

**MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION SECONDAIRE SPÉCIALE ET
SUPÉRIEURE DE LA RÉPUBLIQUE D'OUZBÉKISTAN**

**UNIVERSITÉ D'ÉTAT DE BOUKHARA
DÉPARTEMENT DE FRANÇAIS**

MÉMOIRE DE FIN D'ÉTUDES

SUR LE THÈME : «EMPLOYER DES MOTIFS

BIENVEILLANCE DANS DES CONTES»

Fait par étudiante de la quatrième année

Qazoqova Fazolat

Directeur du mémoire de fin d'études :

par la chaire de philologie française.

Critique prof.

M.M.Jo`rayeva

R.R.Bobokalonov

BOUKHARA – 2014

CHAPITRE I LES POINTS DE VUE SCIENTIFIQUE-THÉORIQUE DES LINGUISTES SUR LE CONTE ET SUR LE MOTIF

- 1.1. Le motif est le plus petit élément narratif.
- 1.1.2. Les origines "folkloristes".
- 1.1.3. Le motif comme répétition formelle ?
- 1.1.4. Le motif est une unité "virtuelle".
- 1.2. Le conte, issu de la tradition orale.
- 1.2.2. Qu'est-ce qu'un conte traditionnel ?
- 1.2.3. Les collectes de contes et la classification.
- 1.2.4. La transmission des contes.

CHAPITRE II. LA NOTION DE CONTE. TYPOLOGIE DES PERSONNAGES

- 2.1. La notion de conte implique la présence nécessaire de certains personnages.
- 2.2. Les personnages sont stylisés et réduits à un caractère.
- 2.3. Les personnages = des fonctions.
- 2.4. Les fées sont des personnages récurrents.
- 2.5. L'enfant concentre tous les espoirs.
- 2.6. Les animaux dans des contes de Perrault.

CHAPITRE III. LES PRINCIPAUX MOTIFS THÉMATIQUES

- 3.1. Le système de Propp est composé de 31 fonctions.
- 3.2. Les principaux motifs thématiques des contes de Charles Perrault.
- 3.3. Les deux types de motifs selon Courtes.

CHAPITRE IV. EMPLOYER DES MOTIFS DANS DES CONTES

- 4.1. Le sens du mot « la bienveillance ».
- 4.2. Les motifs bienveillance dans des contes.
- 4.3. Les étapes d'une démarche pédagogique s'appuyant sur le conte de tradition orale.

CONCLUSION

BIBLIOGRAPHIES

INTRODUCTION

En Ouzbékistan, le système d'enseignement des langues étrangères, orienté vers la formation de la génération harmonieusement développée et bien instruite, s'est fondé dans le cadre de la mise en œuvre de la Loi de la République d'Ouzbékistan sur l'Éducation et du Programme national pour la formation des cadres.

Le Président de la République d'Ouzbékistan Islam Karimov a signé un décret¹ visant à perfectionner le système d'enseignement des langues étrangères dans le pays. Le Président a décidé d'approuver le Programme de mesures pour la promotion de l'apprentissage des langues étrangères dans tous les niveaux du système éducatif national. Selon le décret du Président №1875 l'apprentissage des langues étrangères se développe jour en jour. Quand on parle de la richesse de n'importe quelle langue, tout d'abord on entend par cela la diversité des procédés expressifs que cette langue possède. Grâce à ces procédés la langue devient plus imagée, plus forte, flexible, pleine d'émotion, capable de rendre toutes les nuances de la pensée humaine.

Ce qui se passe autour de nous, au niveau social, politique, culturel il a des répercussions sur la langue. L'Ouzbékistan, pays Indépendance, au XXI^{ème} siècle, perle de l'Asie Centrale, l'un des premiers pays en Asie Centrale à étudier les problèmes liés à l'apprentissage des langues étrangères.

L'actualité de notre mémoire de fin d'études c'est apprendre les points de vue scientifique-théorique des linguistes sur le motif, à l'emploi du motif dans des contes, faire analyse du motif, les particularités de plusieurs types de motifs, apprendre bien les problèmes du motif dans des contes.

Le but et le tâche de notre recherche est d'écrire ou bien faire analyse les moyens d'exprimer du sens du motif dans des contes.

1. I.A.Karimov. Le décret pour perfectionner le système d'enseignement des langues étrangères. 10.12.2012

La valeur théorique et pratique de notre mémoire de fin d'études est manifesté la particularité des motifs, classification des contes et des motifs, leurs emploient dans les précessus d'études.

La valeur pratique de notre recherche on peut utiliser les théories et les exemples ramassées pour les préparations des leçons comme: la littérature française et la littérature du monde, la grammaire théorique, la grammaire analytique, la typologie comparée, l'histoire de la langue française, histoire des contes etc. Et pour préparation des leçons de seminaires et enfin les étudiants peuvent les utiliser dans les mémoires des fin d'études.

Le matériel de notre de fin d'études est tiré de la littérature de la langue française, la transmission des contes, les principaux motifs thématiques, les motifs bienviellance dans des contes des fées, contes merveilleux, contes populaires et exemples de traduction provenant de sources externes pour « motifs de conte » français-anglais.

Les méthodes qui nous avons utilisé dans notre mémoire de fin d'études sont l'analyse, l'analyse contextuelle, l'analyse comparative etc.

Dans le premier chapitre nous avons étudié les théories des problèmes du motif dans les oeuvres des linguistes, nous avons analysé théoriquement l'emploie du motif dans des contes. Nous avons étudié des types du motif, syntagme narratif stéréotype, origines "folkloristes", deux sortes de formes sémantiques, le petit élément narratif opérateur et analyseur de transformations et les point du vues (des idées) sientifique-théorique des linguistes sur des contes et des motifs.

Dans le deuxième chapitre nous avons appris types des contes, le tour du monde des contes, les collectes de contes et la classification des contes, la transmission des contes, les étapes d'une démarche pédagogique s'appuyant sur le conte de tradition oral pour apprendre aux élèves à raconter.

Dans le troisième chapitre nous avons analysé les principaux motifs thématiques des Contes de Charles Perrault, les fonctions de Propp, les deux types de motifs selon Courtes.

Dans le quatrième chapitre nous avons étudié le sens du mot « la bienveillance » exemples de traduction provenant de sources externes pour « motifs de conte » français-anglais, les motifs bienveillance dans contes .

1.1. LE MOTIF EST LE PLUS PETIT ÉLÉMENT NARRATIF

"Le motif est le plus petit élément narratif opérateur et analyseur de transformations. Exemples : le motif de la chambre interdite, le motif de l'avalement. Avec parfois des habilllements variés, parfois une étrange similitude ou même à travers des airs spécifiques, le motif est par définition suffisamment fixe (stéréotypé) et mouvant pour se faire remarquer à la fois des experts et des non-initiés : il brille ou scintille à la manière des fragments du matériau mythique, purs diamants aux yeux des frères Grimm. Un numéro entier lui fut consacré dans sa plus vaste extension dans l' *Ethnologie française*.²

Selon linguiste **Nicole Belmont** le motif a une valeur phantasmatique générale. En effet, ce n'est pas un "pur signifiant arbitraire" car " la mise en figure, la mise en scene qu'est le motif n'est pas neutre, ne serait-ce que par l'emotion qu'elle declenche chez l'auditeur.". Pour N. Belmont, derriere le motif se lit un "thème", sorte de "sens latent, le plus souvent inaccessible a la conscience claire du conteur ou de son auditoire, d'ou decoule son efficacite symbolique"³.

Jean-Pierre Martin, se rapportant a des travaux anterieurs, une adaptation complexe du systeme de Greimas que je fournis (et pour cause) sans commentaire. Il semble possible d'envisager les motifs dans une perspective a la fois syntaxique

2. *Ethnologie française*. Paris, 1995.

3. Nicole Belmont, *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*. Paris, NRF/Gallimard, 1999.

et sémantique⁴. Les principales catégories qu'il est ainsi possible d'observer sont les suivantes :

- *Les motifs performanciers*, par lesquels s'opèrent des transferts objectifs, et qui sont précisément susceptibles d'occuper les fonctions d'épreuve qualifiante, principale ou glorifiante.

Dans le cadre d'une même fonction, deux motifs performanciers peuvent être coordonnées ou juxtaposées, ou encore l'un subordonne occasionnellement à l'autre.

- *Les motifs modalisateurs*, toujours subordonnés, peuvent attribuer au sujet de tel ou tel autre motif (performancier ou non) une compétence particulière susceptible de modifier le déroulement et/ou le sens de la séquence : c'est tout particulièrement ainsi que fonctionnent les motifs du *déguisement* ou du *don contraignant*. Cette compétence consiste dans l'une des principales modalités (*devoir, vouloir, savoir, pouvoir*) ou de leurs combinaisons.

- Enfin la série des trois fonctions cardinales (et des motifs qui les remplissent) constitue un *narrume*⁵.

Le motif en question est, dans la douzaine de chansons de geste où il a été repéré, constitué par une séquence de six "éléments" : le héros est en voyage pour sa mission, il rencontre un pèlerin, il lui demande des nouvelles utiles pour sa mission, le pèlerin les lui fournit, le héros remercie, ils se séparent.

Pour résumer, la démarche comporte trois étapes : repérage par des comparaisons de surface, définition des structures par l'analyse sémiotique, comparaison entre ces structures et les diverses réalisations. Le nombre des motifs de la chanson de geste dégagés par cette méthode serait de l'ordre d'une centaine.

La *topique figurative* est prise en charge par un dispositif actantiel, *second "atome" des "motifs"*.

Le motif en sciences humaines - numéro qui en montre l'aspect tout aussi englobant qu'incertain.

4. Jean-Pierre Callu et son œuvre numismatique ; Paris 2003

5. Françoise Barteau. *Les Romans de Tristan et Iseut*. Larousse, 1972.

Le motif, dans ses volets à la fois narratifs, figuratifs, thématiques, symboliques, est au cœur même du site.

Les motifs se prêtent tout particulièrement à des opérations de découpage et de montage, à des exercices minutieux de dénomination. Nous essaierons ici de les saisir sur le vif comme ferments de la narration et comme agitateurs de mémoire. Ceci est un début de collection en lien étroit avec les corpus de contes.

Les motifs – ce sont des éléments qu'on retrouve dans de nombreux contes, des points de repère qui, à eux seuls, ne font pas forcément l'histoire. Il peut s'agir d'objets magiques comme un miroir parlant ou des bottes ; de formules comme « Sésame, ouvre-toi » ; de dons comme cracher des perles ou des serpents ; de ruses comme feindre d'être mort ; d'épreuves comme trier un énorme tas de lentilles.

Mais il est arbitraire et hasardeux de vouloir classer les contes par motifs. Si l'on compare, par exemple, les contes de « miroir », on s'aperçoit que cet objet n'y joue pas forcément le même rôle : il n'y a pas grand-chose de commun entre le miroir de Blanche-Neige et celui de La Belle et la Bête. D'autre part, des motifs différents peuvent avoir les mêmes effets : un tapis, mais aussi des bottes, une bague, un gant permettent un déplacement rapide, voire instantané.

S'il est intéressant de comparer les motifs, on ne saurait s'en contenter comme instrument d'analyse.

1.1.2. LES ORIGINES "FOLKLORISTES".

Comme le rappelle Greimas, la notion de "motif" semble avoir été inventée au XIX^e siècle pour désigner un élément textuel mal défini migrant d'une patrie originelle pour se disperser à travers le monde. Cette conception a permis les utiles compilations de Thompson ou celles de Delarue et Tenèze. Il n'empêche, Nicole Belmont le souligne, que fait problème la définition du motif proposée par Stith Thompson : "le plus petit élément du conte pourvu du pouvoir de se maintenir dans la tradition". Dans bien des cas, il est aisé de montrer que les motifs dégagés par

Thompson acceptent en fait des sous-unités. Par ailleurs, faute de fixer le "niveau" du motif et de véritables critères pour le reconnaître, le même élément est tantôt considéré comme une simple partie de séquence narrative traitée comme motif, tantôt au contraire comme un motif à part entière. Retenons ce que dit Cl. Brémont : "La difficulté de traiter du *motif*, en littérature et dans les arts, vient en grande partie de ce que cette notion s'applique à des objets inégalement structurés, et que ces inégalités de structuration imposent des problématiques et des méthodologies différentes. Nous avons tendance à penser le motif en général sur le modèle des formes les plus stéréotypées, qui sont aussi les plus frappantes et les plus aisées à saisir, et nous imaginons à tort que les procédures que nous concevons pour analyser ces formes relativement stables pourront sans difficulté être étendues à des formes moins rigides."

1.1.3. LE MOTIF COMME RÉPÉTITION FORMELLE ?

Selon une conception "minimale", le motif serait la reprise "à l'identique" d'une même "forme". Brémont évoque à ce sujet les dessins répétitifs des frises ou les refrains musicaux. S'agissant de l'épopée médiévale, J. P. Martin désigne comme "motifs rhétoriques", certaines formules très reconnaissables sinon totalement identiques, qui peuvent apparaître à tous les endroits du texte (discours extradiegetique, diégèse, descriptions, dialogues, etc.).

Dans ce cas, malgré quelques différences superficielles, la reconnaissance du "même" ne semble pas faire problème aux spécialistes qui s'appuient sur *l'identité* des formes employées. Se pose néanmoins, par rapport à l'identité absolue, la question de différences minimales considérées comme secondaires pour que prévale la présomption d'identité du motif. Sur quoi se fonde cette présomption ? Sans nul doute, sur un consensus mal explicité. Dans le *continuum* des différences, il implique le repérage de certaines "bonnes formes", qu'elles soient déterminées par habitude culturelle, idéologique et linguistique ou par *a priori*, scientifique. Le problème est évidemment

que tous les sujets interprétants n'ont pas forcément les mêmes repères et même que chacun a le choix entre divers systèmes de repérages.

On peut donc penser qu'une répétition purement formelle ne saurait constituer un critère suffisant pour définir un motif. Ainsi, on ne parlera pas du motif constitué par "a" dans un texte ou par "do" dans un morceau de musique. Pour que puisse surgir l'impression de motif, il doit y avoir au moins la présence simultanée de plusieurs éléments et, surtout, les éléments concomitants doivent se présenter comme *une configuration*. Qu'est-ce à dire? On retrouve ici la définition de Panovsky, citée dans plusieurs études, pour qui le motif en peinture est une "configuration des lignes ou des couleurs qui représentent des objets naturels". Il s'agit donc non plus d'un simple signifiant mais d'un signifié figuratif (un repas collectif, un combat, etc.). Bien sur, cette remarque ne saurait suffire. Elle définit un niveau sans pour autant constituer une définition.

1.1.4. LE MOTIF EST UNE UNITÉ "VIRTUELLE".

Un texte concret ne réalise jamais qu'une "image" ou une figuration du motif. Ainsi, le motif ne se présente pas nécessairement de manière identique en texte. Pour en rendre compte, on ne saurait donc s'en tenir à la description d'une structure de surface. Par là, les sémioticiens échappent aux reproches que Lévi-Strauss, dans *L'Origine des manières de table*, faisait à l'école finnoise que leur conception positiviste et empirique du motif a conduits à rassembler des éléments hétéroclites sur la base du contenu apparent du récit.

- b) Le motif est une configuration discursive se présentant en texte comme un "micro-récit" ou comme un "parcours narratif".
- c) Le motif a une organisation sémantique et syntaxique propre.
- c) Il est autonome par rapport aux articulations narratives du récit où il prend place. Son sens est indépendant de ce récit.
- d) Il peut recouvrir des thèmes variables selon les contextes.

Les motifs sont donc des "blocs" figuratifs erratiques, persistant malgré des changements dans leur utilisation narrative et même leur signification textuelle. L'article "Motif" propose ensuite :

"Le motif apparaît comme une unité de type figuratif, qui possède donc un sens indépendant de sa signification fonctionnelle par rapport à l'ensemble du récit dans lequel il prend place. Si l'on considère les structures narratives du récit – avec ses parcours narratifs – comme un invariant, les motifs se présentent alors comme des variables, et inversement : d'où la possibilité de les étudier pour eux-mêmes en les considérant comme un niveau structurel autonome et parallèle aux articulations narratives. C'est dans cette perspective qu'on peut assimiler les motifs à des configurations discursives aussi bien pour ce qui est de leur organisation interne propre que pour ce qui a trait à leur intégration dans une unité discursive plus large"⁶.

1.2. LE CONTE, ISSU DE LA TRADITION ORALE

Le conte est un genre de récit appartenant à la famille de la littérature orale. Il s'agit de l'une des plus vieilles formes artistiques et littéraires connues à ce jour.

La transmission des contes se fait de manière orale, c'est-à-dire de bouche à oreille. Le conte traverse ainsi les siècles par l'intermédiaire de la mémoire des hommes, plutôt que par celle des livres. Ceci a pour conséquence qu'un conte diffère selon les époques et les pays : une même histoire possède ainsi un nombre important de variantes. On arrive à distinguer l'unité d'une histoire, derrière la multiplicité de ses variantes, par l'intermédiaire de la notion ethnographique de conte-type, qui définit une trame narrative par rapport à son contenu et à sa structure.

Cette trame narrative est soumise aux aléas de l'histoire de sa transmission, qui passe par la mémoire et l'imagination des conteurs. Ces derniers peuvent

6. Dictionnaire des littératures de langue française, Bordas, 1987.

privilégier certains épisodes, en transformer d'autres, rajouter des détails descriptifs en fonction du public, de l'heure et du lieu. Souvent, le répertoire est connu de l'auditoire, et ses réactions exercent une influence sur le cours du récit. La connaissance de l'intrigue ne nuit néanmoins pas à la fascination exercée par le récit. Le conte est avant tout la rencontre d'un conteur, d'un auditoire, d'une histoire, d'un lieu et d'un moment. On pourrait ainsi presque dire qu'il y a autant de versions d'un même conte-type que de séances de contes. En ceci, le conte peut être compris comme une sorte de performance, d'évènement unique qui ne saurait se renouveler deux fois de la même manière.

Les contes sont des récits de voie orale, dont l'origine est vraisemblablement antérieure aux civilisations historiques et qui, d'une époque à l'autre, se manifestent parfois dans la littérature écrite sous forme d'adaptation.

Marc Soriano

Lire, écrire, raconter, réciter et comprendre sont des objectifs essentiels de l'homme. Ils ont été réaffirmés avec force lors de la parution des nouveaux programmes.

Les contes d'auteurs sont de deux types :

- 1) soit ils sont inspirés par les contes de tradition orale. C'est notamment le cas des contes de Perrault ou des Grimm même si ces derniers affirment n'avoir que transcrit scrupuleusement des contes racontés.
- 2) soit ils sont inventés de toute pièce. Ils sont alors souvent plus récents.

Quoi qu'il en soit, le conte merveilleux trouve ses origines dans des mythes et des légendes aux motifs universels.

Il est resté longtemps dans la tradition orale, en se transmettant de bouche à oreille par des générations de conteurs lors de veillées populaires et familiales.

La tradition orale a inspiré tout particulièrement, mais de façon différente, Perrault et les frères Grimm. Nous verrons plus loin que cette tradition orale, transmise de génération en génération, semble avoir gardé un pouvoir structurant sur

l'inconscient collectif. Voyons dans quelle mesure Perrault et les frères Grimm ont conservé cet héritage.

Le conte de fées existait cependant déjà sous forme orale et écrite dans la culture populaire. De plus, le conte de fées n'est pas passé directement de la tradition orale populaire à la littérature écrite : on en a d'abord raconté dans les salons.

Chez Perrault, il est certain que tous ses contes à l'exception peut-être de deux (Riquet à la Houppe et La Belle au Bois Dormant) sont issus d'une tradition orale⁶.

Le conte fait partie de la grande famille du récit. Le conte merveilleux m'a paru, de par sa longueur et de par sa structure assez simple à mettre en évidence, répondre le mieux à ces exigences.

1.2.2. QU'EST-CE QU'UN CONTE TRADITIONNEL ?

Le conte traditionnel appartient au domaine de la parole. Le conte relève de ce qu'on appelle une forme simple. Par forme simple, on entend par là que le conte merveilleux s'est élaboré et se transmis sans le secours de l'écriture. Il procède d'un travail du langage. Il est par opposition aux formes savantes, lettrées, passées par le moule de l'écriture, une forme simple. Son élaboration orale en fait une forme mouvante et jamais achevée : il faut admettre que le moment de son élaboration et de ses divers remodelages coïncide avec celui de sa transmission. Le conte qui apparaît sans auteur n'est jamais clos : il est toujours en devenir et soumis aux appropriations et aux inventions des conteurs. Héléna, Ivan et les oies – Raconté par M. Bloch – édité chez Didier Jeunesse – illustré par R. Lejonc Retenir que le conte appartient au domaine de la parole. Il est sans auteur et il est affecté de la mouvance qui caractérise le langage.

Le triangle conte, conteur, public.

Le conte, nous l'avons dit, n'a pas d'auteur. Contrairement aux œuvres littéraires, il ne s'élabore pas dans la solitude d'une chambre, il se construit au contraire dans une relation particulière qui unit, à un moment donné et dans des circonstances précises,

le transmetteur à son récepteur. Il s'agit bien entendu du conteur et de son public. « J'ai suivi un conteur pendant quelques années. J'ai eu l'occasion de l'entendre raconter plusieurs fois le même conte. Comme je lui faisais remarquer ces changements, il m'a donné l'explication que j'attendais en s'étonnant que j'en fusse réduit à lui poser la question : « Ce n'était pas le même soir, ni le même lieu, ni les mêmes gens. Et moi je n'étais pas le même. »⁷

Le rôle joué par la mémoire dans les compétences du conteur

a) **Le rôle essentiel de la mémoire et de l'oubli** « Le conte n'est pas immuable, sauf dans le cas d'apprentissage par cœur comme paroles d'Évangile, encore n'en suis-je pas sûr. Il ne cesse de s'agréger, d'une génération à l'autre et même d'une bouche à l'autre, des éléments nouveaux qui ne détonnent pas avec les anciens mais sont suscités spontanément par le terroir dont il s'agit, sensible lui-même à de nouvelles conditions de vie, à de nouvelles façons de sentir. Ces finesses-là c'était au conteur de les enregistrer, de les intégrer dans la trame de ses récits, de les y fondre de telle façon qu'elles n'apparaissent pas comme des pièces rapportées, sinon les contes se désarticuleraient jusqu'à risquer la cassure et ne plus être que des fragments sans grand rapport les uns avec les autres, dissociés et au risque de se perdre par faiblesse de structure, livrés au caprice de la mémoire. Au conteur de tenir la synthèse. » P.J. Héliasz, op. cité. Et plus loin J. Héliasz précise : « on attend du conteur qu'il élabore sa matière, soigne sa parole et fasse preuve de métier ». De la sorte, le conteur ne peut se contenter d'apprendre par cœur, il doit avoir recours à la mémoire. La mémorisation préalable du récit est indispensable et elle s'appuie sur

→ Voyage

→ Images

ce que les conteurs appellent le voyage du héros. Voyage dans le temps et dans l'espace parcouru par le héros pour résoudre le problème constitutif de la situation initiale qui se pose à lui au début du conte. Les images qui constituent le conte et que

7.P. J. Héliasz. Le Quêteur de mémoire, Terre humaine. Pion, 1990.

le conteur a mentalisées. Des conteurs canadiens interrogés dans les années 1980 parlent du conte comme d'un « film muet avec des paroles marquées en bas » ou « un film qui sortirait de la télé pour s'en aller devant ». On retrouve à la même époque, la même prégnance des images mentalisées chez des conteurs des Iles Hébrides, images mentales qui vont jusqu'à la rétention de formules rimées. C'est à partir de ces images mentales que le conteur retrouve et peut mettre en mots le récit. Parfois encore, les conteurs disaient pouvoir retrouver le récit en visualisant les circonstances et la personne qui le leur avait transmis, on pourrait même dire en imitant la personne qui le leur avait transmis.

On comprend, dès lors, le rôle essentiel joué par la rétention et par la remémoration de ces images mentales dans le processus de mémorisation à long terme. L'oubli, quant à lui, n'est pas un handicap : il se trouve parfois à l'origine des emprunts ou des « inventions » du conteur. Les modifications peuvent porter sur des aspects esthétiques ou sur des aspects structurels caractéristiques d'emprunts d'épisodes ou de motifs à d'autres contes.

Inventions qui ne deviendront pérennes que si elles sont accréditées par la communauté qui les reçoit et si elles sont à leur tour transmises.

b) les compétences du conteur. Recevant et transmettant dans la pure oralité, les conteurs faisaient preuve d'une grande agilité intellectuelle :

- dans la mémorisation du schéma narratif de chaque récit (un bon conteur connaît environ 100 contes).
- dans la capacité de mettre le récit en mots
- dans la capacité d'enrichir le récit d'épisodes empruntés à d'autres contes, jugés pertinents dans le moment précis du « contage », puis de revenir au récit initial

En somme, le bon conteur a le choix :

- de conserver ou d'omettre certaines actions
- des moyens de ces actions
- des attributs des personnages.

Il imprime sa façon de dire par les choix langagiers qu'il opère : la manipulation de la langue constitue son plus grand espace de liberté. Le conteur le revendique comme tel.

Retenir que le conte est solidaire du conteur et de la communauté de réception qui se trouve être la même que celle d'élaboration. La mémorisation du récit fait appel à un processus logique déterminé par le schéma narratif et à un processus affectif constitué par les images du conte. La verbalisation qui intervient lors du contage mobilise ces deux, sortes d'éléments préalablement mémorisés. Jubilation que procure la possession intellectuelle de la maîtrise des contes ou des chansons.

Les conteurs étaient analphabètes, Marguerite Philippe intelligente ordinaire plus mémoire excellente répertoire considérable avertie de la qualité de son savoir talent, tout comme la plupart de leurs concitoyens, et pourtant... Le neurologue Michel Zorman, spécialiste de la dyslexie, nous dit que les capacités d'intégration syntaxique (analyse grammaticale) et d'évocation du sens (analyse sémantique) mises en jeu lors de la lecture d'un texte écrit sont les mêmes que celles impliquées dans la compréhension d'un texte oral. Compréhension du langage oral et du langage écrit reposent sur des mécanismes communs. Plusieurs études ont mis en évidence l'existence, à partir de l'âge de 8 ans, de corrélations très élevées entre compréhension à l'oral et en lecture.

- D'où, la justification du concept de « littérature orale » qui est revendiqué par les littératures émergentes (Chamoiseau (Goncourt de 1992 avec Texaco), Confiant et avant eux Senghor, Aimé Césaire).

- ou encore le concept de « texte oral » cher au socio-linguiste Paul Zumthor, d'où l'importance de la pratique du conte oral à l'école qui contribue à établir un équilibre entre approche orale et approche écrite ; entre contage et lecture ; entre élaboration orale et pratique de l'écriture.

Les deux versants de la langue abordés avec la même rigueur et la même exigence structurent également la pensée et permettent à cette même pensée de se former.

1.2.3. LES COLLECTES DE CONTES ET LA CLASSIFICATION

Plusieurs éléments permettent de définir ce que l'on appelle un conte-type :

- le thème dont il traite, par exemple, « la belle endormie », « les enfants abandonnés dans la forêt », « l'époux animal », « la fille dans la tour », « les princesses délivrées du monde souterrain ». Ce dernier thème a été exploité dans Singué Sabour- Pierre de patience- Prix Goncourt 2009.
- les motifs qui ne sont autres que l'appellation scientifique des images mentales dont il vient d'être question. Ils sont spécifiques à chaque conte. Les motifs sont eux-mêmes rassemblés en séquences narratives.

Exemples de motifs : les animaux reconnaissants (le héros a aidé des animaux qui lui seront reconnaissants au moment opportun ; la mort ou le diable parrains d'un enfant ; l'héroïne malmenée par sa marâtre (Blanche-neige); l'héroïne qui communique avec un miroir (Blanche-neige, La belle et la Bête) ; l'arbre merveilleux (Cendrillon, Le Genévrier), la transformation en oiseau (L'Amour des trois oranges) etc..

- le schéma narratif qui organise les séquences narratives. (Evolution du schéma narratif de 1300 à 1987 du conte « La Mort parrain »)

Ce sont ces éléments qui servent à définir les contes-types dont chaque version est une réalisation possible. La variabilité toujours présente entre les différentes versions d'un même conte n'est pas suffisamment importante pour affecter la structure générale d'un type de contes.

La classification

Les éléments stables constitutifs du conte et qui servent à définir les contes-types ont servi de base à la classification des contes. La classification a été mise au point au début du siècle par le finlandais Antti Aarne et poursuivie en association avec l'américain Stith Thompson. La dernière édition de la typologie internationale date de 1973 ; elle compte environ 2340 contes-types. Elle est écrite en anglais sous le titre : The Types of the Folk Tale.

Le Conte populaire français a traité 110 contes types pour les seuls contes merveilleux.

Comme toute classification, la classification internationale est imparfaite. Néanmoins elle permet :

- de classer les collectes considérables dans certains cas ne sont que partiellement classées encore à nos jours
- de comparer des versions entre elles, de quelque aire géographique elles proviennent.

Pour mémoire, savoir que le principe de classification se fait jour dès les premières collectes au XIXème siècle. En fait, le principe d'une classification des récits est ancien ; on la retrouve dès l'Antiquité

On peut citer l'ouvrage allemand de Johannes Bolte et Georg Polivka composé de 5 volumes qui signale toutes les variantes des contes recueillis par les frères Grimm ou encore le Motif Index

Les collectes : rôle de l'Etat, des élites et des instituteurs

La classification distingue des catégories de contes (contes d'animaux, contes merveilleux, contes facétieux, contes de randonnées, contes religieux et contes étiologiques). Les contes-types sont classés à l'intérieur de chaque catégorie ; ils portent un titre et un numéro qui permet de les identifier, par exemple Cendrillon porte le numéro 510 A, tandis que Peau d'Ane est classée sous le 5 10 Le Petit Poucet de C. Perrault se divise en deux contes que l'on trouve dans la classification internationale sous le titre de Pouçot et Les enfants abandonnés dans la forêt.

Toutes les nations européennes se sont dotées au cours du XIXème siècle d'un recueil de contes nationaux. Anne-marié Thiesse a bien montré le rôle joué par la constitution de ces recueils dans l'émergence des nations. La France, quant à elle, peut-être de par l'existence des Contes de Perrault, peut-être parce que son unité politique reposait sur l'épisode fondateur de la Révolution ne parvint pas à réaliser ce genre de recueil. Ce n'est qu'après la Seconde Guerre Mondiale, sous la Quatrième

République, au moment de la reconstitution de l'Etat et d'une unité nationale retrouvée, que la France entrepris de mettre à jour un Catalogue national.

Cette entreprise fut conduite par Paul Delarue, instituteur, qui assuma la vice-présidence de la Société Française d'Ethnologie puis, après sa mort en 1962 par Marie-Louise Tenèze, chercheur au CNRS. L'édition du catalogue, qui comprend 4 tomes, s'est étalée de 1963 à 1977 ; une réédition de 1997 chez Maisonneuve et Larose du Conte populaire français le rend aujourd'hui facilement accessible. La classification des contes se poursuit sous l'égide du CNRS, une dernière parution de la suite du catalogue a eu lieu en 2000, concernant les contes-nouvelles.

Les premières collectes des traditions populaires remontent au début du 19ème siècle (contes, chansons, proverbes, dictons, coutumes etc.) ; elles sont entreprises par l'Académie Celtique de 1807 à 1830. Le questionnaire mis au point par l'Académie celtique était destiné « aux personnes les plus éclairées des départements. On pourrait même les faire démarrer par la célèbre enquête de l'abbé Grégoire, visant à promouvoir l'usage exclusif de la langue française par l'éradication des patois .

Tout au long du 19ème siècle cet esprit de collectes persiste et s'accompagne de la tentative, sous le Second Empire d'établir un « Recueil général de poésies populaires de la France » en 1852, Louis Napoléon ordonne par décret la publication de ce Recueil national ; il institue un Comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France. Les recteurs et les inspecteurs de l'instruction primaire saisis du projet et seront les relais de l'entreprise. Les années 1860 à 1914 sont marquées par les grandes collectes qui sont missionnées par la puissance publique. Puis, il faut attendre 1945 pour que la Société Française d'Ethnologie, placée sous l'autorité du CNRS entreprenne avec P. Delarue la mise au point du catalogue du Conte populaire français.

A retenir que la collecte et la classification des contes est liée à la naissance des nations européennes et dans le cas de la France à son histoire politique aussi bien que linguistique.

Les instituteurs dont la pédagogie était enracinée dans le local et qui s'inspirait des méthodes actives étaient souvent investis dans des Sociétés Scientifiques locales. P. Delarue par exemple était dans les années 1930 membre de la Société Académique du Nivernais ; son cas pour être exemplaire n'est pas isolé : à la même époque plusieurs instituteurs de la Nièvre étaient membres de cette société savante. La formation à la collecte se fait déjà à l'Ecole Normale où l'on invite les normaliens à la collecte et la constitution de monographies.

Le modèle scientifique est avant tout celui issu de la classification linnéenne : les instituteurs collecteurs de contes et de chansons sont aussi, et dans certains avant tout, initiés à la botanique.

Célestin Freinet qui symbolise à lui seul les méthodes actives est un spécialiste du conte de tradition orale ; il s'en explique dans L'éducation du travail où il dit à quel point il aurait aimé être conteur. Les contes traditionnels ont constitué ce que nous appellerions aujourd'hui un support pédagogique. Reprenant Max, on peut dire que Freinet s'est abondamment servi du conte dans « le processus d'acculturation qui a transformé les français en français ».

1.2.3. LA TRANSMISSION DES CONTES

«La vie ressemble à un conte ; ce qui importe, ce n'est pas sa longueur, mais sa valeur.»

Sénèque

« Il était une fois un homme fidèle, c'est une belle histoire. Il était une fois une femme fidèle, c'est un conte de fées. »

Maurice Jeanneret

A vraie dire, comme les citations ci-dessus le conte est une histoire originellement destinée à tous les âges de façon générale mais certains contes peuvent faire écho à des problématiques propres à un âge de vie ou à certains événements de la vie et ainsi peuvent s'adresser préférentiellement à une catégorie de personne.

Le conte est un genre de récit appartenant à la famille de la littérature orale. Il s'agit de l'une des plus vieilles formes.

Depuis plusieurs siècles et en tout lieu, le conte fait partie de la tradition romanesque qui se diffuse par voie orale. Le mot conte désigne à la fois un récit de faits ou d'aventures imaginaires et le genre littéraire.

Origine du terme « conte », étymologiquement « conte » vient du latin *computare* qui signifie « dénombrer », « tenir une liste ». Initialement le conte est un récit qui se transmet dans le temps par le biais de l'oralité.

La transmission des contes se fait de manière orale, c'est-à-dire de bouche à oreille. Le conte traverse ainsi les siècles par l'intermédiaire de la mémoire des hommes, plutôt que par celle des livres. Ceci a pour conséquence qu'un conte diffère selon les époques et les pays : une même histoire possède ainsi un nombre important de variantes. On arrive à distinguer l'unité d'une histoire, derrière la multiplicité de ses variantes, par l'intermédiaire de la notion ethnographique de conte-type, qui définit une trame narrative par rapport à son contenu et à sa structure. Cette trame narrative est soumise aux aléas de l'histoire de sa transmission, qui passe par la mémoire et l'imagination des conteurs. Ces derniers peuvent privilégier certains épisodes, en transformer d'autres, rajouter des détails descriptifs en fonction du public, de l'heure et du lieu.

De nos jours, le conte est moins issu d'une transmission orale que d'une tradition écrite. Il est donc plus souvent le fruit d'une création individuelle que d'une tradition collective.

L'Histoire des contes oraux peut être entendue de plusieurs manières différentes. Il peut s'agir de l'Histoire des différentes versions des contes oraux à travers les siècles. Certaines versions orales font très tôt l'objet d'une captation écrite. Soit que des auteurs aient choisi de les "réécrire", soit que des folkloristes aient opéré des retranscriptions fidèles.

La plus ancienne trace écrite de récit oral connue à ce jour est l'Épopée de Gilgamesh, rédigée dans la Babylonie des XVIII^e et XVII^e siècles av. J.-C. Pour la

première fois, un récit transmis oralement se voit figé sous une forme écrite, signant ainsi l'acte de naissance de la littérature.

La transcription écrite d'un conte en tant que tel la plus ancienne date du XIII^e siècle av. J.-C.. Il s'agit du conte des deux frères, récit égyptien retrouvé sur papyrus. Comme beaucoup de contes issus de la tradition orale, cette histoire a beaucoup voyagé et a connu de nombreuses variantes. On en trouve notamment une version dans le recueil des frères Grimm.

Ensuite, c'est au tour de certains écrivains français de la fin du XVII^e siècle de donner leurs lettres de noblesse aux contes, en offrant une réécriture toujours précieuse, souvent moralisatrice des contes populaires. Le recueil le plus connu de cet âge d'or du conte de fées français est celui de Charles Perrault, intitulé *Histoires ou Contes du Temps Passé* (autrement appelé *Les Contes de ma mère l'Oie*), et publié en 1697. On lui doit de célèbres versions écrites de *Le Petit Chaperon rouge*, de *La Barbe Bleue*, de *Cendrillon*, de *La Belle au bois dormant*, de *Le Chat botté*, de *Riquet à la houppe*, de *Le Petit Poucet* et de *Peau d'Âne*.⁸

Mais les recueils de Madame Marie-Jeanne L'Héritier de Villandon, d'Henriette-Julie de Castelnau de Murat, Madame Gabrielle-Suzanne de Villeneuve, Madame Marie-Catherine d'Aulnoy et plus tard de Madame Jeanne Marie Leprince de Beaumont, populariseront d'autres contes comme *Le Nain jaune*, *La Chatte blanche* ou *La Belle et la Bête*. Au début du XVIII^e siècle se propage la mode littéraire du conte de fées, qui autorise Antoine Galland, entre 1704 et 1717, à traduire et publier pour la première fois en Occident les *Mille et Une Nuits*.

Contes de ma mère l'Oye. Son œuvre est réduite car ses Contes de ma mère l'Oye ou Histoires et contes du temps passé, forment un recueil de huit contes merveilleux tous issus du folklore populaire.

Dans Le Petit Chaperon rouge, l'héroïne, une fillette, rencontre le loup dans la forêt en allant chez sa grand-mère malade : l'intrigue se déroule en deux séquences,

8. Perrault Ch. Les contes français. Praha. Garamond, 2005

dehors et dedans. Mais pour les versions asiatiques comme Soleil et Lune l'intrigue se déroule en trois séquences, dehors, dedans et encore dehors (sur l'arbre) : dans la première séquence, c'est la mère qui rencontre l'animal sur les collines de la montagne. La rencontre est renforcée par la présence de deux êtres opposés, un faible et un fort, le peuple et le pouvoir.

Ces dernières décrivent l'image de la mère sacrifiée au début du conte. On trouve encore facilement cette image du sacrifice de la mère comme un bon modèle dans la société coréenne d'aujourd'hui. Cependant, dans les versions européennes, le rôle de la mère est moins important. Cependant, c'est elle qui met sa fille en danger, comme un abandon, en lui demandant d'apporter la nourriture à sa mère malade, qui habite « au plus profond de la forêt ». C'est pourquoi Alan Dundes interprète la situation comme un conflit entre deux générations, fille et mère. Depuis Gustave Doré pour la version de Perrault, et Lisbeth Zwerger pour la version de Grimm, beaucoup d'illustrateurs interprètent la rencontre comme une scène de séduction.⁹

Cendrillon est un conte populaire et le nom du personnage central. L'Occident connaît surtout cette histoire à travers les versions fixées par Charles Perrault dans *Cendrillon ou la Petite Pantoufle de verre*. Il existe cependant une multitude de versions de par le monde, dont certaines peuvent être très différentes de celles connues en Occident... .

Peau d'Ane : Un roi riche et puissant devint veuf en perdant sa femme, sa bien-aimée. En cherchant une nouvelle femme à aimer, il tomba amoureux de sa propre fille. Celle-ci, conseillée par une fée exigera des cadeaux extravagants et insensés. Mais avant que l'impardonnable n'arriva, elle s'enfuit du château de son père habillée avec une peau d'âne. Elle vivra dans la pauvreté, loin des richesses et de l'opulence. Mais comme dans tout bon conte qui finit bien, elle rencontra un jeune prince charmant.... Ce conte affronte de face un tabou: l'inceste. La courageuse princesse en s'extirpant de l'autorité abusive de son propre père et en s'enfuyant, de

9. Perrault Ch. Les contes français. Praha. Garamond, 2005

chez elle, revêtue d'une peau d'âne, lui permit de ne pas perdre son âme dans le péché... .

Les fées. Il était une fois une veuve qui avait deux filles : l'aînée lui ressemblait si fort d'humeur et de visage, que, qui la voyait, voyait la mère. Elles étaient toutes deux si désagréables et si orgueilleuses, qu'on ne pouvait vivre avec elles. La cadette, qui était le vrai portrait de son père pour la douceur et l'honnêteté, était avec cela une des plus belles filles qu'on eût su voir. Comme on aime naturellement son semblable, cette mère était folle de sa fille aînée, et, en même temps avait une aversion effroyable pour la cadette. Elle la faisait manger à la cuisine et travailler sans cesse. Il fallait, entre autres choses, que cette pauvre enfant allât, deux fois le jour, puiser de l'eau à une grande demi lieue du logis, et qu'elle rapportât plein une grande cruche. Un jour qu'elle était à cette fontaine, il vint à elle une pauvre femme qui lui pria de lui donner à boire... .

Les célèbres conteurs Hans Christian Andersen, A. Propp, Antoine de Saint-Exupéry, Marcel Aymé, Guy de Maupassant, Charles Nodier, Gustave Flaubert, Jean-François Marmontel, Auguste Villiers de l'Isle-Adam, Jacques Prévert, Honoré de Balzac, Émile Zola, Alphonse Daudet, Alfred de Musset ont écrit beaucoup de contes, mais l'un des plus célèbres conteurs français Charles Perrault était un écrivain philosophe qui a laissé dans ses contes les traces d'un enseignement hermétique comme le souligne Armand Langlois dans son analyse des contes de Perrault. Il n'était pas un auteur de Fantasy, il n'a jamais prétendu endormir les enfants avec de jolies histoires mais c'était un moraliste qui a utilisé le merveilleux pour éduquer et donner une direction pour l'accomplissement de la personne humaine. Il a mis par écrit des contes issus du folklore populaire auxquels il a apporté des modifications tel que l'addition de moralités.

CHAPITRE II. LA NOTION DE CONTE.

TYPOLOGIE DES PERSONNAGES

2.1. LA NOTION DE CONTE IMPLIQUE LA PRÉSENCE NÉCESSAIRE DE CERTAINS PERSONNAGES

La notion de conte implique la présence nécessaire de certains personnages que l'on peut classer :

a) en fonction de leur appartenance sociale et de leur niveau de vie :

- **Les riches** : les nobles : les rois et les reines, les prince et les princesses, sont les personnages les plus présents, (*Griselidis*, *Peau d'Âne*, *La Belle au bois dormant*, *Le maître chat ou le Chat botté*, *Les Fées*, *Cendrillon*, *Riquet à la houppe*,) seuls trois contes ne les font pas intervenir (*Les Souhaits ridicules*, *Le Petit Chaperon rouge*, *Le Petit Poucet*) et autres gentilshommes (*Cendrillon*) ; les riches roturiers (*La Barbe bleue*)

- **Les pauvres** : les gens du peuple : les villageois (*Griselidis*, *Le Petit Chaperon rouge*), les paysans (*Peau d'Âne*) les bûcherons (*Le petit Poucet*, *Les souhaits ridicules*), les meuniers (*Le Maître chat ou le Chat botté*)

b) en fonction de leur apparence physique :

- **les beaux** : le plus souvent les personnages de contes sont beaux et la beauté n'est pas l'avantage des riches, *Le Petit Chaperon rouge*, issue d'un milieu modeste est la plus jolie petite fille, tout comme *Griselidis*, en revanche, *Riquet à la Houppe*, fils d'une reine est laid.

- **les laids** : sont plus rares (*Riquet à la houppe* et la soeur cadette de sa femme, *La Barbe bleue*). Le plus souvent sont laids ceux qui sont méchants, tel *La Barbe bleue*, et même si on n'a pas de portrait de l'ogre, on imagine mal qu'il soit beau, mais chez Perrault, les laids sont aussi des gentils tel *Riquet à la houppe* et les beaux sont aussi des méchants, tel le prince qui épouse *Griselidis*.

c) en fonction de leur caractère

- **les bons** : ceux qui supportent toutes les injustices et autres tourments et qui n'en tiennent pas rigueur à leurs bourreaux telle Cendrillon qui pardonne à ses soeur leur mépris ou encore Grisélidis qui bien que répudiée, aime toujours son mari ; ceux qui préfèrent renoncer à une vie de faste plutôt que de commettre une faute, telle Peau d'Âne qui fuit le palais paternel pour échapper que son père ne commette l'inceste.

- **les méchants** : ceux qui ont pour seul objectif de nuire (le loup, La Barbe bleue..)

d) en fonction de l'effet sur le lecteur

- **ceux qui inspirent la pitié** : victimes de la méchanceté et de la jalousie des autres, les victimes de la fatalité, les mal aimés... mais aussi les parents du Petit Poucet qui sont réduits à abandonner leurs enfants tant ils sont pauvres et qu'ils n'ont pas le courage d'assister, impuissants à la mort de leurs enfants : " Elle était pauvre mais elle était mère. Cependant ayant considéré quelle douleur ce lui serait de les voir mourir de faim, elle consentit."

- **ceux qui inspirent le dégoût** : tant ils sont cruels et méchants, telle la belle-mère de Cendrillon ou encore le mari de Grisélidis même si par ailleurs il fait amende honorable et regrette les tourments qu'il a fait subir à sa femme ; la Barbe bleue.

- **ceux qui font rêver** : les fées, mais aussi les princes et les princesses, tous les personnages qui connaissent une fin heureuse grâce à la rencontre du prince charmant, telle La Belle au bois dormant, tous ceux qui sont dignes d'admiration telle Grisélidis, le parangon de la patience et de la vertu, tous ceux qui ont une chance extraordinaire, tel le cadet qui a hérité d'un chat ingénieux qui fait sa fortune, ceux qui concluent un mariage heureux. Qui n'a pas rêvé un jour d'être une princesse et de rencontrer le prince charmant ?

- **ceux qui font peur** : l'ogre, l'ogresse, mais aussi le loup, et tous les personnages qui sont tellement méchants et injustes, telle la belle-mère de Cendrillon, ou cruels, tel La Barbe bleue, qu'on préfère qu'il restent des personnages de fiction.

2.2. LES PERSONNAGES SONT STYLISÉS ET RÉDUITS À UN CARACTÈRE

Les personnages ne sont pas décrits ce qui laisse libre cours à l'imaginaire et laissera toute latitude à Gustave Dore dans ses illustrations, **ils sont stylisés** et réduits à un caractère physique ou moral dominant. Ainsi le prince est-il toujours jeune et beau, et quand par hasard il n'est pas conforme au type, tel Riquet à la Houppe, sa laideur est largement compensée par un esprit brillant et à la fin du conte, il rentre dans la norme puisque sa femme use de son don pour le rendre beau. Il en va de même des princesses, Peau d'Âne, la Belle au bois dormant sont d'une rare beauté. L'ogre est toujours méchant et affamé ; la belle-mère est toujours méchante et injuste...

Bien plus, **ils sont rarement identifiés par un prénom**. Dans les contes de Perrault, seuls le père du Petit Poucet, Guillaume, et le bûcheron des *Souhaits ridicules*, *Blaise*, ont un prénom, les autres personnages sont le plus souvent anonymes et ils ne sont désignés que par leur fonction, roi, leur métier, bûcheron, meunier, fée, leur parenté, père, mère, fils ou fille de, marraine, soeur, frère ; parfois, **c'est un surnom qui individualise le personnage**

- **un diminutif affectif** : Fanchon, est la fille bien aimée des *Fées*, *Javotte*, une des demi-soeur de Cendrillon, *Pierrot*, le frère aîné du Petit Poucet, le préféré de sa mère.

- **un diminutif péjoratif** : Cucendron (obtenu à partir de ce qu'on appellerait aujourd'hui un mot valise : cul + cendre) ou Cendrillon, surnom plus poli donné par la cadette ; Le Petit Poucet, un pléonasme pour insister sur sa débilité physique.

- **une antonomase** : le personnage est identifié à un accessoire : le petit Chaperon rouge, Peau d'Âne ; à un détail physique, La Barbe bleue (il est à noter que le plus souvent le personnage de ce conte est désigné sans le déterminant indéfini, contrairement à l'édition originale des contes de Perrault), Riquet à la houppe, le seul personnage doté d'un patronyme (Riquet) ; à un état, La Belle au bois dormant.

Le choix de l'anonymat, du prénom ou du surnom courant, permet au lecteur, à l'auditeur, de s'identifier plus facilement aux personnages des contes : les rois, les reines et les princes, ne sont en fait que des pères, des mères, des maris, des enfants, ils n'existent pas en tant que réalité sociale, et dès lors ils incarnent les désirs, les joies et les

peines de tout à chacun.

Ce sont des personnages hors du commun, pas seulement les fées, les ogres, ou les dieux (cf Jupiter dans les *Souhais ridicules*), qu'ils soient beaux ou laids, bons ou mauvais, riches ou pauvres, puissant ou faibles, ils sont toujours désignés ou par un superlatif : le père de Peau d'Âne est le roi " le plus grand qui fût sur la terre" ; Grisélidis est " [...] l'objet le plus agréable, / Le plus doux et le plus aimable / Qu'il eût jamais vu sur la terre." ; Le Petit Chaperon est " une petite fille de Village, la plus jolie qu'on eût su voir" ; Le Petit Poucet est "le plus fin et le plus avisé" ; Cendrillon est "la meilleure personne du monde" ; ou par un adverbe d'intensité : la mère et la fille aînée du conte *Les Fées* sont " si désagréables et si orgueilleuse qu'on ne pouvait vivre avec elles ; Barbe bleue est " si laid et si terrible qu'il n'était ni femme ni fille qui ne s'enfuît de devant lui." ; ou encore par un comparatif de supériorité : Cendrillon est " cent fois plus belle que ses soeurs" Aussi sont-ils très éloignés de la réalité de sorte qu'**ils sont toujours considérés comme des personnages imaginaires** à l'inverse des personnages de roman qui créent un effet de réel.

2.3. Les personnages = des fonctions

La présence d'un personnage dans un conte se justifie par le rôle qu'il joue dans l'intrigue. Si de fait, dans certains contes, la situation initiale met en place un certain nombre de personnages, force est de constater que le plus souvent c'est pour mettre en place le cadre dans lequel l'histoire va se dérouler, ils font partie du " décor", ils sont simplement cités, tels les frères aînés dans *Le maître Chat ou le Chat botté*, ou le père de Cendrillon et le récit n'y fera plus référence. Le personnage de conte est un actant et **Vladimir Propp** le définit ainsi dans *La Morphologie des contes* : " Par fonction, nous entendons, l'action d'un personnage définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue" Aussi, lorsqu'il n'a plus de rôle à jouer, il disparaît de la narration, tel le père de Peau d'Âne, dont il ne sera plus question dès lors que sa fille quitte son palais pour échapper à l'inceste. Il réapparaît à la fin du conte, pour assister au mariage de sa fille et lui prouver son amour paternel. Il en est de même pour la mère du Petit Chaperon rouge, de Riquet à la houppe, des parents de la Belle

au bois dormant, seuls personnages que la jeune fée décide de ne pas endormir pour cent ans.

En conséquence, les personnages qui retiennent l'intérêt dans un conte sont peu nombreux. Par exemple sur les dix-huit personnages, au moins, évoqués dans *Le Petit Poucet* (le bûcheron, sa femme et leur sept enfants, l'ogre, sa femme et leur sept filles, sans compter le roi), seul cinq, jouent un rôle : les parents du Petit Poucet, l'ogre et sa femme, le Petit Poucet, et à la fin, il ne reste plus que le Petit Poucet, ses parents et l'ogre ont quitté la scène ; rien sur les six autres frères, ni sur les sept filles de l'ogre, qui n'apparaissent que pour mourir.

Les différentes fonctions sont limitées et récurrentes d'un conte à l'autre, seuls changent, éventuellement les noms (roi, reine, prince, princesse, se retrouvent dans la plupart des contes de fées) et les circonstances. Chaque conte donne donc l'impression de " déjà lu" Vladimir Propp propose cinq types de fonctions :

- **le héros** : celui qui concentre toutes les attentions et vers qui sont dirigées toutes les actions, le plus souvent, il s'agit du personnage éponyme.

- **le mandateur** : il s'agit d'un personnage qui charge le héros d'une mission, par exemple, porter une galette et un petit pot de beurre à sa grand-mère, ou d'un personnage à qui il manque quelque chose, par exemple, le père de Peau d'Âne est en quête d'une femme.- **l'agresseur, le méchant** : son rôle est de perturber la vie tranquille du héros, telle la belle-mère de Cendrillon, ou le loup que rencontre le Petit Chaperon rouge... Remarque : parfois, un même personnage est à la fois le mandateur et l'agresseur, tel le père de Peau d'Âne. - **le donateur**, ou le pourvoyeur : c'est celui qui aide le héros (l'adjuvant), en lui procurant un objet magique, non sans le mettre à l'épreuve auparavant, telle la marraine de Peau d'Âne qui lui donne sa baguette magique mais qui lui impose de fuir et de subir le sort d'une servante. - **le faux héros** : c'est le personnage qui usurpe les mérites du héros, ou qui feint d'être le héros, par exemple, dans *Le Maître Chat* ou *le Chat botté*, c'est le chat qui est le héros mais c'est son maître qui passe pour méritant aux yeux du roi. Toutes les fonctions ne sont pas obligatoirement présentes dans un conte, et l'absence de tel ou tel induit une issue

particulière. Ainsi dans les Souhaits Ridicules, il n'y a pas d'agresseur, c'est le héros lui-même qui est l'instrument de sa perte, et l'effet du donateur est anéanti ; dans *Le Petit Chaperon rouge*, il n'y a pas de donateur pour aider la fillette à vaincre son agresseur, agresseur qui n'est pas démasqué et qui a raison de sa victime. En revanche, dans *Les fées*, il n'y a pas d'agresseur, mais le donateur, (la fée) démasque le faux héros (l'aînée qui feint d'être aimable, comme sa soeur l'avait été naturellement). On peut envisager une autre classification des fonctions des personnages en prenant les éléments constitutifs d'un schéma actantiel, classification qui n'est pas contradictoire avec la précédente :

- **le sujet** : par exemple, Cendrillon ;
 - **l'objet** de la quête: (aller au bal), le prince charmant
 - **l'adjuvant** : la fée
 - **l'opposant** : ses demi-soeurs, sa belle-mère
 - **le destinataire** : celui qui est à l'origine de la quête du héros, par exemple, le père de Peau d'Âne; le mépris de la marâtre..
 - **le destinataire** : le personnage pour qui le héros agit, par exemple, la grand-mère du Petit Chaperon rouge ; le maître du Chat botté
- Enfin, si on prend pour référence les étapes d'un schéma narratif, on peut se permettre les équivalences suivantes
- le perturbateur = l'agresseur
 - l'élément équilibrant = le donateur

2.4. LES FÉES SONT DES PERSONNAGES RÉCURRENTS

Les fées sont des personnages récurrents de la littérature du Moyen-Âge, parmi les plus connues, La fée Morgane, sa soeur la fée Viviane et leur nièce la fée Mélusine et des contes en général,(que l'on appelle d'ailleurs "contes de fées") on connaît surtout la fée Clochette de *Peter Pan* et la fée Carabosse qui désigne la fée maléfique, telle celle de *La belle au bois dormant*, baptisée ainsi bien après Perrault. Ces êtres surnaturels ont en quelque sorte remplacé les déesses de l'antiquité, en tout

cas, elles ont gardé leurs pouvoirs et leur ascendant sur les hommes.

Dans les *Contes de Perrault*, sur les 11 contes, 5 seulement mettent en scène des Fées (*Peau d'Âne*, *La Belle au bois dormant*, *Les Fées*, *Cendrillon* et *Riquet à la houppe*) et un conte met en scène un Dieu, Jupiter, *Les Souhaits ridicules*. Sur les 12 fées qui interviennent (dans le conte *Les fées*, le titre au pluriel n'est pas justifié puisque c'est une seule et même fée qui prend des aspects différents), aucune n' a un nom (La réécriture en prose de *Peau d'Âne*, donne un nom à la fée : "la fée des Lilas") et une seule est maléfique, la huitième fée qui s'invite au baptême de la princesse de *La belle au bois dormant*. Ce choix invite à penser que Perrault voulait davantage que les fées engendrent le rêve plutôt que la crainte.

Remarque : les fées pouvant prendre n'importe quelle apparence, **certains objets sont " fées"**, telles les bottes de sept lieues de l'ogre qui non seulement permettent d'aller très vite mais qui de plus s'adaptent au pied de celui qui les chausse ou encore la clef du cabinet maudit de *La barbe bleue*, qui garde des trace de sang indélébiles, preuves de la curiosité de la jeune princesse.

- **Ce sont des personnages merveilleux en raison de :**

- **leurs accessoires extraordinaires :** outre la baguette magique indispensable pour accomplir des "métamorphoses", la jeune fée arrive auprès de la princesse de la princesse qui vient de se blesser " dans un chariot tout de feu, traîné par des dragons" ; elles peuvent se transformer telle celle du conte *Les fées* qui prend deux aspects différents selon qu'elle apparaît à l'une ou à l'autre.

- **de leurs pouvoirs surnaturels:** - elles ont le pouvoir de métamorphoser : tantôt elles mêmes telle celle du conte *Les fées* qui prend deux aspects différents selon qu'elle apparaît à l'une ou à l'autre des deux soeurs, tantôt ce qu'elles touchent avec leur baguette magique. Ainsi la citrouille devient carrosse, les souris des chevaux, le rat un cocher, les haillons de riches vêtements, les lézards des laquais. Il est à noter que ces métamorphoses spontanées et totales respectent le principe analogique que l'on peut observer dans *Les Métamorphoses* d'Ovide : la métamorphose garde un aspect de l'objet ou de l'animal métamorphosé : les chevaux

sont gris, comme les souris, la coupe de l'habit des laquais rappelle la queue des lézards, la forme du carrosse rappelle la rondeur de la citrouille.

- donner des dons, dès lors ce sont des marraines idéales : la Belle au bois dormant en a 7 (+1) et chacune lui offre un don (la beauté, la musique, le chant, l'intelligence, la grâce, la danse)

- elles accomplissent des prouesses, par exemple la plus jeune des fées qui avait assisté au baptême de la Belle au bois dormant, elle se présente au château dans l'heure qui suit l'accident survenu à la jeune princesse bien qu'elle habite " à douze mille lieues de là" ; elles ne peuvent pas d'arrêter le temps mais elle peuvent mettre en léthargie tout le personnel d'un château pendant cent ans.

- elles gouvernent, infléchissent ou corrigent les destinées humaines. Ainsi, Riquet à la houppe est laid,mais il pourra donner de l'esprit à qui il voudra ; La benjamine des fées de *La Belle au bois dormant*, à défaut d'infléchir les prédictions de son aînée," je n'ai pas assez de puissance pour défaire entièrement ce que mon ancienne a fait", elle les corrige : " mais au lieu de mourir, elle tombera seulement dans un profond sommeil..."

- elles prédisent l'avenir, ainsi celle qui est présente à la naissance de Riquet à la houppe et qui assure " qu'il ne laisserait pas d'être aimable, parce qu'il aurait beaucoup d'esprit."

- elles récompensent ou punissent, comme l'illustre le conte *Les fées* : l'une des soeurs est récompensée pour sa bienveillance et sa cordialité, l'autre au contraire est punie par la même fée.

-Les fées sont respectées et honorées : le père de la Belle leur offre à chacune " un étui d'or massif, où il y avait une cuiller, une fourchette, et un couteau de fin or, garni de diamants et de rubis." Et dès lors qu'on leur manque de respect, la sentence est immédiate, la huitième fée, qui avait été oublié parce qu'on la croyait morte, et pour laquelle il n'est pas prévu de présent, se venge en prédisant la mort de la princesse. De même l'aînée des *Fées* paiera cher son orgueil et son manque de courtoisie à l'égard de la fée qui lui demande à boire.

- **Les fées sont très humanisées** : elles éprouvent les mêmes sentiments que les humains : la colère (*La Belle au bois dormant*); l'humiliation (*La belle au bois dormant, Les Fées*) ; la vengeance (*La belle au bois dormant, Les fées*) ; la reconnaissance (*Les Fées*) ; elles ont les mêmes qualités et les mêmes défauts que les humains, même s'il est vrai que les fées ont souvent plus de qualités que de défauts : la bonté (*La belle au bois dormant ; Les fées*), la bonne marraine de Peau d'Âne donne même à sa filleule sa baguette magique qui lui permettra tantôt de dissimuler sous terre la malle remplie de ses vêtements et de ses bijoux tantôt de la faire apparaître et de l'ouvrir.; la méchanceté (*La belle au bois dormant*).

- **Elles ne sont pas infailibles**, la marraine de Peau d'Âne se méprend à quatre reprises dans les conseils qu'elle prodigue, elle ne connaît pas vraiment la puissance de la passion : " Cette fée était bien savante, / Et cependant elle ignorait encor / Que l'amour violent pourvu qu'on le contente, / Compte pour rien l'argent et l'or" et seule la fuite de Peau d'Âne empêche le père de commettre son crime. De plus, leurs pouvoirs sont limités. La jeune princesse convoquée au baptême de la Belle au bois dormant, bien qu'ayant anticipé sur les mauvaises intentions de la vieille fée, ne peut annuler le maléfice prononcé mais seulement l'atténuer. Est-ce à dire qu'il existe une hiérarchie chez les fées et qu'elles sont elles aussi soumises au droit d'aînesse en vigueur au dix-septième siècle ?

- Bien plus, **leurs pouvoirs sont énigmatiques** . En effet, la fée qui préside à la naissance de Riquet à la houppe, est la même que celle qui préside à celle de la cadette du même conte, mais alors qu'elle a fait don au jeune prince, pour compenser sa laideur " le don de donner autant d'esprit qu'il en aurait à la personne qu'il aimerait le mieux", elle prétend qu'elle ne peut " riendu côté de l'esprit mais tout du côté de la beauté". Le conteur la fait-il mentir pour servir son intrigue ou ses pouvoirs sont-ils " à usage unique"

- **Les fées ont aussi un rôle moral ou éducatif**. Par exemple, telle fée rassure la mère de Riquet à la houppe sur son avenir et atténue ainsi sa déception maternelle devant un enfant aussi laid, en revanche, cette même fée modère l'orgueil et

l'admiration de la future belle-mère de Riquet à la houppe, en lui annonçant que sa fille " n'aurait point d'esprit". La marraine de Cendrillon lui rappelle les vertus de l'obéissance en lui expliquant que les métamorphoses qu'elle a opérées sont limitées. Cendrillon fera l'expérience des conséquences négatives de la désobéissance, même si par ailleurs les conséquences à long terme sont positives. La marraine de la Belle au bois dormant est une confidente attentive qui met tout en oeuvre pour que sa filleule échappe au désir incestueux de son père.

Elles mettent à l'épreuve les personnages. Ainsi, la fée des *Fées* se cache sous les aspects d'une vieille femme ou d'une femme très élégante pour ne pas éveiller les soupçons des jeunes filles et ainsi s'assurer de leur probité ou au contraire de leur malhonnêteté, en conséquence de quoi l'une est récompensée et l'autre est punie.

-La représentation des fées chez Gustave Doré : est très éloignée de l'univers des contes de Perrault. Tout d'abord, sur les 41 illustrations, seulement 2 présentent des Fées : *Cendrillon* et *Les fées*. Ensuite, nous pouvons constater que les fées n'ont rien d'extraordinaire physiquement et qu'elles ont perdu de leur superbe : la jolie marraine de Cendrillon officie dans une cuisine sordide où sèchent des haillons, au milieu des souris qui se délectent des épluchures de citrouille, elle a les traits d'une vieille femme au visage ridé, à la taille très forte, à la vue déficiente, vêtue comme une servante; à côté d'elle Cendrillon semble élégante alors que le texte de Perrault insiste sur le délabrement et la saleté de ses vêtements ; de plus Gustave Doré a choisi de représenter la première apparition de la fée des *Fées*, celle qui a pris les traits d'une vieille et pauvre femme qui s'aide d'un bâton pour marcher et non pas l'élégante dame qui apparaît à l'autre soeur. Par ailleurs les pouvoirs magiques ne sont pas du tout exploités. Au lieu d'une baguette magique, la fée de Cendrillon tient un gros couteau et elle s'affaire à découper la citrouille comme le ferait une servante, nous sommes loin de la magie de la métamorphose spontanée de la citrouille en carrosse comme le précise le conte de Perrault, tout laisse croire qu'il s'agit d'un long travail d'élaboration ; la baguette magique de la fée que rencontre la cadette des *Fées*, est remplacée par un bâton de marche. C'est que Gustave Doré veut rendre compte d'un univers moins

merveilleux et davantage fantastique et laisse plus de place au mystère qu'au rêve. Ainsi on ne distingue pas vraiment le visage de la fée qui arrive à la fontaine, non seulement parce qu'il est en partie caché par la capuche de sa cape, mais aussi parce que le trait est moins précis, ce qui lui confère l'aspect mystérieux de quelqu'un qui veut passer inaperçu, ou qui ne veut pas être reconnu, ou du moins qui ne veut pas attirer l'attention. Par ailleurs, le choix d'un lieu sombre et exigü, à peine éclairé par la flamme d'une bougie, n'anticipe pas vraiment sur la scène de métamorphose de la citrouille, c'est le visage radieux de Cendrillon, son regard attentif, qui étonnent et interpellent (visage particulièrement mis en lumière) : en effet, on se demande ce que cette jeune fille trouve de si passionnant dans cette citrouille et dans le geste de cette vieille femme. C'est donc l'imagination de l'enfant qui regarde l'image qui est sollicitée, à lui de se créer un monde à partir de sa lecture de l'image.

2.5. L'ENFANT CONCENTRE TOUS LES ESPOIRS

Les contes, s'ils ne sont pas exclusivement des histoires pour les enfants, **sont des histoires d'enfants**. L'enfant, comme nous l'avons vu précédemment assume une fonction, aussi son "identité" a-t-elle peu d'importance. C'est sur son sort que se concentre l'attention du lecteur.

Le désir d'enfant : Ne pas en avoir, ou en avoir un seul est vécu par les parents comme un véritable drame : les parents de la belle au bois dormant "étaient si fâchés de n'avoir point d'enfants, si fâchés qu'on ne saurait dire" et ils mettent en oeuvre toutes sortes d'excipients, eaux thermales, pèlerinage et vœux de toutes sortes, pour remédier à leur stérilité.

Les parents aiment que les enfants leur ressemblent, qu'ils soient en quelque sorte leur alter ego et jouent le rôle de miroir dans lequel ils se contemplent. Dans les contes, la ressemblance dépasse largement l'héritage génétique, certains enfants sont les copies conformes de leurs parents. La ressemblance parents / enfants dès lors génère une très grande relation affective, mais, dès lors qu'il y a dissemblance, s'établit une relation d'adversité.

victimes d'une erreur : le père de la Belle au bois dormant commet deux erreurs : la première, il a oublié de vérifier si la vieille fée était morte, la seconde, il a oublié de faire prévenir la vieille femme qui vivait en haut du château de l'interdiction de se servir d'un fuseau. L'ogre, aveuglé par son appétit et impatient de tuer les enfants, ne se méfie pas et ne prend pas la peine de vérifier qu'il s'agissait bien des petits garçons, et il tue ses sept filles.

- **victimes de l'imprudence des parents** : c'est le cas du Petit Chaperon rouge qui part seule visiter sa grand-mère, malgré les dangers de la forêt, dangers contre lesquels sa mère ne la met pas en garde ; imprudence du père d'Aurore Jour (les deux enfants de la Belle au bois dormant) qui, contraint de confier la régence à sa mère, l'ogresse, pendant son absence, ne pense à mettre ses enfants (et leur mère) en sécurité.

-**victimes de la situation sociale** : la précarité de la situation des parents du Petit Poucet, est la cause de leur abandon ; la modestie de l'héritage laissé aux trois frères du conte *Le Chat botté*, a bien failli être fatale au cadet.

- **victimes de la situation familiale** : la mort de la mère de Cendrillon et le remariage de son père avec une marâtre qui privilégie ses filles, sont à l'origine des malheurs de Cendrillon ; Peau d'Âne doit fuir le palais paternel en raison du serment que son père a fait à sa femme sur son lit de mort : en jurant qu'il n'épousera qu'une femme qui sera plus belle et plus parfaite qu'elle, et cette femme ne pouvant être que sa fille, ou il accepte de rester veuf à jamais ou il obéit à ses désirs et épouse sa fille.

-**victimes du manque d'amour** : la cadette des *Fées* est détestée par sa mère, le Petit Poucet est le souffre douleur de toute la famille. D'une certaine manière Cendrillon est délaissée par son père qui n'intervient pour la protéger contre la méchanceté de sa femme et de ses filles.

Les enfants sont le plus souvent très obéissants : le Petit Chaperon rouge accepte sans broncher d'aller rendre visite à sa grand-mère, quand bien même il faut traverser seule la forêt ; Cendrillon, la cadette des *Fées*, exécutent toutes les tâches qu'on leur impose, aussi pénibles soient-elles, sans jamais se rebeller. Bien plus,

Cendrillon n'ose se plaindre à son père des souffrances qu'elle endure car très lucide, elle s'est bien rendu compte que son père était dominé par sa femme et qu'il se trouve dans l'incapacité de défendre sa fille.

2.6. LES ANIMAUX DANS DES CONTES DE PERRAULT

Les animaux : le bestiaire des Contes de Perrault est restreint : seuls trois animaux sont convoqués : le chat, le loup, l'âne. Ces trois animaux n'occupent pas la même fonction.

L'âne aux écus d'or dans *Peau d'Âne*, sert à mettre à l'épreuve le roi : son désir est-il si grand qu'il accepte de sacrifier la source de sa richesse ? C'est le pari que prend la fée mais elle connaît mal la puissance de la passion humaine et se trompe. L'âne, un animal sacrifié pour satisfaire les caprices de la jeune princesse mais aussi monnaie d'échange sur le principe donnant / donnant : j'exécute l'âne et tu te donnes à moi, suscite la pitié, et l'on oublie très vite le caractère merveilleux de ses excréments. Mais la mort de l'animal n'est pas aussi inutile qu'il y paraît puisque, réduit à sa peau, il sert de déguisement à la jeune princesse pour ne pas se faire reconnaître, et la sauve des poursuites engagées par son père.

L'âne du meunier, est aussi, même si c'est dans une moindre proportion, considéré comme un moyen de s'enrichir, ce qui désole le cadet qui n'en a pas hérité.

Le loup : traditionnellement le loup fait peur, ce carnassier sauvage est craint de tous. De nombreux proverbes font référence au loup, parmi lesquels on peut citer : *En parlant du loup on en voit la queue ; La faim fait sortir le loup de la forêt ; Marcher à pas de loup...* et de nombreuses légendes. Dans l'antiquité, se met en place le mythe du Loup garou (homme capable de se transformer en loup et d'en avoir toutes les caractéristiques). On raconte que Zeus, transforma le premier un homme en loup pour le punir d'avoir servi à dîner le plus jeune de ses fils (il s'agit du roi d'Arcadia). Au Moyen-Âge, le loup représentait tous les dangers de la forêt par opposition à la sûreté des villages. Mais si le loup est le symbole de la méchanceté, la louve, depuis la légende de la création de Rome est le symbole de la douceur. On prétend que Romulus et Remus, abandonnés pour éviter qu'il ne prenne

le pouvoir à la place de leur oncle, ont été nourris par une louve puis recueillis par un couple de bergers, dont la femme Larentia, était surnommée "Lupa" (=louve) par les autres bergers parce qu'elle se prostituait (dixit Tite Live).

Bien avant le conte de Perrault, on trouve des récits du *Petit Chaperon rouge*, en Europe, *La Finta Nonna* (= la fausse grand-mère), conte italien mais aussi en Chine, *La vieille femme tigre*. Dans ces récits, qui ont tous pour origine la tradition orale, le loup est l'agresseur de la fillette et de sa grand-mère, (même si tous n'adoptent pas la même fin que Perrault) et représente les dangers de la forêt.

Mais la mise en garde de Perrault dépasse les considérations sur l'insécurité de la forêt. La moralité dévoile la portée allégorique du conte : le loup représente les hommes aussi les jeunes filles doivent-elles se méfier des galants, qu'ils soient entreprenants ou sournois (dans ce cas ils sont encore plus dangereux selon l'auteur). **Bruno Bettelheim**, dans la *Psychanalyse des contes de Fées*, reproche à Perrault d'être trop explicite et de ce fait de museler l'imagination du lecteur (Bettelheim parle "d'auditeur") : " L'imagination de l'auditeur ne peut donc pas s'employer à lui trouver un sens personnel" et dès lors Perrault " supprime toute la valeur du conte de fées (mais le *petit Chaperon rouge* est-il un conte de fée ? = question personnelle, lire à ce sujet le chapitre consacré à l'art du conte. Bettelheim reconnaît que le loup représente "le séducteur mâle", mais aussi "les tendances asociales, animales, qui agissent en nous". Bien plus, il voit dans la relation entre le loup et la fillette, une tentation oedipienne tardive notre héroïne retourne au stade oedipien de l'enfant qui ne cherche que son plaisir." dès lors, l'élimination de la grand-mère symbolise celle de la mère, en effet pourquoi la fillette a-t-elle indiqué au loup où habitait sa grand-mère si ce n'est son inconscient. De plus Bettelheim rappelle la symbolique de la couleur rouge : " les émotions violentes et plus particulièrement celles qui relèvent de la sexualité", donc l'enfant porte un vêtement qui n'est pas adapté à son âge : elle donne l'apparence, par son vêtement d'une jeune fille alors qu'elle n'est qu'une enfant aussi : " La personne immature qui n'est pas encore prête pour la vie sexuelle mais qui est livrée à une expérience qui éveille de

fortes émotions sexuelles revient à des procédés oedipiens." Mais ajoute-t-il, le fait que la fillette envoie le loup chez sa grand-mère peut être lu comme une fin de non recevoir, elle ne veut pas se laisser séduire, d'où l'ambivalence de l'attitude de la fillette. Bettelheim commente la contradiction des sentiments illustrée par Gustave Doré dans la gravure qui représente le loup et la fillette couchés l'un à côté de l'autre : " Le loup paraît plutôt calme. Mais la petite fille regarde le loup et semble être et semble être en proie à de puissants sentiments contradictoires. Elle n'esquisse pas le moindre geste pour s'en aller. Elle semble intriguée par la situation où elle se trouve, à la fois attirée et rebutée. Le mélange de sentiments que dénotent son visage et son corps évoque on ne peut mieux la fascination à laquelle elle est soumise". J'ajouterai que si l'on compare le visage du Petit Chaperon rouge au moment où elle rencontre le loup et au moment où elle partage le même lit, on constate une nette évolution : dans la deuxième illustration, le petit Chaperon rouge n'a déjà plus le visage d'une fillette, ses cheveux défaits, son regard, son attitude (elle retient le drap sur son épaule nue, pudeur toute relative puisqu'elle ne le retient que d'un doigt, un simple petit coupe de patte du loup en viendrait à bout), donnent l'image d'une enfant plus mature, comme si entre le moment de la rencontre dans le bois et celui des retrouvailles chez la grand-mère, elle avait, consciemment ou non, accepté de céder à son désir.

Bettelheim considère que le loup représente aussi l'ambivalence de la grand-mère pour le jeune enfant, tantôt bonne, tantôt méchante, à savoir celle qui réprimande ou qui refuse un plaisir, dès lors, la grand-mère déguisée en loup représente la grand-mère malveillante, qui fait peur et qu'on voudrait fuir, voire éliminer.

Le Maître Chat ou le Chat Botté : seul conte de Perrault qui a pour personnage éponyme un animal. Le Chat est le héros du conte (il domine les quatre illustrations que Gustave Doré consacre à ce conte, une seule met en scène son maître): contrairement aux autres contes, c'est un animal, et non un enfant, qui se trouve en situation de victime puisque la précarité de son maître est telle qu'il ne voit d'autre solution pour survivre, que de manger son chat. Comme le petit Poucet, le

chat a entendu le discours de son maître et comme le Petit Poucet il décide de prendre la situation en main pour déjouer le projet de son maître. Dès lors, le maître n'est plus qu'un personnage anecdotique, non seulement parce qu'il est peu présent dans la narration mais aussi parce qu'il est passif et qu'il ne fait qu'exécuter les ordres que son Chat, devenu son maître, lui donne. L'illustration de Gustave Doré de la fausse noyade met en évidence le pouvoir du Chat : il est majestueux, c'est lui qui appelle au secours, il domine largement l'image, se trouve au premier plan en pleine lumière alors que le maître, au second plan, dans l'ombre, a plus l'air d'un naïf qui se demande ce qui se passe que d'un soi-disant " marquis" en train de se noyer (ses yeux écarquillés, sa bouche à demi-ouverte n'expriment pas vraiment la peur et de plus, il ne se débat pas, il est comme assis dans l'eau, ce qui ne rend pas très crédible la noyade) En ce sens, ce conte se rapproche davantage de la fable que du conte. En effet, ce conte invite à une lecture allégorique : le chat parle, se fait bipède, s'habille à la façon d'un gentilhomme (Doré a accentué cet aspect en représentant le Chat portant un large chapeau à plume et une cape en plus de ses bottes) et il incarne divers traits de caractères humains : la ruse, le bon sens, l'hypocrisie, l'opportunisme, la prétention, le chantage, Comme dans une fable, il garde certaines caractéristiques animales, il chasse et mange les souris, ce qui lui permet de se débarrasser de l'ogre, a peur du lion, mais pour autant il reste un chat très exceptionnel puisqu'il chasse aussi les lapins et les perdrix. Si rien de surnaturel n'intervient dans ce conte, tout le merveilleux réside dans ce Chat extra-ordinaire qui s'accommode de toutes les situations et qui pour sauvegarder sa vie devient inventif, perspicace et comme le rappelle Perrault dans la Moralité, fait preuve " d'industrie et de savoir faire". Il ressemble bien peu à ses congénères, animaux de compagnie, plutôt passifs et calmes, et lecture allégorique oblige, il représente l'homme "débrouillard", un peu " roublard", qui parle avec éloquence et maîtrise parfaitement l'art de persuader, qui à défaut de biens matériels parvient à s'élever dans la société. (cette attitude fait penser à celle de certains courtisans qui étaient prêts à tout pour se faire introduire à la cour)

Le bestiaire dans les illustrations : Gustave Doré, contrairement à Charles

Perrault a recours à un bestiaire important, tant par le nombre, que par la diversité.

Sur les quarante illustrations du recueil, **vingt-six comportent des animaux**, certaines gravures insistent sur la présence animale (par exemple les illustrations du *Petit Chaperon rouge*, celles du *Chat botté*; ou encore l'illustration du mariage de *Peau d'Âne*, qui met en scène pas moins de dix variétés d'animaux, du plus exotique et du plus imposant, l'éléphant, au plus commun et au plus petit, le chien). On remarque une **diversité des races** : animaux domestiques : chat, chien ; animaux de ferme : mouton, chèvre, dindon ; animaux sauvages : loup, chevaux ; animaux exotiques : éléphant, autruche, chameau (ou dromadaire), crocodile, girafe ; oiseaux : aigle, chauve-souris, chouettes, corbeau ; animaux fabuleux, femme/félin, oies géantes. Mais aussi la **diversité des états**, certains animaux sont vivants, d'autres morts, telles les carcasses sur la table de l'ogre ou sur le lit de ses filles, des animaux empaillés, la chauve souris qui surplombe la porte d'entrée de la maison de l'ogre ou les deux crânes de loup de part et d'autre de cette porte, d'autres sont des jouets, comme le mouton à roulettes du frontispice, d'autres enfin sont des statues, telle : la femme/félin, au bas de l'escalier dans *La Barbe bleue*.

Par ailleurs ces animaux traduisent, de la part de leur auteur et engendre, chez le lecteur, des émotions et des états différents : la peur, avec le loup mais aussi avec les animaux dits de mauvaise augure tels la chauve-souris, l'aigle ou le corbeau, avec le cannibalisme de l'ogre, la quiétude, avec le chat, la magnificence de la fête, le rêve avec les animaux exotiques. En effet, Gustave Doré donne à voir tout un monde onirique, bien plus que merveilleux. *Peau d'Âne* rêvant au bord du ruisseau, en compagnie des animaux paissant invite à s'interroger sur les pensées de la princesse déchuée de ses droits ; dans la première gravure qui illustre *Le Petit Chaperon rouge*, en mettant en évidence une complicité naturelle entre la fillette et le loup, (elle n'a aucune raison de le craindre puisqu'elle ignore tout du danger que représente le loup), Gustave Doré donne une image quasi sympathique de celui que l'on fait passer pour le " dévoreur" des petits enfants. En multipliant le bestiaire,

Gustave Doré rend compte de sa lecture des contes de Perrault et s'adresse bien plus aux enfants qu'aux adultes.

CHAPITRE III. LES PRINCIPAUX MOTIFS THÉMATIQUES

3.1. LE SYSTEME DE PROPP EST COMPOSÉ DE 31 FONCTIONS

Dans son livre *Points Seuil*¹⁰, Vladimir Propp¹¹ définit le conte merveilleux de deux façons selon qu'on l'envisage du point de vue des fonctions ou du point de vue des personnages et c'est alors "un récit à 7 personnages". Propp est un folkloriste russe qui a inauguré l'analyse structurale du conte. Estimant que toute étude génétique et sémantique du conte nécessite préalablement son étude morphologique, il a étudié les contes merveilleux russes traditionnels, dans lesquels il voit le jeu de "variables" (les noms et les attributs des personnages) et de "constantes" (les fonctions qu'ils accomplissent). Au terme de son analyse, Propp conclut que le conte merveilleux obéit à une structure unique : il établit une liste de trente et une "fonctions" qui s'enchaînent dans un ordre identique, même si elles ne sont pas toutes présentes dans chaque conte. Organisées en deux séquences, à partir d'un manque ou d'un méfait initial jusqu'à sa réparation finale, ces fonctions constituent le schéma du conte merveilleux russe, et probablement, pensait-il, du conte merveilleux en général.

Pour Propp, le terme conte de fées est impropre puisqu'il n'y a pas intervention d'une fée dans tous les contes merveilleux.

Le système de Propp est composé de 31 fonctions qui se retrouvent au moins en partie dans tous les contes¹² :

Séquence préparatoire	16. Combat du héros contre
1. Absence	l'antagoniste
2. Interdiction	17. Marque
3. Transgression	18. Victoire sur l'antagoniste
4. Interrogation	Deuxième séquence
5. Demande de renseignement	19. Réparation du méfait

6. Duperie	20. Retour du héros
7. Complicité	21. Poursuite
Première séquence	22. Secours
8. Manque ou méfait	23. Arrivée incognito du héros
9. Médiation	24. Imposture
10. Entreprise réparatrice	25. Tache difficile
11. Départ du héros	26. Accomplissement de la tache
12. Première fonction du donateur	27. Reconnaissance du héros
13. Réaction du héros	28. Découverte du faux héros
14. Transmission	29. Transfiguration
15. Déplacement, transfert du héros	30. Chatiment
	31. Mariage ou accession au trône

Propp définit également, nous l'avons dit, 7 personnages-types ou 7 rôles : Le héros, le faux-héros, le mandateur, l'agresseur, le donateur, l'auxiliaire (l'objet magique, souvent).

« Les observations présentées peuvent être brièvement formulées de la manière suivante :

– Les éléments constants, permanents, du conte sont les fonctions des personnages, quels que soient ces personnages et quelle que soit la manière dont ces fonctions sont remplies.

– Les fonctions sont les parties constitutives fondamentales du conte. Le nombre des fonctions que comprend le conte merveilleux est limité. »

Le conte fait partie de la grande famille du récit. Comme le souligne Jeanne Michel : *« Le conte est tout d'abord une narration brève. Mais la narration aussi courte soit-elle est rigoureusement construite »*. D'un point de vue linguistique, c'est un type

10. Seuil. Morphologie du conte. Cle, 1970

11. Propp, V: Morfologia rozpravky; Bratislava: Tatran 1971

12. Propp, V: Morfologia rozpravky; Bratislava: Tatran 1971.

d'énoncé relatant des faits présentés comme " passés ", et marqué par l'effacement du sujet qui parle, l'emploi de la troisième personne, ainsi que celui du passé simple et de l'imparfait.

Le conte se situe dans l'intemporel. Alors que la majorité des récits se situent dans un passé daté, le conte appartient à un passé indéterminé, et en général lointain. Les contes commencent en effet par des expressions telles que " Il était une fois... ", " Il y a bien longtemps... ", ou encore " En ce temps-là... ".

Le conte se situe dans un monde sans cadres géographiques précis. En général, les faits se situent soit dans des paysages typiques tels que la forêt, la montagne, la mer, la savane etc..., soit dans un lieu de fantaisie.

3.2. LES PRINCIPAUX MOTIFS THEMATIQUES DES CONTES DE CHARLES PERRAULT

Nous retiendrons trois axes thématiques selon lesquels les huit contes en prose semblent partager des éléments : la famille, le pouvoir de la parole, et l'Éducation des jeunes filles.

1) La famille : les liens parentaux, les couples, tensions, rivalités et transgressions

Charles Perrault choisit le terme générique de « conte » pour l'ensemble de son recueil d'histoires, en mettant l'accent d'une part sur le divertissement d'autre part sur l'instruction. Rejoignant La Fontaine, il confère aux contes une visée didactique, comme s'il y entrevoyait la possibilité de provoquer chez le lecteur, jeune de préférence, de saines réactions, comme la peur (voire « la terreur » aristotélicienne de la Poétique) et le soulagement devant le sauvetage des « bons personnages » et la punition des « méchants ». Ainsi, dans ces contes, peut-on d'abord trouver une vision manichéenne du monde. C'est au sein des familles, micro et première société pour l'enfant, que le mal naît ou trouve son origine. Se rapprochant du mythe grec et

surtout de son principal diffuseur, la tragédie, le conte de Perrault, reprend, certes sur un mode mineur, les histoires « d'amour et de mort » que vivent des familles.

Un détour par les parcours tragiques et sanglants des Atrides et des Labdacides nous replonge dans des récits et des conflits familiaux très graves qui se terminent toujours dans la fureur, la mort ou l'exil. Or, il serait naïf de penser que les contes de Perrault évitent les hécatombes et les crimes de sang parce qu'ils seraient destinés à un public enfant. Il suffit de se reporter aux différents thèmes et intrigues pour constater la présence d'une violence extrême et d'une multitude de morts. Le conteur n'épargne guère les méchants et il n'est point de pardon. Ainsi, sur huit contes, deux choisissent de ne faire périr aucun des personnages. Il s'agit de Cendrillon où il est seulement question d'une mort naturelle, celle de la mère de Cendrillon et de Riquet à la Houppe, fondé essentiellement sur l'amour et l'esprit dans une atmosphère galante. Les six autres contes mettent en scène des mises à mort comme La Barbe Bleue exécutée littéralement, sans autre forme de procès, par les deux frères, ou l'Ogre transformé en souris et dévoré par le chat Botté. La mort la plus ignominieuse est celle de l'Ogresse, qui, de honte, face à ses tentatives cannibalesques, se jette dans une cuve remplie de crapauds et de vipères. Ces « petits » meurtres sans conséquence, si l'on peut dire, se déroulent au sein des familles (sauf pour le Chat Botté) : une grand-mère se suicide devant toute sa famille qu'elle voulait supprimer (La Belle au Bois Dormant) ; de jeunes hommes, un mousquetaire et un Dragon du roi, suppriment à l'épée leur beau-frère sur le point de porter atteinte à la vie de leur sœur (La Barbe Bleue) ; une jeune fille méchante est chassée par sa mère et meurt au coin d'un bois, probablement de faim ou dévorée par les loups (Les fées) ; un père assassine ses sept filles en les égorgeant par erreur (Le Petit Poucet). Certaines morts ne peuvent qu'impressionner un lectorat enfantin lorsque le conteur, comme avec complaisance, évoque étape par étape la progression de la mise à mort à travers un dialogue entre bourreau et victime, notamment dans Le Petit Chaperon Rouge. De même, la Grand-mère-Ogresse de La Belle au Bois... ¹³

Концептуал белгилар (ёки модаллик турлари)	Француз тили	Ўзбек тили
Темпораллик, ҳолат, аксиологик, истак, тилак.	Pendant son someil la Belle vit une dame, qui lui dit: “Je suis contente de votre bon coeur, la Belle: la bonne action que vous faites en donnant votre vie pour sauver celle de votre père ne demerera point sans récompensé (BB, 364)	Соҳибжамол туш кўрибди. Тушида бир аёл унга: “Сизнинг отангизга кўрсатган меҳрибонлигингиз мени жуда мамнун этди. Бу олижаноблигингиз эвазига хали сиз жуда бахтли бўласиз”, - дебди (ЖСЭ, 55).
Макон, темпораллик, ҳолат	...elle rêva qu'elle était dans le jardin du palais, et qu'elle voyait la Bête couchée sur l'herbe et prête à mourir, qui lui reprochait son ingratitude. La Belle se réveilla en sursaut et versa des larmes (BB, 371).	Учинчи куни кечкурун қиз тушида Бадбашарани кўрибди. У бечора боғнинг йўлкасида беҳуш ётган эмиш. Соҳибжамол уйғониб кетибди ва юм-юм йиғлабди (ЖСЭ, 59).

Модаллик турлари	Француз тили	Ўзбек тили
Мумкинлик,	1. Le jeune prince a tiré la bague et l'a montrée a son	1. Шаҳзода узукни отасига кўрсатиб : "Қайси қизга шу узук

	pire :»J'épouserai la fille qui pourra passer cette bague à son doigt»(C.P.P.A., 70)	лойик келса, ўшанга уйланаман ", - дебди. (Ш.П.О.Ғ.Э., 94)
Темпораллик, интенси́влик, аксиологик, мумкинлик, истак	2. Cependant il en vint un si puissant, si riche, si spirituel et si bien fait, qu'elle ne put s'empêcher d'avoir de la bonne volonté pour lui(CF, 87)	2. Кунларнинг бирида жуда бадавлат, қудратли ва оқил шахзода тўнғич маликага уйланиш истагини билдирибди(ОҒЭ, 68).

Claudette L'Heureux

Claudette L'Heureux conte depuis sa tendre enfance et enseigne depuis sa prime jeunesse Elle a parcouru le vaste monde avec ses histoires.

Elle anime ces ateliers d'initiation à la pratique du conte depuis plus une décennie. C'est du bonheur.Elle a publié un livre-disque Les Contes de la poule à Madame Moreau et collaboré à Le conte en 10 leçons aux Éditions Planète rebelle.

Stéphanie Bénéteau

Les classiques pour les enfants : recettes traditionnelles et leurs variantes. À travers les âges, les pays et les cultures certains motifs se répètent et se déclinent de mille façons différentes. Dans cet atelier nous allons explorer quelques grands motifs classiques et diverses versions de ces motifs, afin d'enrichir le répertoire des conteurs tout en augmentant leur culture du conte et leur capacité de reconnaître la structure profonde qui lie les contes de diverses traditions. Comme un cuisinier, nous explorerons les ingrédients de base des contes qu'on peut raconter aux enfants afin d'aider chacun à créer sa version, sa recette unique des grands motifs classiques qui valent la peine d'être racontés, encore et encore, à chaque nouvelle génération.

Stéphanie Bénéteau

Avec sa parole poétique, sa gestuelle gracieuse et sa voix envoûtante, Stéphanie Bénéteau raconte depuis presque vingt ans les grands récits de la tradition mondiale. Son répertoire passe par les contes du folklore international, les Mille et Une Nuits, les contes coquins, la légende médiévale de Tristan et Iseult et la mythologie grecque. Stéphanie Bénéteau présente régulièrement ses spectacles au Québec, au Canada et à l'étranger. Stéphanie raconte aussi beaucoup aux enfants et aux adolescents, dans les écoles, bibliothèques et salles de spectacle ici et en Europe. Elle a créé un atelier sur le conte qu'elle présente dans des écoles en milieu défavorisé et aide des milliers d'enfants et d'adolescents en milieu défavorisé à découvrir la joie de l'imaginaire et la puissance de la parole.

Depuis le mois d'octobre 2007, les conteurs Fabienne Morel et Gilles Bizouerne vous invitent à découvrir plusieurs versions d'un même conte merveilleux et d'en apprécier les multiples facettes à travers le monde. Les trois premiers titres de cette collection appelée « Le tour du monde d'un conte » et parue aux éditions Syros vous feront découvrir d'autres visages de Cendrillon, de Blanche-Neige ou encore du Petit Poucet. Mis en ligne en juillet 2008 Avec cette nouvelle collection, Fabienne Morel et Gilles Bizouerne entendent sensibiliser les lecteurs au fait qu'il existe plusieurs versions d'un même conte à travers le monde. Trois premiers recueils sortis en octobre, « Les histoires de Blanche-Neige racontées dans le monde », « Les histoires de Cendrillon racontées dans le monde » ou encore « Les histoires du Petit Poucet racontées dans le monde », illustrés par Charlotte Gastaut, Peggy Nille ou encore Emilie Harel vous feront traverser les frontières et nous donnent d'apprécier des variations d'une richesse éblouissante. Prenez par exemple une version grecque de Blanche-Neige, vous verrez que la belle-mère y est remplacée par deux sœurs aînées et que les nains sont ici des ogres. Si à travers les pays, les motifs de ces contes varient, cela ne modifie par pour autant la signification de l'histoire ni sa fonction

symbolique. Les auteurs ont basé leur démarche sur la notion de conte-types, classification internationale apparue au début XXème siècle et qui classe par grande famille les versions de contes qui se ressemblent. Pour ébaucher leur travail, ils sont donc allés chercher dans les bibliothèques, auprès des conteurs et dans les recueils de folkloristes de plusieurs pays les versions d'un même conte. Leurs recherches ont abouti à trois premiers recueils qui présentent chacun entre 5 et 6 versions par conte en plus de celles que nous connaissons grâce aux frères Grimm ou à Charles Perrault.



Marraine du projet, Nicole Belmont, directrice d'études à l'Ecole des hautes études en sciences sociales, membre du laboratoire d'anthropologie sociale est l'auteur des postfaces de ces ouvrages. Dans ces dossiers documentaires, elle apporte d'intéressants compléments sur l'origine, les motifs du conte, les variations du schéma narratif tout comme la structure de ces contes, sans oublier de mentionner ses sources bibliographiques. Ajoutons que les sources de chaque version présentée sont aussi précisées à la fin de chaque conte. Et l'ensemble des sources consultées est référencé sur le site. Bonne nouvelle, deux nouveaux titres viendront enrichir cette collection en octobre prochain : l'un sur le Petit Chaperon Rouge, l'autre sur la Belle et la Bête. Avec cette collection, Fabienne Morel et Gilles Bizouerne nous donnent d'apprécier toute la richesse du patrimoine oral et font ressortir les archétypes communs qui existent dans ce réservoir par-delà les cultures.

3.3. LES DEUX TYPES DE MOTIFS SELON COURTÉS

a) Le motif narratif

"Une première forme de 'motif' est celle qui, plus apparente aux yeux de l'analyste, et de nature narrativement orientée (d'ordre dit alors 'syntagmatique'), correspondant à un schéma stéréotypé, de caractère socio-sémiotique. Nous parlerons alors de 'motif narratif' : il s'agit là d'un 'lieu commun' aisément repérable ne serait-ce que par sa récurrence, en tout cas par son organisation sous-jacente constante."

Le propos s'éclaire par la suite. Les éléments constituant ce type de motifs sont réunis selon une certaine logique relationnelle interne si bien qu'on peut les trouver à n'importe quel endroit du récit. Par exemple, le "filage" implique un matériau de départ (laine, coton), un produit (fil), un agent (fileuse) doté de qualités (habileté) et d'instruments (quenouille, rouet), pour une action (filer) demandant un certain temps, etc. De manière "interne", le motif narratif peut-être abordé à travers la grille formelle des "lieux" rhétoriques traditionnels : Ainsi défini, le même motif peut être différemment exploité dans le cadre d'un récit : ce peut être une tâche imposée en punition, une épreuve difficile, le signe d'une condition sociale, un service rendu, etc. Enfin, nous dit Courtés, il peut être éventuellement associé à une image culturelle, celle des Parques par exemple dans le cas du filage. On retrouve alors ce que Panovsky appelle "thème", qui est un signifié conventionnel appartenant à l'univers des images, histoires, allégories caractéristique d'une tradition culturelle et dont la perception dépend de la compétence du lecteur. Par exemple, le motif du "repas collectif" est compris comme une représentation de "la Cène". À cela près, la catégorie du motif narratif semble correspondre à ce que Panovsky entend par cette appellation.

Je me pose seulement la question suivante : la "boucherie", la "boulangerie", la "trahison", l'"aide", le "mariage", etc., bref, tous les verbes marquant une quelconque activité ne peuvent-ils être, selon cette conception, considérés comme des motifs ? Si tel n'est pas le cas, quels critères utiliser pour distinguer les "vrais motifs" des ceux

qui prétendent abusivement à une telle appellation ? Autrement dit, devra-t-on noter comme représentatifs du motif "mariage" tous les fragments de texte où de fait tel ou tel personnage se marie ?

Greimas & Courtés, fournissent peut-être une certaine solution à ce problème si l'on développe une des conditions qu'ils avaient fixées pour définir le motif. Non seulement celui-ci est indépendant de l'ensemble narratif où il intervient mais il *devrait* être perçu comme tel pour constituer un véritable motif. Ainsi un mariage qui ne sert qu'à remplir telle ou telle fonction narrative dans un texte donné ne saurait être traité comme un motif. Autrement dit, chaque parcours narratif pourrait prétendre au statut de motif narratif si n'étaient seulement retenus comme "motifs narratifs" véritables ceux qui apparaissent avoir une certaine autonomie par rapport à l'histoire globale où ils interviennent.

Peut-être faut-il introduire ici une remarque judicieuse de Thompson lui-même. Il note que le motif a "en lui quelque chose d'insolite et de frappant"¹⁴. Une telle affirmation a le mérite de ne pas faire de la seule récurrence le critère définitionnel du motif et permet en particulier de le distinguer du lieu commun. Elle explicite surtout un critère inavoué de la pratique commune à la plupart des critiques de motifs qui, de fait, se fondent non sur la simple répétition mais sur la répétition de "quelque chose" qui leur paraît incongru ou spécial, etc. Dans ce cas, le motif apparaît bien comme une virtualité, mais même comme un objet virtuel construit par le chercheur interprète en fonction de son intérêt propre. Encore faudrait-il que chacun définisse cet intérêt.

Passons à la deuxième forme envisagée par Brémond.

b) Le motif sémantique comme forme narrativement libre

À la différence du "filage" où chaque élément (fileuse, quenouille, etc) participait à la construction d'une figure narrative précise (subsumée par le mot "filage"), existent des figures dont les éléments sont associés sans qu'il soit possible de déterminer leurs rapports mutuels et qui apparaissent ne pas dépendre de leurs positions relatives dans

14. *The Folktale*, University of California Press, 1977

le récit. Par exemple "noix, noisette, amande" sont fréquemment associés à "soleil, lune, étoile" sans nécessité apparente et de manière très variée selon les récits.

Ces motifs relèveraient de l'imaginaire individuel et social, énorme stock de figures que le sujet d'une certaine culture apprend à manipuler dans ses discours et ses comportements. Ils manifesteraient une catégorisation du monde, indépendante du contexte narratif en jeu.

"On rejoindrait ici par exemple certains grands types de "lieux" aristotéliens -- fondés sur des relations d'opposition et de complémentarité -tels que le possible et l'impossible, l'existant et l'inexistant, l'amplification et la dépréciation, les contraires . Les "motifs" de ce type, qui jouent souvent à notre insu, sont indispensables à la compréhension des textes. Par exemple, une version lyonnaise des *Fées* associe d'abord dans le personnage d'une des surs /laideur/ et /bonté/. Dans l'autre sur, elle fait cohabiter au contraire /beauté/ et /méchanceté/. Le "lecteur/auditeur" d'un tel conte attend le rétablissement d'une jonction qu'il juge "normale" entre /beauté/ et /bonté/ au profit du premier personnage, la /bonté/ étant en quelque sorte considérée comme plus fondamentale que la /beauté/. Dans le même conte, la Vierge céleste apparaît pendant le jour alors que le diable surgit la nuit. Le jour est du côté du bon mais aussi du beau tandis que la nuit est du côté de la "peur" c'est-à-dire à la "laideur". À ces relations qui nous sont familières s'ajoutent des configurations plus surprenantes pour notre propre imaginaire.

4.1. LE SENS DU MOT « LA BIENVEILLANCE »

La **bienveillance** est la disposition affective d'une volonté qui vise le bien et le bonheur de chacun. Le terme est calqué sur le latin *bene volens* qui par la suite, a aussi donné le doublet lexical *bénévolence*.

Bienveillance est l'une des traductions usuelles de *maitrī* en sanskrit (*metta*, en pali), signifiant à l'origine *amitié*, *fraternité*¹⁸. Elle est comptée parmi les quatre incommensurables, la pratique des qualités affectives orientées vers la Bodhicitta dans le bouddhisme Mahāyāna. Selon Marcel Granet, la "bénévolence"

confucéenne signifie la volonté et l'acte de faire du bien et n'a pas la possible connotation condescendante de "bienveillance", ou la gratuité de bénévolat. Au Japon, la bienveillance est une des notions fondamentales du Bushido. Inazo Nitobe en donne cette description Confucius et Mencius, l'un comme l'autre, l'ont souvent affirmé : la qualité fondamentale d'un chef est la bienveillance. Confucius aurait dit : « Que le prince cultive les vertus et le peuple viendra à lui en masse, avec le peuple viendront les terres, avec les terres la richesse. Cette richesse sera le bénéfice de la rectitude du prince. Vertu est racine, richesse est moisson ». Et encore « Jamais on ne vit de prince bienveillant, monarque d'un peuple qui n'aime pas la vertu »¹⁵. Quant à Mencius, il mettait ses pas dans les siens en disant : « On peut citer des exemples d'hommes capables d'atteindre un pouvoir suprême dans certaines contrées malgré un total manque de bienveillance mais jamais je n'ai entendu parler d'empires entiers tombant dans les mains de l'un de ceux qui manqueraient de cette vertu. En outre, il est impossible à quiconque de devenir

monarque d'un peuple qui ne lui aurait pas fait, au préalable, allégeance de son cœur. » - « La bienveillance, dit-il avec Confucius, fait l'homme »

La bienveillance est une caractéristique du Bon Pasteur, le Christ, ainsi qu'un trait des pasteurs à qui il a confié son troupeau.

C'est la disposition du cœur à faire du bien, aimer faire du bien. On peut associer la bienveillance à la bonté dont elle est la fille.

Dans la Bible la bonté et la bienveillance sont souvent la traduction d'un même mot et l'on peut dire que la bienveillance est la bonté manifestée. Le fait d'être bon inspire des sentiments et des actes de bienveillance. Être bienveillant c'est aimer faire du bien. Ceux qui possèdent cette qualité sont naturellement généreux. Le livre des Actes rapporte l'accueil bienveillant des habitants de l'île de Malte à l'égard de l'apôtre Paul et des naufragés qui l'accompagnaient :

Les barbares nous témoignèrent une bienveillance peu commune; ils nous

15. Greimas .Sémantique structurale : recherche de méthode.. - P., " Larousse

recueillirent tous auprès d'un grand feu, qu'ils avaient allumé parce que la pluie tombait et qu'il faisait grand froid.

Nous trouvons dans leur attitude le caractère de la bienveillance faite à la fois de bonté, de compassion et d'empressement à secourir et à faire du bien.

Dans le livre des Proverbes, il est fait mention de l'homme bienveillant qui donne de son pain au pauvre. Proverbes

La signification du mot "bienveillance" dépasse l'idée de seulement "faire le bien", c'est beaucoup plus profond, c'est l'amour en action, la charité d'inspiration divine. Jésus a montré par ses paroles de consolation, d'encouragement, d'apaisement et par ses oeuvres de guérison et de délivrance, ce qu'est la véritable bienveillance. Il a pris plaisir à faire du bien. La **bienveillance** est la disposition affective d'une volonté qui vise le bien et le bonheur de chacun. Le terme est calqué sur le latin *bene volens* qui par la suite, a aussi donné le doublet lexical *bénévolence*.

4.2. LES SYNONIMES DU MOT BIENVIELLANCE.

MOTIFS IENVIELLANCE DANS DES CONTES

Bienveillance : 23 synonymes : affabilité, aide, altruisme, amabilité, amitié, bénignité, bienfaisance, bonhomie, bonté, charité, compréhension, condescendance, cordialité, douceur, faveur, gentillesse, grâce, humanité, indulgence, magnanimité, mansuétude, prévenance, sympathie¹⁶.

affabilité	bonté	grâce
aide	charité	humanité
altruisme	compréhension	indulgence
amabilité	condescendance	magnanimité

amitié	cordialité	mansuétude
bénignité	douceur	prévenance
bienfaisance	faveur	sympathie
bonhomie	gentillesse	

Les conteuses proposent une écriture contemporaine nourrie de motifs traditionnels pour parler avec **bienveillance et légèreté** du lien de l'homme à la nature. Par exemple : On peut le voir dans les contes, la récurrence du chiffre trois se pose à plusieurs niveaux. Le plan humain avec **les trois frères**, le plan matériel avec les **trois oranges** et les trois gouttes de la fiole. On retrouve une trame similaire avec le conte « **Les Trois Pêches** de mai », à savoir :

- une personne de sang royal qui est malade
- un docteur ou une guérisseuse qui indique le remède
- les trois frères qui partent en quête
- une vieille personne qui adopte la double fonction d'obstacle ou tremplin selon **la bienveillance des frères**.

Or parmi ces auxiliaires et objets magiques, l'arbre occupe une place particulière.

Il est tantôt élément naturel, servant de cachette ou de refuge, tantôt arbre merveilleux, faisant don de somptueux vêtements, d'armures, de chevaux, de fruits d'or et d'argent, de feuilles, de rameaux, de nourriture.

Le pommier a souvent été un arbre exalté dans les contes. Plus le fruit que l'arbre lui-même d'ailleurs. Comme dans « Le pommier », conte turc où le pommier du sultan ne donne qu'un seul et unique fruit par an. Fruit, qui lorsqu'il arrive à maturité, est mangé par un dragon.

16. GREIMAS A.J. Sémantique structurale : recherche de méthode.. - P., Larousse

Dans « Les trois oranges », conte issu du recueil *Contes traditionnels des Pyrénées* de Michel Cosem, un roi malade, doit, pour se rétablir, manger **trois oranges** qui sont sous la patte d'un ogre. Le pommier, trois oranges, trois peches, le pasteque d'or, la rose, le perce neige ou bien les personnages des contes (Le pere Noel, Aladdin) sont les motifs bienveillances dans des contes. Malgré que nous constatons çà et là des sentiments et des actes de bienveillance, nous sommes obligés de reconnaître que nos limites dans ce domaine sont vite atteintes. Le fruit de l'Esprit c'est ... **la bienveillance**

"Le motif est une unité de type figuratif, qui possède donc un sens indépendant de sa signification fonctionnelle par rapport a l'ensemble du récit dans lequel il prend place. Si l'on considère les structures narratives du récit – avec ses parcours narratifs – comme un invariant, les motifs se présentent alors comme des variables, et inversement : d'où la possibilité de les étudier pour eux-mêmes en les considérant comme un niveau structurel autonome et parallèle aux articulations narratives. C'est dans cette perspective qu'on peut assimiler les motifs a des configurations discursives aussi bien pour ce qui est de leur organisation interne propre.

4.3. LES ÉTAPES D'UNE DÉMARCHE PÉDAGOGIQUE S'APPUYANT SUR LE CONTE DE TRADITION ORALE

Apprendre à écouter : la narration s'inscrit dans une durée. Pour reprendre les mots de N Belmont on peut dire que pour bien recevoir un conte « il faut avoir le temps ». Cette notion est très nette dans le dispositif d'énonciation que met en place Shéhérazade dans les ***Mille et une nuits***. L'auditeur se doit de baisser la vigilance et la censure dont il fait usage dans les activités ordinaires. Il convient de mettre en place les conditions matérielles favorables à une bonne écoute mais aussi les règles de civilité à respecter. Par exemple, l'interdiction d'interrompre le conteur. Cette règle peut s'accompagner de la possibilité de répondre à un conte par un autre conte...

Par le biais de l'écoute de nombreux contes ainsi que de versions différentes d'un même conte, les élèves constituent pour eux-mêmes un stock de thèmes, de motifs et de structures.

- pas de mémorisation sans compréhension - l'activité doit avoir du sens, l'élève y trouve de l'intérêt, du plaisir.

comprendre et mémoriser : le titre du conte, le thème développé, les motifs spécifiques et leur enchaînement qui constituent le schéma narratif, l'identification du héros, et des personnages du conte (adversaires, auxiliaires notamment), les lieux où se déroule le conte, les épreuves subies par le héros.

analyser le schéma narratif:

a) d'abord dans une phase d'échanges au sein de la classe les élèves repèrent la situation initiale et la situation finale, ils identifient les épisodes du récit, ils comprennent l'action du héros. Au cours de cette phase le maître explique les mots incompris, il procède à toutes les explications nécessaires.

b) La seconde phase consiste en la représentation graphique de l'itinéraire du héros (le « voyage » des conteurs). Il met en évidence les épisodes du conte et leur enchaînement logique. Il est un support indispensable pour apprendre à raconter.

pratiquer l'analyse linguistique du récit : forme ternaire permet de s'intéresser aux formulettes, énigmes ou devinettes qui ponctuent le récit. Elles sont faciles à mémoriser et relèvent de la fonction poétique du conte. Leur apprentissage installe une sorte de ligne mélodique qui soutient la mémoire au moment de la mise en mots du récit.

Retenir que ce sont ces trois phases qui permettent aux élèves de comprendre, de verbaliser et de mémoriser. A. Giordan trois phases mémoires : comprendre / être intéressé, stockage, remémoration / restitution

Les activités mises en oeuvre dans l'acte de raconter.

La pratique du conte à l'école ne peut se limiter aux seules activités de lecture et d'écriture; elle doit intégrer la dimension orale fondamentale à la transmission de ce type de récit. Au-delà de la simple réception dont très souvent l'école se contente il

s'agit d'apprendre aux élèves à raconter, répondant de la sorte aux objectifs fixés dans le domaine de la maîtrise de la langue.

Apprendre à raconter revient à développer chez les élèves 4 types d'activités : mentales, langagières, narratives et sociales.

Conclusion

Aujourd'hui, les conteurs formés dans la pure tradition orale ont pratiquement disparu. Il reste encore des conteurs qui ont **acquis leur répertoire par l'écoute d'un autre conteur**. Ils sont rares surtout en Europe de l'Ouest, mais rien n'empêche d'en rencontrer ailleurs, y compris en Europe. Car, les traditions orales existent sous toutes les latitudes : on a eu parfois tendance à l'oublier par les effets de l'ethnologie du lointain qui est contemporaine de la colonisation.

Aujourd'hui, dans nos pays européens le **conte « s'incarne » sous des formes variées** : la parole des néo-conteurs, **l'imprimé, le théâtre, le film et le dessin animé**.

Aucune de ces incarnations n'est à rejeter. Il convient au contraire de les intégrer à une approche comparatiste des récits.

Très souvent, le premier contact des enfants avec le conte, surtout dans les milieux moins favorisés, passe par le dessin animé japonais diffusé par la télévision. Cette forme, quoique très adaptée et donc très discutable, n'est pas à rejeter. Faisons comme C. Freinet qui invitaient ses élèves patoisants à recueillir les formes orales de son époque, imparfaites sans doute du point de vue de la langue et certainement du point de vue du contenu pour, par le biais du travail pédagogique sur ces matériaux que nous rapportent les élèves les conduire à la connaissance de versions patrimoniales qu'elles appartiennent à la tradition orale ou à la tradition littéraire.

Construction de connaissances, qui seront linguistiques, culturelles et interculturelles. Aujourd'hui, on appréhende le conte dans une perspective transversale aux différentes cultures et aux différentes régions du monde. Si bien, que le rapprochement entre le mythe de sociétés lointaines comme les sociétés amérindiens, aborigènes et le conte des sociétés occidentales est possible.

C'est le cas dans des anthologies qui ne prennent plus comme cadre de référence des régions mais des thèmes très beau livre de Fabienne Raphoz : *L'aile bleue des contes : l'oiseau* à consulter, ou la collection de Syros *Le tour du monde d'un conte*. Ces ouvrages constituent des ressources pour la classe. Ce changement de perspectives nous invite à considérer le conte dans un environnement plus large et à considérer ce qui fait lien non seulement dans une société mais entre les cultures, entre les sociétés, en définitive entre les humains.

Au-delà d'une perspective purement littéraire ou même culturelle, il y a bien nécessité de connaître d'autres cultures. De comprendre comment on vit sous d'autres latitudes. Quelles sont les caractéristiques géographiques, environnementales, les usages, etc....

En définitive, un projet de travail sur le conte devra amener à élargir leur point de vue sur le monde. La méthode comparative (comparaison des versions entre elles) permettra cette ouverture à un point de vue désormais transversal : on ne se centre plus uniquement sur son propre environnement on tâche d'aller plus loin.

En Ouzbékistan, le système d'enseignement des langues étrangères, orienté vers la formation de la génération harmonieusement développée et bien instruite, s'est fondé dans le cadre de la mise en œuvre de la Loi de la République d'Ouzbékistan sur l'Éducation et du Programme national pour la formation des cadres.

Aujourd'hui, le perfectionnement de l'organisation de l'apprentissage continu des langues étrangères en tout degré du système éducatif national a apparu comme une demande de l'actualité, de même la formation permanente des enseignants et leur équipement avec de modernes matériels éducatifs et méthodologiques.

Quand on parle de la richesse de n'importe quelle langue, tout d'abord on entend par cela la diversité des procédés expressifs que cette langue possède. Grâce à ces procédés la langue devient plus imagée, plus forte, flexible, pleine d'émotion, capable de rendre toutes les nuances de la pensée humaine.

BIBLIOGRAPHIE

1. Karimov A. Le décret pour perfectionner le système d'enseignement des langues étrangères. 10.12.2012
2. Brunot F. La pensée et la langue: Méthode, principe et plan d'une théorie nouvelle du langage appliquée au français. - P.; Masson
3. Dictionnaire de l'Académie Française de 1694 .
4. Dictionnaire des littératures de langue française, Bordas, 1987.
5. A Preiss, Dictionnaire des littératures de langue française, Bordas, Paris, 1984).
6. Dominique Pir. Article Dominique Pir, du 12 décembre 2000
7. Greimas A.J. Sémantique structurale : recherche de méthode..- P., "Larousse
8. Dostoïevski F . L'idiot, traduction par G. Et G. Arout, commentaires de l., Martinez. T. 1. Le livre de poche. Paris. 1972.
9. Greimas A.J. Sémantique structurale: recherche de méthode..-P., " Larousse
10. E. Rosen, Le point sur le Cadre européen commun de référence pour les langues, CLE international, 2010
11. Ollivier, C. & Puren, L. 2011 Le web 2.0 en classe de langue. Paris: Editions maison des langues.
12. Greimas A.J. Pour une théorie des modalités. Langage, №43, 1976.
13. Jean de la Fontaine: http://fr.wikipedia.org/wiki/La_Fontaine.
14. Lacroix, Gh. Le petit Larousse, 2005, p.94.
15. Lacroix, Ch. Le petit Larousse. 2005.
16. Langenscheidt-Grosworterbuch Deutsch als Fremdsprache . Langenscheidt K.G. Berlin und Munchen. 2008, S. 711.
17. Larousse dictionnaire - P.', 1994.-848p.
18. Le Robert dictionnaire des synonymes - P.; 1995 1 -657p.
19. Le Petit Larousse, - P.; 2000.
20. Perrault Ch: Les contes français; Praha: Garamond 2005

21. Pottier B. Sur la formulation des modalités en linguistique . - P.; Delarge, 1976-291p.
22. Propp, V: Morfologia rozpravky; Bratislava: Tatran 1971.
23. Théorie sur le conte : [http: // mathieumartin.nbed.nb.ca/25/07/07](http://mathieumartin.nbed.nb.ca/25/07/07).
24. Voltaire: [http: //fr.wikipedia.org/wiki/](http://fr.wikipedia.org/wiki/).
29. Charles Perrault. Contes Grands écrivains. P., 1984.
30. Daudet Alphonse. Lettres de mon moulin. Paris, Gallimard, 1975.
31. Daudet Alphonse. Tartarin de Tarascon. Paris, Gallimard, 1979.
32. Maupassant Gui de. Contes et nouvelles choisis. Moscou, Editions du Progrès, 1974.
33. Mérimée Prosper. Nouvelles. Editions du progres. Moscou, 1976.
34. Mérimée Prosper. Nouvelles.. M., Pravda, 1982.
35. Mérimée Prosper. Nouvelles. P. Tamago. T., 1961.
36. Rolland R. Jean Cristophe. II-p. M., 1957
37. BB – Belle et Bête. Mme Le prince de Beaumont, Mme d’Aulnoy.
La Belle et La Bête et autres contes. Librairie Générale Française, 1979.
38. Charles Perrault. – Contes. Grands écrivains. - P. 1984. – 191 p.
39. PBBD – Perrault Charles. La Belle au Bois Dormant. - Perrault Ch.
Contes. - P. 1984.
40. PBB - Perrault Ch. La Barbe Bleue. Perrault Ch. Contes. - P. 1984.
41. PMch –Perrault CH. Le Maître chat ou le chat botté.
Perrault Ch. Contes. - P. 1984.