald. *Matilda*. Traduit de l'anglais par Henri Robillot. Illustrations de Quentin Blake. Paris : Gallimard, 1994, 268 p.

DARTIGUES, Anne. *Contes des Vikings*. Illustrations de Jindrich Capek. Coll. « Contes et fables de toujours ». Paris : Gründ, 2004, 160 p.

DELESSERT, Étienne. *Comment la souris reçoit une pierre sur la tête et découvre le monde*. Paris : L'école des loisirs, 1971, 34 p.

DR. SEUSS. *The Cat in the Hat*. New York : Random House, 1985, 61 p.

- GOUGAUD, Henri. *L'arbre à soleils : légendes du monde entier*. Paris : Seuil, 1979, 379 p.
- GRIMM, Jacob et Wilhelm GRIMM. *Les contes : Kinder – und Hausmärchen*. Vol. 1 et 2. Coll. «Grand Format». Paris : Flammarion, 1986.
- KIPLING, Rudyard. *Le livre de la jungle*. Traduit de l'anglais par Philippe Jaudel. Illustrations de Christian Broutin. Coll. «Chefs-d'œuvre universels». Paris : Gallimard Jeunesse, 1994, 210 p.
- LA FONTAINE, Jean de. *Fables de La Fontaine*. Illustrations de Benjamin Rabier. Paris : Tallandier, 1982, 316 p.
- Le cabinet des fées*. Contes choisis et présentés par Élisabeth Lemirre. Arles : Philippe Picquier, 2000, 1028 p.
- LEPRINCE DE BEAUMONT, Jeanne-Marie. *La Belle et la Bête*. Illustrations de Marcel Marlier. Bruxelles : Casterman, 2004, 51 p.
- LINDGREN, Astrid. *Fifi Brindacier*. Traduit du suédois par Alain Gnaedig. Illustrations de Daniel Maja. Coll. «Le livre de poche». Paris : Hachette jeunesse, 289 p.
- MILNE, Alan Alexander. *Winnie l'ourson*. Traduit de l'anglais par Pierre Martin. Illustrations d'Ernest Howard Shepard. Coll. «Le livre de poche jeunesse». Paris : Le livre de poche, 1986, 179 p.
- PENNART, Geoffroy de. *Le loup est revenu*. Coll. «Lutin poche». Paris : L'école des loisirs, 1996, 38 p.
- PERRAULT, Charles. *Contes de ma mère l'Oye*. Illustrations de Gustave Doré. Coll. «Folio Junior». Paris : Gallimard, 2007, 224 p.
- PERRAULT, Charles. *Contes en vers*. Paris : Imprimerie nationale, 1987, 371 p.
- POURRAT, Henri. *La Queue du diable : contes des malicieux et du malin*. Illustrations d'Éléonore Schmid. Coll. «1 000 soleils». Paris : Gallimard, 1974, 165 p.
- TRAVERS, Pamela Lyndon. *Mary Poppins : The Complete Collection*. Londres : Harper Collins, 2010, 768 p.
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. *Le petit prince*. Coll. «Folio junior». Paris : Gallimard, 1980.
- SENDAK, Maurice. *Max et les maximonstres*. Paris : L'école des loisirs, 1990, 42 p.
- URBSCHKEIT, Peter. *Jacques et le haricot magique : un conte traditionnel anglais*. Traduit de l'anglais par Géraldine Elschner. Illustrations de Aljoscha Blau, Zurich : NordSud, 2000, 25 p.

ENTREVUE

- BOUDOU, Jean-Louis (réal.), entretien avec Hervé Kempf en vue du reportage «Éthique et fric III : débat entre Hervé Kempf et Alain Dubuc», *Second Regard*, Société Radio-Canada, vendredi, 17 avril 2009, 25 min.

Index

Cet index répertorie les principaux contes, mythes, romans, personnages et auteurs littéraires cités dans l'ouvrage.

A

Ali Baba et les quarante voleurs 109
Alice au pays des merveilles XIV, 1, 4,
59, 61, 110, 111, 119, 120, 125, 128,
146, 147
ANDERSEN, Hans Christian 55-57, 58,
147
ATWOOD, Margaret 67, 68, 147

B

Baba Yaga 35, 37, 64
Barbe-Bleue 52, 75
BARRIE, James XIII, 59, 111, 147
BASILE, Giambattista 18
BAUM, Lyman Frank 131
Blanche-Neige 15, 43, 66, 75, 91
Boucle d'or et les trois ours 75, 91, 109,
147

C

Capitaine Crochet 65
CARROLL, Lewis XIV, 1, 59, 111, 118,
120, 125, 146, 147
Cendrillon 15, 20, 43, 52, 66, 76, 88, 92,
93-96, 106, 116, 123
Charlie et la chocolaterie 128, 147
COLLODI, Carlo XIII, 65, 147

Contes de l'enfance et du foyer 19
Contes de ma mère l'Oye 8, 19, 148

D

DAHL, Roald 128, 147
D'AULNOY, Marie-Catherine 19, 47,
48, 116
David et Goliath 124
De l'autre côté du miroir 1
Dream weaver 59
DR. SEUSS 110, 111, 147

F

Fables de La Fontaine 48, 49, 148
Fée Clochette 65
Fifi Brindacier 111, 148
Frérot et Sœurette 75, 124

G

GOUGAUD, Henri 22, 133, 143, 144,
147
GRIMM, Jacob et Wilhelm XIV, 6, 8,
15, 18-20, 43-45, 48, 54, 55, 58, 66, 75,
83-85, 92, 106, 108, 116, 123, 147

H

Hänsel et Gretel 8, 106, 123
Harry Potter 50, 61, 65, 69, 84, 115, 124, 128, 136, 143
 HERMAN, *Harriet* 59
Histoire d'Aladin, ou la lampe merveilleuse 8

I-K

Icare 133
Jacques et le haricot magique 75, 92, 109, 148
Jeannot et Margot 8, 91, 92
Koi and the Kola Nuts 66, 147

L

La Belle au Bois Dormant 6, 8, 15, 43, 52, 92
La Belle et la Bête 67, 109, 116, 117, 148
 LA FONTAINE, *Jean de* 48, 49, 148
La gardeuse d'oies à la fontaine 54
L'anneau magique 66
La petite fille aux allumettes 56
La petite ondine 56, 70
La petite sirène 56
La Petite Sirène 56
La reine des abeilles 85, 116
La table, l'âne et le bâton 6, 54
Le cabinet des fées 5, 19, 148
Le Chat Botté 8, 52, 124
Le conte des contes 18
Le corbeau et le renard 48
Le défunt reconnaissant 66
Le Diable 44, 129
Le diable et le cordonnier 44
Le fidèle Jean 54, 75, 116
Le genévrier 116
Le joueur de flûte de Hamelin 106, 110
Le livre de la jungle 120, 148
Le loup est revenu 68, 136
Le loup et les sept chevreaux 106
Le magicien d'Oz 131
Le nain jaune 116

Le paysan et le diable 44
Le Petit Chaperon rouge 15, 44, 53, 59, 68, 92, 106, 107
Le Petit Poucet XIV, 8, 43, 48, 52, 106, 123
Le Petit Prince 102
Le pont du diable 44
 LEPRINCE DE BEAUMONT, *Jeanne-Marie* 67
Le roi grenouille 116
Les aventures de Pinocchio XIII, 6, 65, 128, 132, 147
Le scorpion et la grenouille 135
Les deux compagnons 83
Les douze frères 45, 54, 116
Les Fées 52, 66
Les mille et une nuits 8, 19, 109, 147
Les trois fileuses 85
Les trois grains de riz 66, 147
Les trois langages 85
Les trois plumes 84
Le vaillant petit tailleur 8, 123
Le vilain petit canard 56
 LINDGREN, *Astrid* 111
L'inébranlable soldat de plomb 55

M

Mary Poppins 6, 59, 148
Matilda 128, 147
Max et les maximonstres 111, 148
Midas 137
Mille et une nuits 19
 MILNE, *Alan Alexander* 111, 148
Mythe de la naissance du héros 78, 95, 146
Mythe du paradis perdu 32, 136

P

Peau d'âne 8, 43, 52, 106
Peau de mille-bêtes 8
 PENNART, *Geoffroy de* 68, 108, 148
 PERRAULT, *Charles* XIV, 6, 8, 15, 19, 47, 48, 52, 53, 55, 58, 59, 66, 92, 95, 146, 148

Perséphone 15
Peter Pan XIII, 59, 61, 65, 106, 110, 111,
 147
Princesse Prunelle et le pois pourpre 67,
 68, 129, 136, 147

R

Raiponce 6, 45, 106, 108
Riquet à la houppe 8, 52
ROWLING, Joanne K. 50, 70, 116
RUDYARD, Kipling 120, 148

S

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de 102
SENDAK, Maurice 111, 148
Shrek 61, 65, 109
Six frères cygnes 45

T

The Cat in the Hat 110, 111, 147
The Forest Princess 59
The Practical Princess 59
Tom Pouce 8, 124
Toutes-Fourrures 8
TRAVERS, Pamela Lyndon 6, 59, 148

V

VERNE, Jules 127

W

Wendy 65
WILLIAMS, Jay 59
Winnie l'ourson 111, 119, 148

Y

YOLEN, Jane 59

Le Merveilleux

Ce à quoi chacun doit s'ouvrir

Qu'est-ce que le merveilleux? Quelles sont ses origines? Comment traverse-t-il les époques et les contrées? Et pourquoi les enfants semblent-ils aussi aptes à le percevoir? Motivée par ces questions, l'auteure retrace le caractère intemporel du merveilleux et l'une de ses figures prééminentes, le conte pour enfants. Porté par un corpus scientifique multidisciplinaire, l'ouvrage mène le lecteur dans un périple fascinant sur le chemin des fées et à travers les principales recherches consacrées aux récits de merveille. Ce voyage remonte aux balbutiements de la conscience narrative, met en relief les fondements d'une grammaire fantastique ontologique et suit l'évolution du conte entre oralité et écrit, tout en faisant la lumière sur le pouvoir subversif de la féerie. En outre, cette traversée de l'autre côté du miroir sonde les résonnances profondes qu'éveillent les histoires fabuleuses jusque dans les plis et replis de l'inconscient. Sans jamais perdre le fil de ce qui alimente le merveilleux et lui donne substance, c'est toute la portée initiatique salutaire des contes qui se voit restituée avec un regard actuel.

Au fil des pages, des images viennent ponctuer le travail d'analyse, offrant une relance créatrice au propos. Empreints de poésie et de candeur expressive, ces trompe-l'œil oniriques, œuvres originales de l'auteure, invitent à des plongées dans la rêverie grouillante et bigarrée de l'imaginaire enfantin.

Des clés pour décrypter les mécanismes de l'enchantement dans un monde où le merveilleux se révèle à la fois noyau et espoir de l'humanité.



CATHERINE RONDEAU détient un baccalauréat en beaux-arts de l'Université Concordia et une maîtrise en communications de l'Université du Québec à Montréal. Elle partage son temps entre la production de reportages vidéo, la création photographique et l'enseignement, tout en se consacrant à sa famille.



9 782760 530812
ISBN 978-2-7605-3081-2