

Étude analytique des deux contes: «Cendrillon» de
Charles PERRAULT et «Zalgoum» de Mouloud
MAMMERI

دراسة تحليلية لحكايتي: "سندريلا" لشارل بيرو و"زلقوم" لمولود معمري

Heba Allah Emad El Din Abdel Razek
Assistant Professor of French Literature,
Department of French Language
Al-Alsun College, Ain Shams University

د. هبة الله عماد الدين عبد الرازق
أستاذ الأدب الفرنسي المساعد بقسم اللغة الفرنسية
كلية الألسن جامعة عين شمس

**Analytical study of two tales: « Cinderella » by Charles PERRAULT
and « Zalgoum » by Mouloud MAMMERI**

Abstract

This research presents an analytical approach of two tales from different popular traditions: « Cinderella » by Charles PERRAULT and « Zalgoum » by Mouloud MAMMERI. In the first part, we approached the psychological scope of the two tales, object of analysis, in the light of the theories of the psychoanalyst BETTELHEIM. In fact, these texts play an essential didactic role in the formation of the child's identity through the impact they leave on their unconscious. By identifying with the two heroines of the corpus, the child manages to overcome his obsessions and find answers to the questions that torment him.

As for the second part, it is devoted to the analysis of the two tales according to the theories of PROPP and GREIMAS who have helped us to achieve this psychological approach. Thus, the tale assures the child that he will be guided by elements or people who will help him to overcome his difficulties.

Key words: oral story – unconscious – psyche - didactic literature - actantial diagram

دراسة تحليلية لحكايتي: "سندريلا" لشارل بيرو و "زلقوم" لمولود معمري

الملخص:

نتناول في هذا البحث دراسة تحليلية لحكائيتين من التراث الشعبي الغربي والشرقي: "سندريلا" للكاتب الفرنسي شارل بيرو و "زلقوم" للكاتب الجزائري مولود معمري. تطرقنا في الجزء الأول من البحث إلى تحليل الجانب النفسي للحكائيتين موضوع الدراسة وذلك في ضوء نظريات المحلل النفسي، برونو بتلهاميم. فقد أثبتنا أن هذه النصوص تلعب دوراً تعليمياً أساسياً في تكوين هوية الطفل عن طريق الأثر الذي تتركه على اللاوعي الخاص بالقارئ. وينجح الطفل، عن طريق التوحد مع بطنتي الحكائيتين، في التغلب على هواجسه وإيجاد حلول للتساؤلات التي توترقه. أما فيما يتعلق بالجزء الثاني من البحث، فهو مخصص لتحليل الحكائيتين وفقاً لنظريات الناقدتين فلاديمير بروب وجوليان جريماس؛ حيث قدما لنا "المقترب الشكلي" الذي ساعدنا تطبيقه على استكمال التحليل النفسي للحكائيتين موضوع الدراسة. وهكذا تبرز الحكاية للطفل أنه سوف تقوم بعض العناصر أو الشخصيات بتوجيهه ومساعدته حتى يتغلب على الصعاب.

كلمات مفتاحية: سرد ذو طابع شفهي – لا وعي – نفس – أدب تعليمي – نموذج عاملي

Étude analytique des deux contes:« Cendrillon » de Charles PERRAULT et « Zalgoum » de Mouloud MAMMARI

Connus depuis la nuit des temps, les contes sont des récits courts de tradition orale. Ils ont traversé les différentes cultures et sont considérés comme un patrimoine collectif. LAROUSSE les définit comme « *un récit en général assez court avec des actions imaginaires* » (2001 :143). Ces histoires étaient racontées par les aïeux analphabètes aux enfants et aux adultes au cours de leurs veillées pour se divertir. Ce genre se caractérise par l'amalgame entre le merveilleux, le réel et le vraisemblable. Selon DENIZOT (1995 : 10), il assume trois fonctions primordiales:

- a) **Fonction sociale**: le conte, raconté au cours des soirées par les vieillards, est un moyen de communication et d'échange parmi les individus. Il affirme leur cohésion sociale.
- b) **Fonction psychologique** : le conte interpelle l'imagination du lecteur qui s'identifie au héros. Ces récits touchent l'inconscient de l'auditeur.
- c) **Fonction éducative** : c'est un amalgame des deux fonctions précédentes. En d'autres termes, ces textes sont l'occasion de rencontrer autrui (les autres auditeurs qui l'écoutent), de même, ils permettent à cet auditeur de s'intégrer à ces assemblées.

Au début du XVIIème siècle, les contes populaires étaient considérés comme un genre médiocre. Les auteurs les « *appellent dédaigneusement des Contes de la Cigogne ou des Contes de ma mère l'Oye, assimilant les histoires des vieilles femmes et des nourrices au bruyant caquetage des oiseaux* » (DELARUE, 1985 : 19). A cette époque, on ne considérait pas les enfants comme une entité à part à laquelle on doit attacher une importance particulière. D'autre part, ces récits populaires illustraient les aspirations du peuple écrasé par l'injustice politique et sociale qui caractérisait cette période. Ainsi, la fiction était l'unique moyen qui leur permettrait de lutter contre cette inégalité et de transformer leur condition. Le conte populaire devient de la sorte un moyen de libération.

C'est en France, au XVII^{ème} siècle, que le conte a commencé à être un genre littéraire bien défini avec les efforts de Mme d'AULNOY¹ à qui on doit l'appellation « conte de fées » qui substitue celle de « conte populaire ». Ensuite, vint Charles PERRAULT -avec son recueil intitulé « *Contes de ma mère l'Oye* »- qui a rassemblé ces textes oraux et les a publiés en modifiant leur contenu pour être valable à son lectorat enfantin. On a commencé dès lors à s'intéresser à l'éducation de l'enfant et à lui apprendre les valeurs pédagogiques du code de civilité et des bonnes manières. Plus tard, au XIX^{ème} siècle, avec les Frères GRIMM, en Allemagne, le conte a commencé à avoir un grand public grâce à leur tentative de regrouper tous ces textes oraux dans des livres imprimés pour les enfants.

En effet, PERRAULT est considéré comme une des figures de proue de la littérature didactique au XVII^{ème} siècle. Cet auteur a utilisé les contes populaires comme vecteur de transmission des idéaux de l'époque. Il a adapté le contenu de ces histoires folkloriques pour aller de pair avec la mentalité de son public enfantin ; et ce, en bannissant tous les détails susceptibles de choquer son lectorat juvénile (scènes sexuelles ou grossières). La bienséance est ainsi la règle d'or qui régit ce type de récits :

« D'une façon générale, Perrault a transformé ce qui pouvait choquer le sens de la bienséance et du vraisemblable de ses lecteurs. Ainsi il a supprimé l'élément scatologique des versions qui finissent bien, où l'enfant, s'apercevant qu'elle a affaire à un monstre, prétexte un besoin urgent et s'enfuit [...]. Perrault atténue le merveilleux et l'absurde et fléchit l'intrigue dans un sens plus réaliste. » (SIMONSEN, 1984 : 19)

Exploitant l'esprit malléable des enfants, les contes de PERRAULT avaient pour objectif de leur enseigner les normes sociales de l'époque par le biais d'histoires plaisantes et en même temps moralisantes afin de leur faire découvrir une nouvelle vision du monde :

« Les contes génèrent des récits de vie quotidienne, questionnements, tentatives d'explication de faits culturels. Le conte (en tant qu'œuvre littéraire), tout en divertissant, permet

d'aborder les problèmes les plus graves qu'affronte une société, à commencer par celui des rapports entre ses membres, chacune les traitant à sa manière. » (DECOURT, RAYNAUD: 1999, 34)

En fait, les types de contes sont multiples et variés. Nous soulignerons dans ces quelques lignes leurs types les plus saillants :

Le conte de fées (ou conte merveilleux) :

Il a pris naissance au XVIIIème siècle avec les textes de Mme d'AULNOY et de PERRAULT. Il se distingue par le nombre limité de personnages. L'existence d'éléments surnaturels ne choque pas le lecteur et ne l'effraie pas. Le récit a une visée pédagogique. (Exemple : « *Cendrillon* » de Charles PERRAULT, « *Alice au pays des merveilles* » de Lewis CARROLL). Ce type de conte a attiré l'attention des psychanalystes qui ont commencé à lui donner d'autres interprétations au-delà de celles connues dans la littérature.

1. Le conte philosophique :

VOLTAIRE est considéré comme le précurseur de ces textes au XVIIIème siècle avec « *Zadig* » et « *Micromégas* ». Par le biais de la fiction, le conteur adresse une critique ardente à la société et au pouvoir. Les personnages sont familiers et l'intrigue est vraisemblable. Ce type de contes incarne la vision philosophique de son auteur.

2. Le conte fantastique :

Ces textes se caractérisent par l'émergence d'un événement inexplicable ou irrationnel. Au contraire du conte de fées, ce type de récit vise à épouvanter le lecteur par l'intrusion du mystère et du surnaturel. Il est exploité des Romantiques tels (NODIER « *Contes Fantastiques* », HOFFMANN, « *Les Derniers contes* », MÉRIMÉ « *La Vénus d'Ile* »). Il se caractérise par un va-et-vient entre le réel et la fiction. Il critique les faiblesses et les défauts du quotidien.

3. Le conte étiologique ou explicatif :

Ce sont des textes qui expliquent les phénomènes naturels ou les détails scientifiques des plantes et des animaux. (Exemple : « *Les Histoires comme ça* » de Rudyard KIPLING)

4. Le conte plaisant ou facétieux :

Il vise à divertir le lectorat par son aspect comique. Les personnages sont burlesques et présentés avec exagération. (Exemple : « *Les Contes du grand-père Sept-Heures* » de Marius BARBEAU)

5. Le conte exotique:

Il a pris naissance en Europe, à travers la traduction des « *Mille et Une Nuits* » par Antoine GALLAND.

6. Le conte animalier:

Ayant des caractères humains, les animaux sont les protagonistes de ce type de contes. (Exemple : « *Le Vilain petit canard* » de Hans Christian ANDERSEN). Ces contes s'apparentent aux fables, mais celles-ci sont rédigées en vers.

7. Le conte romanesque :

Il raconte l'histoire d'un personnage aventureux qui doit affirmer son génie et son héroïsme. La fiction tourne autour d'une intrigue amoureuse où les amants doivent surmonter plusieurs obstacles avant de se marier. (Exemple : « *Hansel et Gretel* » des Frères GRIMM).

Au XX^{ème} siècle, ce genre littéraire a commencé à susciter l'intérêt des spécialistes comme le formaliste russe Vladimir PROPP qui le définit comme une histoire où « *un héros ou une héroïne, subissant un malheur ou un méfait, doit traverser un certain nombre d'épreuves et de péripéties, qui souvent mettent radicalement en cause son statut ou son existence, pour arriver à une nouvelle situation stable, très souvent le mariage ou l'établissement d'une nouvelle vie* » (1970 : 10). Ces épreuves illustrent le passage du protagoniste de l'enfance à la maturité, et en particulier la découverte de la sexualité. D'emblée, le pacte de lecture est conclu avec le lecteur qui admet ce monde merveilleux avec ses propres lois : tout devient admissible (des animaux qui parlent, des objets qui ont un pouvoir magique, des sorcières qui persécutent les héros...). Le mérite du conte réside dans le fait de divertir le lectorat enfantin et de susciter sa curiosité par le biais de l'imagination. Il permet donc à l'enfant de faire travailler son intelligence afin de trouver des solutions aux problèmes que le héros de la fiction affronte.

Nombreux écrivains se sont intéressés à réécrire ces récits oraux, parmi eux nous avons choisi d'étudier Charles PERRAULT et Mouloud MAMMARI. Ce fait témoigne de la grande popularité dont jouissent les contes tant dans la culture occidentale que dans la culture orientale. Chaque conte dépeint une culture et représente une identité ; que ce soit occidentale ou orientale. Dans notre recherche nous soulignerons le rôle pédagogique et psychologique de ces récits imaginaires et ses différentes composantes à travers l'analyse de deux contes relevant de deux cultures distinctes. Nous avons opté pour ce rapprochement entre les deux contes car ils ont en commun une héroïne qui souffre au sein de sa famille qui devrait constituer son réconfort. De même, dans les deux corpus il s'agit de la quête d'un objet perdu (la pantoufle et le fil de cheveu) qui réalisera le bonheur des deux jeunes filles.

L'histoire de Cendrillon a été rédigée par l'écrivain français PERRAULT en 1679. Le texte « *raconte l'itinéraire initiatique que l'adolescente doit parcourir avant de pouvoir accéder au mariage* » (BELMONT et LEMIRRE, 2007 : 388). L'histoire met l'accent sur la détresse d'une belle jeune fille qui souffre du maltraitement de sa belle-mère et de la jalousie de ses deux demi-sœurs. Pour aller au bal organisé par le prince, une fée Marraine l'aide en la transformant en une charmante princesse ; et cela à condition qu'elle retourne chez elle avant minuit. Avec les coups de l'horloge, Cendrillon s'enfuit perdant sa pantoufle. Le prince, épris par la beauté extraordinaire de la jeune fille, la cherche dans tout le royaume. Enfin, il réussit à la retrouver. Ils se marient et mènent une vie heureuse.

Quant à « *Zalgoum* », ce texte est écrit par Mouloud MAMMARI (1917-1989), écrivain algérien, qui a publié plusieurs romans tels : « *La Colline oubliée* », « *Le Sommeil du juste* », « *L'Opium et le Bâton* ». Notre attention a été attirée par le recueil de « *Contes kabyles* » rédigé par cet écrivain en 1980 car il y met en lumière les traditions et les mœurs berbères de son époque. Publié en 1996, ce conte Kabyle met en scène l'héroïne éponyme qui a perdu un fil de cheveu trouvé par son frère dans la forêt. Celui-ci, qui a tant refusé l'idée de mariage, jure d'épouser celle à qui appartient ce cheveu. Inopportunistement ce cheveu appartient à sa sœur, Zalgoum, qu'il s'abstient, tout de même à épouser. Devant

l'entêtement de son frère, la jeune fille décide de s'évader et de se retirer dans une grotte dans la forêt. Quelques années après, son frère découvre sa place et lui coupe la main car elle a refusé de rentrer avec lui. Zalgoum le maudit : une épine se plante dans son genou et il a souffert pendant plusieurs années. Un prince a connu son histoire et est venu pour la sauver et la demander en mariage. Jalouses de Zalgoum, les femmes du château ont dénoncé la jeune fille auprès du prince : comment épouser une manchote. Avec l'aide d'un oiseau, la jeune fille a réussi à retrouver sa main et a épousé le prince. Malgré le passage des années, l'héroïne n'a pas pu oublier son frère et a décidé d'aller le soigner : elle lui a enlevé l'épine et l'a guéri de sa malédiction.

Tout d'abord, nous aborderons la portée psychologique des deux contes, objet d'analyse ; et ce, à travers l'application de la théorie du psychanalyste Bruno BETTELHEIM qui s'est intéressé aux contes de fées. Il estime que ces textes jouent un rôle didactique primordial dans la construction du psychisme de l'enfant : son développement sexuel, ses fantasmes, ses rêves et son inconscient car ces histoires représentent des héros semblables aux entités existantes dans l'inconscient de l'auditeur :

« [Platon] proposait que les futurs citoyens de sa république idéale fussent initiés à l'éducation littéraire par le récit des mythes, plutôt que par les faits bruts et les enseignements prétendument rationnels. Aristote, lui-même, le maître de la raison pure, disait : L'ami de la sagesse est également l'ami des mythes. » (BETTELHEIM : 1976, 50)

Ce psychanalyste met en exergue l'existence d'un accord parfait entre le monde réel (celui de l'enfant) et le monde imaginaire (celui du conte). A travers les contes, l'enfant apprendra à exprimer ses sentiments à l'égard de ses parents, d'une part, et d'autre part, il trouvera ses angoisses incarnées par les mésaventures des protagonistes. Il pourra donc s'exprimer sans craindre d'être écrasé. C'est grâce à cette proximité avec ce monde fictif que la personnalité de l'enfant commence à se former. Les récits imaginaires servent ainsi à créer un rapport entre le monde réel et la littérature.

D'ailleurs, les contes ont également un rôle thérapeutique : ils réconfortent les enfants et leur prouvent que leurs rêves ne sont ni singuliers, ni abominables. En mettant en scène un héros seul face aux dangers et aidé par des adjuvants de types différents, le conte assure l'enfant qu'il sera orienté par des éléments ou des personnes qui l'aideront à vaincre ses difficultés. Ces textes lui montrent aussi que même les plus déprimés peuvent réaliser un succès et améliorer leur condition (Cendrillon qui se transforme d'une esclave avilie par sa marâtre et ses demi-sœurs en princesse ; et Zalgoum, qui, exclue de ses parents, trouve le réconfort avec le prince et les deux fils qu'elle aura après son mariage). Le conte permet donc à l'enfant de triompher de ses angoisses car il les voit extériorisées et présentées par des personnages ou des situations similaires :

« L'enfant comprend intuitivement que, tout en étant irréelles, ces histoires sont vraies ; que ces évènements n'existent pas dans la réalité, mais qu'ils existent bel et bien en tant qu'expérience intérieure, et en tant que développement personnel ; que les contes de fées décrivent sous une forme imaginaire, les étapes essentielles de la croissance et de l'accession à une vie indépendante. »
(BETTELHEIM : 1976, 31)

En effet, le conte contribue à forger l'identité du public enfantin qui « *n'est pas donnée une fois pour toute, à la naissance : elle se construit dans l'enfance et désormais doit se construire tout au long de la vie* » (ABOUL-HUSSEIN et PELLAT, 1981 : 8). De même, ce genre littéraire répond aux interrogations de l'enfant et à sa curiosité : les contes « *s'adressent à nous dans un langage symbolique qui traduit un matériel inconscient [...]. C'est ce qui fait leur efficacité ; dans le conte, les phénomènes psychologiques internes sont matérialisés sous une forme symbolique* » (BETTELHEIM, 1976 : 53).

En écoutant le conte, l'enfant s'identifie au héros car il ressent les mêmes passions conscientes ou inconscientes à l'égard de ses frères et sœurs, il partage ses souffrances et triomphe avec lui quand le Bien l'emporte sur le Mal. Ces conflits intérieurs lui enseignent tant de leçons

de moral. Le comportement agressif de l'enfant est la conséquence de la manière exigeante avec laquelle ses parents le traitent. Ceux-ci veulent qu'il agisse d'une manière conforme à son âge pour qu'il parvienne à réaliser son autonomie. De son côté, l'enfant trouve que ses « bons parents » se transforment en de « mauvais parents » ; ainsi éprouve-t-il une lutte entre deux sentiments opposés : la révolte et la culpabilité. Par conséquent, il est en proie à un sentiment de méfiance et de médiocrité : il pense qu'il est inférieur à ses semblables et par suite, qu'il est moins aimé de ses parents. L'enfant voit dans Cendrillon et Zalgoum son double car il est témoin du même sentiment d'abandon et d'imperfection que les deux héroïnes éprouvent. Leur triomphe lui donne une sorte de certitude qui lui permettra de surpasser la jalousie fraternelle qu'il ressent (Cendrillon) et de triompher sur son désir de vengeance (Zalgoum).

Les deux contes, objet d'étude, ont le mérite de mettre en lumière les différentes phases du développement de la personnalité de l'enfant, nécessaires à la réalisation de soi. L'intrigue des deux textes souligne le chemin parcouru par les deux héroïnes qui se transforment en jeunes mariées et en futures mères. Ainsi le conte assume-t-il une portée didactique en frayant la voie à la démarche à adopter pour faire de son enfant un adulte accompli. D'ailleurs, le conte illustre notre psyché et souligne certains principes tels que : l'indépendance, la pureté, l'espérance, la volonté de réussir, la patience, la douceur, l'indulgence... . En outre, le thème de la justice du destin est bien clair dans les deux textes. C'est juste ce que l'enfant éprouve lorsqu'il est dévoré par les angoisses de la lutte fraternelle. Certes, il exagère, mais c'est normal car il pense que ses parents le sacrifient au profit de son frère ; d'où son sentiment de confusion et son inaptitude à juger sa situation d'une manière objective.

Dans « *Cendrillon* », les sentiments mis en scène par la diégèse suscitent les réflexions inconscientes de l'enfant ébloui par l'agressivité de la marâtre et des deux demi-sœurs. En plus, le comportement hostile de celles-ci lui permet d'admettre sa rancune à leur égard. L'existence médiocre que menait l'héroïne console l'enfant et lui permet de supporter ses malheurs : son destin aurait pu être plus épouvantable. La violence avec laquelle Cendrillon est traitée va l'inciter à se surpasser pour

évoluer. Son sentiment d'humiliation sera un motif qui lui permettra d'affirmer sa personnalité. D'ailleurs, il convient de signaler que le conflit fraternel dans « *Cendrillon* » est représenté par une relation entre demi-sœurs afin de rendre plus admissible l'animosité qui n'est pas, normalement, existante entre des enfants de sang commun. Cela n'est pas le cas dans « *Zalgoum* » où l'histoire paraît plus hostile lorsque le frère s'entête à épouser sa sœur. Par le biais de cette obstination, MAMMERI a voulu choquer son auditoire enfantin pour lui enseigner l'impossibilité de cette union qui relève de l'inceste. Les deux histoires mettent en scène un membre de la famille (la fille « *Cendrillon* », la sœur « *Zalgoum* ») en face à de violentes épreuves en vue d'aider les enfants à dépasser les malheurs de la vie et à s'en tirer des situations difficiles.

D'ailleurs, c'est Vladimir PROPP qui est le premier à aborder la notion de structure des contes. D'après lui, un conte peut être divisé en plusieurs séquences qu'on peut décomposer en étapes progressives. Le nombre de ces séquences varie selon la nature de chaque récit. Nous avons opté pour le choix des séquences les plus saillantes et qui sont en commun dans les deux contes, objet d'étude:

- **L'épreuve ou la menace:**

Ces deux éléments sont au centre des contes de fées qui mettent en relief une quête qui transforme le triste sort du héros en une vie pleine de bonheur. BETTELHEIM affirme que « *pour qu'il y ait conte de fées, il faut qu'il y ait menace, une menace dirigée contre l'existence physique du héros, ou contre son existence morale* » (1976 : 50). La menace permet à l'intrigue de progresser pour aboutir à la résolution.

Dans « *Cendrillon* », c'est la belle-mère qui représente la menace qui atteint son comble avec le comportement des deux demi-sœurs. Dès l'incipit de l'histoire, la marâtre est désignée par « *la plus hautaine et la plus fière qu'on eût jamais vue* » (C., 45). Celle-ci est l'incarnation parfaite du complexe d'Œdipe étant donné qu'elle exerce une domination absolue sur son mari. Voyant son père, « *un gentilhomme* » (C., 45), écrasé par son épouse « *qui le gouvernait entièrement* » (C., 45), Cendrillon devient de plus en plus désespérée. De même, dans « *Zalgoum* », la menace provient toujours d'un membre de la famille : le

frère. A la fin des deux récits, l'enfant apprend que notre existence est toujours marquée par tant d'obstacles qu'on parvient à surmonter grâce à notre intelligence et notre persévérance. Ainsi apparaît la fonction éducative du conte qui présente à l'enfant une solution fictive à un problème réel.

- **La séparation:**

C'est la première épreuve que le héros doit affronter. Elle est incarnée par la mort d'un parent. Pour BETTELHEIM, elle contribue à émanciper le protagoniste, et l'aide à « *devenir soi-même* » (1976 : 33). En d'autres termes, c'est une manière de découvrir son inconscient. Suite à cette séparation, l'enfant ou le héros éprouvent une sorte de tristesse continue qui aggrave sa situation parce qu'il a été séparé de son passé.

Chez PERRAULT, cette séparation est doublée : elle se manifeste, tout d'abord, par la mort de la mère de Cendrillon qui était « *la meilleure personne du monde* » (C. : 45) ; ensuite, cet éloignement est aggravé par l'absence/présence du père qui ne joue aucun rôle dans l'histoire. Celui-ci est mis à distance par son épouse qui le domine. Il n'intervient jamais pour défendre sa fille. C'est la présence de la Marraine qui vient compenser l'absence de la mère et du père. Les deux figures maternelles seront donc en lutte permanente ; pourtant, la jeune fille réalisera son ascension sociale grâce à sa gentillesse et ses propres moyens. Par le biais de cette séparation Cendrillon parvient à « *devenir elle-même* » et à être l'auteur de sa propre destinée. C'est le premier pas mené par l'enfant dans sa quête de l'autonomie.

Quant à Zalgoum, elle n'avait aucun choix : sa séparation de sa famille était la seule solution pour ne pas tomber dans le péché. La jeune fille était victime des traditions orientales qui privilégient l'intérêt de l'homme aux dépens de la femme. La mère a sacrifié sa fille et a violé les préceptes de la religion car elle « *avait une peur affreuse de voir son fils renoncer à tout jamais à prendre femme* » (Z., 83). Ses parents se sont résignés de peur de « *perdre leur unique garçon* » (Z., 83) qui les a menacés de quitter le pays s'il n'épouse pas Zalgoum. D'autre part, nous pouvons déduire que dans « *Zalgoum* », « *la grotte peut être un refuge pour les humains qui fuient la société* » (DUJARDIN, 1991: 132).

C'est le symbole de l'exil du personnage rejeté par la société hostile. Par contre, dans «*Cendrillon*», la maison est le symbole de l'humiliation. Ces deux symboles visent à susciter la pitié du lectorat enfantin à l'égard de la pauvre héroïne qui subit les coups injustes du sort.

- **L'humiliation et la trahison:**

La distance qu'on vient de mentionner accentue le sentiment de souffrance, d'appauvrissement et d'humiliation éprouvé par le héros ou l'enfant. Celui-ci ressent une nostalgie du passé qui crée chez lui un sentiment de perte. Ainsi, le lecteur enfantin sympathise-t-il avec le héros malheureux. C'est l'exemple de Cendrillon qui, humiliée par sa marâtre et ses deux demi-sœurs, trouvait la consolation chez sa Marraine, son seul adjuvant dans l'histoire. La jeune fille était obligée d'accomplir toutes les besognes sans avoir le droit de se plaindre. En plus, elle devait supporter la mésestime et le comportement arrogant de ses demi-sœurs. La jeune fille était chargée « *des plus viles occupations de la maison : c'était elle qui nettoyait la vaisselle et les montées, frottait la chambre de madame, et celle de mesdemoiselles ses filles* » (C., 45). En effet, l'héroïne éprouvait une solitude absolue au sein de sa famille. Ce père, incompréhensif, qui aurait dû la défendre lui faisait plutôt peur : « *Il l'aurait grondée* » (C., 45) si elle lui avait avoué sa plainte. Ce comportement agressif avait obligé la jeune fille à se dépasser pour évoluer. L'humiliation dont elle a été victime était une source de réalisation de soi. Plus l'agression s'accroît, plus l'affirmation de soi se montre évidente. C'est le cas de Cendrillon dans le conte, objet d'analyse. A cet éloignement concret s'ajoute un autre éloignement symbolique : l'héroïne ne dort pas dans une chambre comme ses demi-sœurs. Elle se distingue d'elles tant par ses actes que par son sort : « *Elle couchait tout haut de la maison, dans un grenier, sur une méchante paille, pendant que ses sœurs étaient dans des chambres parquetées, où elles avaient des lits des plus à la mode, et des miroirs où elles se voyaient depuis les pieds jusqu'à la tête* » (C., 45).

Poussées par une rivalité fraternelle, les deux demi-sœurs de Cendrillon la soumettaient à un avilissement physique et psychique. Par conséquent, elles éprouvaient une tendance destructrice à l'égard de leur sœur, « *la plus belle* » (C., 46). Cet antagonisme donne au conte un aspect

agressif qui est accentué par le caractère narcissique des deux sœurs: « *Face à cette honte, la cruauté peut être en réponse, une décharge sans retenue. Menacées dans leur continuité narcissique, [...] les sœurs de Cendrillon, usent de ce mouvement cruel, aveuglées par cette envie destructrice dans une nécessité de survie psychique* » (CHAUDOYE & al. 2011 : 180). Elles ne s'intéressaient qu'à leur apparence physique et à leur luxe. Leur jalousie atteignit son point culminant lorsqu'elles refusèrent de prêter une robe à Cendrillon pour les accompagner au bal. Les habits offerts par sa fée Marraine étaient fabriqués « *de draps d'or et d'argent tout chamarrés de pierreries* » (C., 48) ; ils dépassaient dans leur élégance ceux portés par ses demi-sœurs, bien qu'ils fussent fabriqués de tissus très somptueux: «*velours rouge, parure en diamant, manteau à fleurs d'or* » (C., 46).

De même, le choix du pseudonyme «Cendrillon» révèle implicitement ce sentiment d'humiliation. Au début, la jeune fille était désignée par ses deux demi-sœurs par le surnom « *Cucendron* » car « *lorsqu'elle avait fait son ouvrage, elle allait se mettre au coin de la cheminée, et s'asseoir dans les cendres* » (C., 45). Dans l'Antiquité, les cendres sont symbole de l'humiliation et du châtement (BRICOURT, 1992: 265). En outre, « *vivre parmi les cendres était une expression qui s'appliquait symboliquement à celui, ou à celle qui occupait une position très inférieure par rapport à ses frères et sœurs* » (BETTELHEIM: 1976, 354). Ce surnom reflète donc la déchéance sociale et la jalousie entre les sœurs. D'autre part, nous pouvons voir dans les cendres un symbole de la mère défunte de la jeune fille. Elle tentait toujours de mettre les cendres sur son corps car elle y voyait «*les restes du corps de sa mère*» (BELMONT et LEMIRRE, 2007 :389). Ce qui explique l'attachement de la jeune fille à sa maison paternelle.

L'héroïne de MAMMERI est également victime du même sort que Cendrillon. Après avoir décidé de s'enfuir de sa maison paternelle, Zalgoum a éprouvé une solitude effroyable dans la grotte où elle avait pris asile. Elle préférerait plutôt mourir que tomber dans l'inceste. Dans son discours avec la chèvre qui a découvert sa cachette, la jeune fille se compare à une morte qu'on vient d'enterrer : « *Et va dire à mes père et mère : Zalgoum dans la grotte se terre* » (Z., 84). L'attitude hostile de

ses parents choqua l'héroïne et l'humilia car ils l'ont sacrifiée pour réaliser le bonheur de leur fils : « *-J'étais ta fille. Tu étais mon père. Mais maintenant tu es mon beau-père* » (Z., 84-85). De sa part, la mère obligeait Zalgoum à l'accompagner en achetant, soi-disant, le trousseau de la fiancée de son frère qui avait la même taille et la même pointure que Zalgoum : « *A Zalgoum, ils apprirent seulement que son frère allait se marier, mais sans lui dire à qui. La mère commença par le trousseau de la mariée. Chaque fois qu'elle allait acheter un habit, elle le faisait essayer à Zalgoum* » (Z., 83). De même, un sentiment violent d'humiliation emportait Zalgoum envers son frère : « *Tu m'as trahie. [...] Autrefois tu étais mon frère. Mais aujourd'hui tu es mon mari* » (Z., 85). En outre, la sorcière que Zalgoum croyait qu'elle était venue pour lui prêter secours l'avait «trahie» (Z., 89) en la faisant sortir de la grotte selon le souhait du prince. Ainsi, la jeune fille a-t-elle fini par perdre confiance en tous les membres de sa famille.

• **La récompense :**

Cette étape se distingue par le retour à l'ordre établi. L'épreuve a été victorieusement subie : soit que l'enfant soit parvenu à retrouver ses parents, soit que le bonheur ait été réalisé à travers l'amour. Dans « *Cendrillon* », le bal, qui est considéré comme la récompense de l'héroïne, est désigné par la phrase : « *Enfin, l'heureux jour arriva* » (C., 46). Cette fin heureuse sera une consolation à toutes les souffrances, les séparations, les épreuves et l'humiliation dont la jeune fille a souffert tout le long du conte. Ainsi, ces obstacles (qui n'étaient que provisoires) représentent une sorte d'initiation à l'enfant ou au héros. La jeune fille jouirait du bonheur dans l'amour et l'ascension sociale.

De même dans « *Zalgoum* », la jeune fille trouva dans le mariage avec le prince la consolation à tous ses malheurs. Elle accéda au trône et donna naissance à deux garçons auxquels « *elle prodiguait tous ses soins et les préparait à succéder à leur père* » (Z., 91).

En second lieu, nous opterons pour une approche analytique qui prolonge celle des travaux de PROPP. Nous suivrons les théories des structuralistes qui proposent d'analyser le conte selon un schéma dit «actantiel». En effet, ce schéma permet de souligner l'évolution des

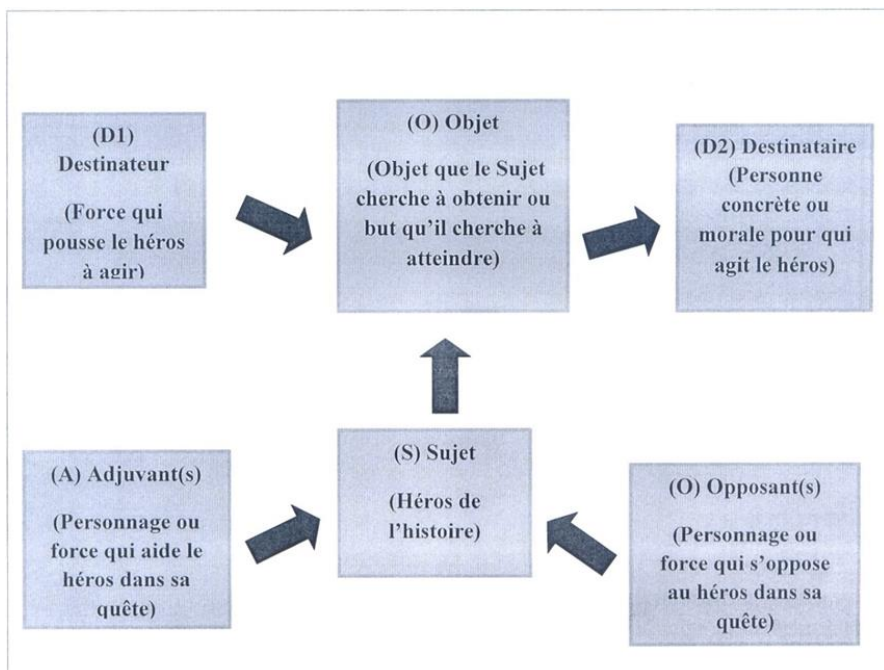
rapports entre les protagonistes de l'œuvre littéraire. Il considère les personnages comme des unités qui appartiennent au système de l'action conformément à un réseau de relations qui les détermine d'une manière complémentaire. Dans son ouvrage intitulé *Sémantique structurale*, Algirdas Julien GREIMAS estime que : « le modèle actantiel est, en premier, lieu l'extrapolation d'une structure syntaxique » (1986 : 185). Selon lui, l'analyse actantielle consiste à classer les éléments de l'action - appelés « actants »- dans six cases qu'il rassemble en trois groupes formant chacun un axe de la quête, nécessaire à toute intrigue :

-**Axe du vouloir ou du désir**: Sujet/Objet. Le Sujet est à la quête d'un Objet (peut être animé ou inanimé).

-**Axe du pouvoir**: Adjuvant/Opposant. L'Adjuvant aide à la réalisation de l'Objet souhaité par le Sujet, l'Opposant y nuit.

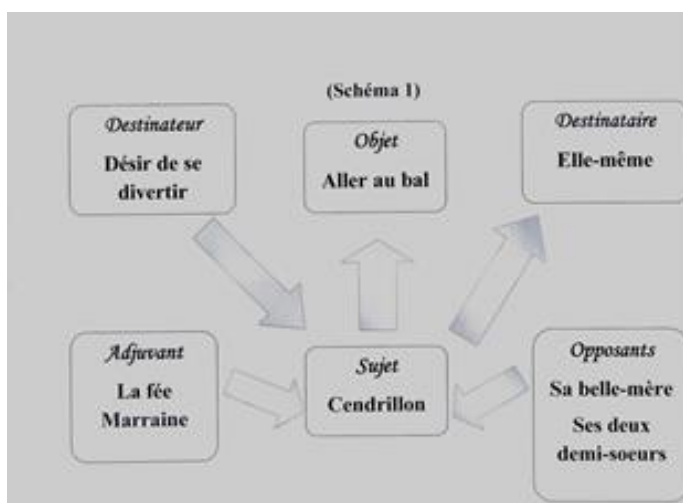
-**Axe du savoir ou de la communication**: Destinateur/Destinataire. Le Destinateur est celui qui charge le Sujet de la quête de l'Objet. Le Destinataire est celui pour qui la quête est réalisée.

Ainsi pour GREIMAS, l'analyse de tout récit littéraire se réduit au schéma suivant (1980, 40):



Il est important de signaler que toute action est susceptible d'être analysée par au moins un modèle actantiel; d'où la pluralité de ces schémas: il y a autant de modèles actantiels qu'il y a d'actions. D'autre part, une même action peut être vue sous plusieurs angles (par exemple, selon le point de vue du *Sujet* et celui de l'*Opposant*, son rival).

Ainsi, à propos de « *Cendrillon* » de PERRAULT, il est possible de construire au moins deux modèles actantiels, l'un qui prend comme point de départ le *Sujet* Cendrillon qui cherche comme *Objet* le désir d'aller au bal ; l'autre, prenant pour *Sujet* le prince et pour *Objet* Cendrillon:



Dans le premier modèle, Cendrillon (*Sujet*), poussée par le désir de se divertir (*Destinateur*) et par sa curiosité de découvrir la société royale de luxe, cherche à aller au bal (*Objet*) organisé par le prince. Le refus de sa belle-mère et de ses deux-demi sœurs (*Opposants*) constitue une entrave à la réalisation de ce désir. L'hostilité de ses deux demi-sœurs est accentuée par le fait de négliger totalement Cendrillon. Elle aurait dû les accompagner (elle est, en fait, leur sœur) puisque l'invitation était adressée à « *toutes les personnes de qualité* » (C., 46). Toutefois, elles la chargent de repasser les robes qu'elles porteront pendant la cérémonie et de les coiffer. En plus, elles s'en prenaient d'elle en lui demandant : « *Cendrillon, serais-tu bien à l'aise d'aller au bal ? [...] On riait si on voyait un Cucendron aller au bal* » (C., 46). Face à cette méchanceté, intervient un *adjuvant* qui appartient au monde surnaturel, la fée Marraine

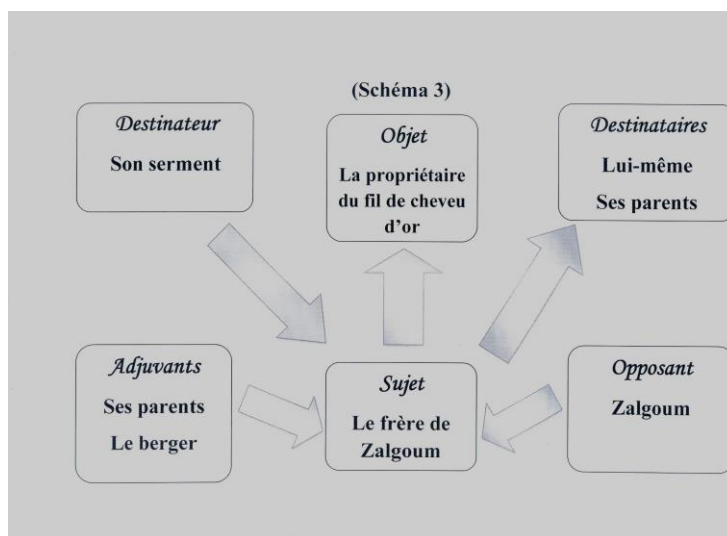
qui aide Cendrillon à réaliser son désir. En fait, la bonne fée est une figure incontournable du conte. Elle est une mère de substitution pour l'héroïne orpheline. Elle possède le pouvoir magique de transformer les objets en vue de récompenser les bons et châtier les méchants. Elle transforme citrouille, guenilles, souris, rats et lézards pour réaliser le désir de la jeune fille.



Quant au deuxième modèle, il considère la propriétaire de la pantoufle comme (*Objet*) de la quête entamée par le prince (le *Sujet*). Celui-ci est épris de la jeune princesse (*Destinateur*) dont la beauté et l'élégance ont suscité l'admiration de tous les convives : « *Il se fit alors un grand silence ; on cessa de danser, et les violons ne jouèrent plus, tant on était attentifs à contempler les grandes beautés de cette inconnue* » (C., 48). Dans sa quête, le prince se heurte à des *Opposants* : les filles du pays qui ont essayé le soulier, d'une part, et d'autre part, les deux-demi sœurs de Cendrillon « *qui firent tout leur possible pour faire entrer le pied dans la pantoufle, mais elles ne purent en venir à bout* » (C., 51). Le gentilhomme qui fait l'essai est considéré comme *l'adjuvant* du prince qui l'a aidé à trouver la jeune fille, *Objet* de la quête.

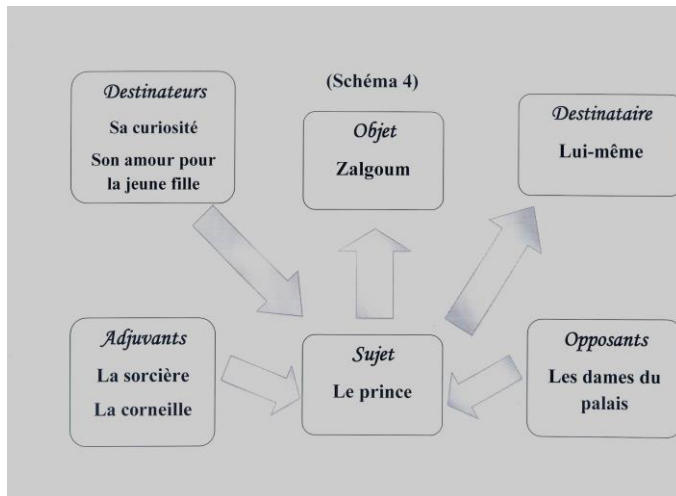
Il convient de signaler que les deux modèles ci-dessus ont pour Destinataire le Sujet de l'action : Cendrillon, elle-même dans le premier modèle ; et le prince, lui-même dans le deuxième. Les deux actants agissent pour réaliser leur propre désir.

En ce qui concerne « *Zalgoum* » de MAMMERI, nous pouvons également l'analyser selon plusieurs modèles actantiels. Nous proposons, en premier temps, un schéma qui considère le frère de Zalgoum comme (*Sujet*) qui cherche la propriétaire du fil de cheveu (*Objet*):



Dans le troisième schéma, le frère de Zalgoum (*Sujet*), pour réaliser le souhait de ses parents (*Destinataire*) cherche la propriétaire du cheveu d'or (*Objet*) pour l'épouser. Ce jeune homme est un fainéant, « *il passait son temps à chasser et à faire de longues randonnées dans la forêt* » (Z., 82). Le *Destinateur* qui pousse le *Sujet* à accomplir cette quête est le serment qu'il a prêté de se marier avec la jeune fille au fil de cheveu d'or : « *J'ai juré d'épouser la jeune femme à qui ce cheveu appartient et je ne me dédierai pas* » (Z., 83). Malheureusement, ce fil de cheveu n'est autre que celui de sa sœur, Zalgoum, qui s'opposera à la réalisation du désir incestueux de son frère. Pour réaliser son désir, le jeune homme est aidé par ses parents (la première figure d'*adjuvant*). Avant de découvrir la véritable identité de la propriétaire du cheveu, la mère « *prit le cheveu et, de porte en porte, s'en alla faire le tour des maison des villages. Elle essaya le cheveu à toutes les filles qu'elle y trouva, mais ... à son grand désespoir, il n'alla à aucune !* » (Z., 82-83). Même après la découverte de la vérité, la mère et le père continuent à soutenir leur fils pour accomplir son mariage avec sa sœur : « *A Zalgoum, ils apprirent seulement que son frère allait se marier, mais sans lui dire à qui* » (Z.,

85). Ayant appris la vérité, la jeune fille quitte la maison paternelle et s'enfuit dans une grotte, pour ne pas tomber dans le pêché : « *Elle traverse le village sans que personne prît garde à elle, marcha longtemps dans la forêt jusqu'à une grotte retirée, où elle se réfugia. Pour que personne n'eût l'idée de venir l'y chercher, à l'entrée de la grotte elle roula une roche énorme.* » (Z., 90). Le berger s'avère être le deuxième *adjuvant*, car c'est lui qui a révélé la place de Zalgoum à son frère.



En revanche, le quatrième schéma prend pour *Sujet* de la quête le prince qui a entendu parler de l'histoire de la jeune fille à la voix mystérieuse. Celui-ci « *donnerait une grande récompense à quiconque ferait sortir de son abri la jeune fille* » (Z., 91). Zalgoum, « *belle comme le jour avec ses longs cheveux d'or* », (Z., 82) joue donc, pour la deuxième fois, le rôle d'*Objet* de la quête dans ce modèle. Il est important de signaler que d'abord, le prince était poussé par la curiosité de découvrir l'identité de la personne à la voix mystérieuse, mais lorsqu'il l'a vue cette curiosité s'est transformée en amour : « *Il l'installa dans la plus haute pièce du palais, et comme il voulait l'épouser, il interdit que quiconque montât la voir avant le jour des noces* » (Z., 93). C'est grâce à une vieille sorcière (*adjuvant*) que le prince parvient à reconnaître Zalgoum. Dévorées par la jalousie, les autres dames du palais, qui voulaient épouser le prince, constituent les *Opposants* à la réalisation du mariage du prince avec la jeune fille. Elles complotent pour lui faire

découvrir le secret de Zalgoum: « *comment le prince pouvait vouloir épouser une manchote* » (Z., 94). La corneille joue le rôle d'*adjuvant* et aide Zalgoum à retrouver sa main coupée : « *Elle adapta au moignon la main desséchée, la cousait avec le fil d'or et, [...] frotta la jointure avec l'herbe de guérison. Les doigts aussitôt recommencèrent à bouger [...]. En même temps, la main reprenait son volume, la peau sa belle teinte rose et blanc* » (Z., 95-96).

D'après l'analyse de ces schémas, nous pouvons déduire que l'*Objet* de la quête est en rapport avec les signes de beauté féminine. Dans « *Cendrillon* », il s'agit de la quête d'une pantoufle, alors que dans « *Zalgoum* », il est question de la quête d'un fil de cheveu. Est-ce que ces deux objets se revêtent de significés en corrélation avec les deux cultures d'où les deux contes sont tirés?

Dans la tradition, le soulier est porté par les filles lorsqu'elles deviennent adultes. En France, les jeunes filles portent les sabots jusqu'à l'adolescence, ensuite, elles sont autorisées de porter les souliers. D'après Anne MONJARET, « *vers quatorze ans s'achève le temps de l'enfance [...] et commence celui de la puberté où [la jeune fille] porte la coiffe et quitte ses sabots pour chausser ses souliers, autre symbole d'accès à l'état adulte* » (2005 : 133). D'ailleurs, selon la coutume, le soulier est étroitement lié au rituel de mariage. Le prétendant l'offre à sa fiancée et « *plus la pointe était longue, plus l'amour du jeune homme pour sa « promise » était fort* » (SEGALEN, 1981 : 61). Auparavant, la jeune mariée, à la fin de la cérémonie de noces, laisse un de ses souliers aux célibataires présents. Arrivée devant la porte de leur nouvelle maison, l'époux prend sa femme dans ses bras pour lui faire passer le seuil de leur chambre, un pied chaussé, l'autre nu (Cf. LEBUF, 1989 : 169).

Dans le conte objet d'examen, la pantoufle est le symbole du changement de l'identité de Cendrillon, plutôt de son élévation sociale. Elle passe de la classe de servante à celle de princesse. En outre, ce soulier marque son passage de l'état de jeune fille à celui de jeune mariée, comme le souligne LEBEUF : « *le déchaussement d'un seul des deux pieds est fréquemment associé aux rites de passage, aux rites d'initiation* » (1989 : 167). C'est ce qu'a fait l'héroïne de PERRAULT qui « *laisse*

tomber une de ses pantoufles de verre, que le prince ramasse bien soigneusement » (C., 51). Ce soulier est un message par lequel le prince parviendra à rejoindre Cendrillon. Comme l'affirment BELMONT et LEMIRRE, « *en perdant sa chaussure, Cendrillon laisse un message, celui de son altérité de femme. [...] Cette altérité messagée par Cendrillon -cette chaussure qu'une seule (elle, et seulement elle) peut chausser- est la mise en branle d'un rapport. C'est à partir de ce message que le prince part à la chasse de cette femme-là* » (2007 : 396-397). De même, Jean-Pierre MOTHE se rallie à BELMONT et LEMIRRE en voyant que le geste de la perte de la pantoufle est « *un signe, un symbole pour une reconnaissance future* » (1999 : 6). La pantoufle est donc un objet qui a aidé les deux protagonistes à conclure leur mariage. Elle a une portée symbolique de par son rôle dans le parcours initiatique de l'héroïne et son rapport avec la cérémonie de mariage. En outre, -selon la psychanalyse- le fait de « se laisser déchausser » est un acte utilisé pour désigner implicitement l'acte sexuel. En plus, la quête de la propriétaire de la pantoufle peut désigner la quête du « couple idéal » : « *trouver chaussure à son pied* »² qui signifie trouver ce qui lui convient parfaitement.

En revanche, dans la société orientale, les cheveux sont le symbole de féminité, c'est pourquoi les femmes les cachent par le voile dans certaines cultures. Zalgoum est le symbole de la femme qui accorde une importance particulière à ses cheveux, signe de sa beauté et de sa séduction. Ses cheveux longs témoignent de sa féminité ; aussi leur perte annonce la perte de son caractère féminin.

Ainsi, les deux contes, objet d'étude, ont-ils en commun la représentation de la féminité de la femme dans deux sociétés différentes. Tous les deux textes ont une portée didactique : ils apprennent aux jeunes garçons comment réagir face à cet aspect féminin d'une part, et d'autre part, ils enseignent aux jeunes filles les valeurs de tolérance et de modestie.

Au terme de notre recherche, nous pouvons conclure que les contes sont tenus pour des signes qui aident l'enfant, et plus tard l'adulte, à considérer la fiction comme un moyen de représentation de la psyché.

Ils l'aident à former sa personnalité et sa manière de saisir le sens de la vie. La victoire des deux héroïnes est réalisée à travers la quête : celle du soulier dans « *Cendrillon* » et celle du cheveu d'or dans « *Zalgoum* ». La trajectoire de la cendre au royaume et la réalisation du bonheur familial incarnent le succès et la consolation des deux héroïnes. Ces histoires imaginaires, riches en leçons pédagogiques, ont donc le mérite de satisfaire les émotions de l'enfant et l'apaiser. Nous avons visé dans notre étude à les rapprocher pour démontrer qu'ils jouent un rôle principal dans l'éducation des enfants.

Bibliographie

Corpus:

PERRAULT, Charles (2014), *Contes de ma mère l'Oye. Histoires ou contes des temps passés*, « Cendrillon ou la petite pantoufle de verre », Paris, J'ai Lu, pp.45-52.

MAMMERI, Mouloud (1996), *Contes berbères de Kabylie*, « Zalgoum », Paris, Pocket jeunesse, pp.82-98.

Ouvrages et périodiques consacrés au conte et au folklore :

ABOUL-HUSSEIN, Hiam et PELLAT, Charles (1981), *Cheherazade, personnage littéraire*, SNER, Alger.

CHAUDOYE, Guillemine, CUPA, Dominique et MARCOVICI, Maud (2011), « Cruauté et transmission de vie. Les contes de fées de Charles Perrault et des Frères Grimm », *Topique*, no. 116, pp.179-190.

DECOURT, Nadine, RAYNAUD, Michelle (1999), *Contes et diversité des cultures*, CRDP, Lyon.

DELARUE, Paul (1985), *Le conte populaire français*, T. 1. Paris: Éditions G.-P. Maisonneuve et Larose.

DENIZOT, Jean-Claude (1995), *Structures de contes et pédagogie*, Canopé - CRDP de Dijon.

MONJARET, Anne (2005), *De l'épingle à l'aiguille. L'éducation des jeunes filles au fil des contes*. L'Homme, no.173, p. 119-147.

MOTHE, Jean-Pierre (1999), *Du sang et du sexe dans les contes de Perrault*, Paris, L'Harmattan.

SEGALIN, Martine (1981), *Amours et mariage de l'ancienne France*, Paris, Berger-Levrault.

SIMONSEN, Michèle (1984), *Le conte populaire français*, Paris, P.U.F.

Ouvrages consacrés à la littérature berbère :

BASSET, Henri (2007), *Essai sur la littérature des Berbères*, Paris, Ibis Press.

DUJARDIN, Camille-Lacoste (1991), *Le conte kabyle, Etude ethnologique*, Bouchène, Alger.

Ouvrages consacrés à la psychanalyse :

BETTELHEIM, Bruno (1976), *Psychanalyse des contes de fées*, Robert Laffont, Besseny, France.

LECHEVALIER, Bianca, POULOUIN, Gérard, SYBERTZ, Hélène (2001), *Les contes et la psychanalyse*, Paris, In Press.

Ouvrages consacrés à la morphologie du conte :

GREIMAS, A.-J. (1986), *Sémantique structurale*, Paris, P.U.F.

PROPP, Vladimir (1970), *Morphologie du conte*, Paris, Seuil.

Ouvrages consacrés à Cendrillon :

BELMONT, Nicole et LEMIRRE, Elisabeth, (2007), *Sous la cendre, Figure de Cendrillon, Anthologie*, Paris, José Corti, Collection « Merveilleux ».

BRICOURT, Bernadette (1992), *L'eau et les cendres. Les avatars de Cendrillon. Le Savoir et la Saveur. Henri Pourrat et le trésor des contes*, Paris, Gallimard, pp. 260-285.

LEBEUF, Arnold (1989), *La pantoufle de Cendrillon*, Cahiers de littératures orales, no. 25, pp.165-179.

Dictionnaires :

Dictionnaire des noms communs et noms propres (1994), Paris, Larousse.

LAROUSSE (2001), Paris, Hachette.

Sitographie :

DU BERGER, Jean (1976), Marius Barbeau : le conte et le conteur, *Études françaises*, vol. 12, n°1-2, pp. 61-70, URI: <http://id.erudit.org/iderudit/036621ar> (Consulté le 17/11/2018).

<http://pedagogie.ac-montpellier.fr/lettres.htm> (Consulté le 1/9/2018).

LABRIE-BOUTHILLIER, Vivian (Octobre 1977), Le conte populaire et son utilisation pédagogique, *Folklore du Québec*, n°27, <http://id.erudit.org/iderudit/56668ac> (Consulté le 17/11/2018).

PIR, Dominique (12 Décembre 2000), « Pourquoi raconter des contes de fées aux enfants ? », in : http://www.doctissimo.fr/html/psychologie/psycho_pour_tous/enfant_bebe/ps_3234_contes_fees.htm (Consulté le 1/9/2018).

¹ Son premier recueil de contes était intitulé : « *Contes de fées de la Comtesse d'Aulnoy* » (1698).

² Dans l'Antiquité, pour trouver un époux, les jeunes filles posaient les pieds dans l'empreinte de l'église de Saint-Aventin située dans les Pyrénées (cf. MONJARET).