



**HAL**  
open science

# Entre fantasmes et dévorations : Lecture psychocritique du Petit Poucet de Charles Perrault et de Tom Pouce des Frères Grimm

Clémentine Labarde

► **To cite this version:**

Clémentine Labarde. Entre fantasmes et dévorations : Lecture psychocritique du Petit Poucet de Charles Perrault et de Tom Pouce des Frères Grimm. Sciences de l'Homme et Société. 2021. dumas-03384493

**HAL Id: dumas-03384493**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03384493>**

Submitted on 19 Oct 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Mémoire de master 2**  
Master Recherche lettres modernes  
Université de la Réunion  
Faculté des lettres et des sciences humaines



**Entre fantômes et dévorations :**  
Lecture psychocritique  
du Petit Poucet de Charles Perrault et de  
Tom Pouce des Frères Grimm.

---

**PRÉSENTÉE PAR LABARDE CLÉMENTINE**  
ANNÉE UNIVERSITAIRE  
2020/2021

**Sous la direction de Françoise Sylvos**  
Professeur en Littérature française

**Jury**

**Françoise Sylvos**  
Professeure en Littérature française

**Anne-Cécile Koenig Le Ribeuz**  
Maître de Conférences en  
langue et littérature française du  
Moyen Âge

## REMERCIEMENTS

Tous mes remerciements vont à ma directrice de mémoire, Madame la professeure Françoise Sylvos, pour ses conseils avisés et pertinents. En tant que directrice, elle a su me guider tout au long de mes réflexions.

Je remercie également l'ensemble des enseignants qui ont su, au long de mon parcours scolaire et universitaire, me donner l'envie d'apprendre et d'approfondir mon goût pour la réflexion.

Enfin, je remercie mes proches et mes amis pour leur soutien moral qui a permis l'aboutissement de ce travail.

# SOMMAIRE

Introduction.....p.8

Chapitre I. La création littéraire.....p. 21

A. Un voyage au bout du conte.....p. 21

1. Origine du conte.....p. 21
2. Le merveilleux.....p. 25
3. Lorsque le conte nous fait signe.....p. 28

B. Sa forme brève.....p. 30

1. Un apport mythique au conte.....p. 30
2. Quelques concepts psychanalytiques.....p. 32
3. Le conte : un tiroir à fantasmes.....p. 35

Chapitre II : Un cannibalisme « affectueux » ? p.  
42

A. Une sur-présence animale.....p. 42

1. Entre cannibalisme et anthropophagie.....p. 42
2. Une animalité symbolique.....p. 45
3. Une nourriture gargantuesque.....p. 48

B. Les Ogres « masqués ».....p. 52

1. La ruse.....p. 53
2. L'ogresse une « femme bête » ?.....p. 55
3. Des « parents » carnassiers.....p. 58

C. Le cannibalisme : une réalité historique.....p. 63

1. Entre famine et raison.....p. 63
2. Une horreur inspirante : D'Ugolin à Gilles de Rais.....p. 67

**Chapitre III : L'acte de manger : entre fantasmes et désirs.....p. 75**

**A. Au-delà d'un simple désir.....p. 75**

1. Concept de désir.....p. 75
2. Désirs d'enfants.....p. 78
3. Une polysémie infinie.....p. 82

**B. Des pères trop aimants ?.....p. 86**

1. Une rivalité paternelle.....p. 86
2. Une possession ambiguë.....p. 91

**C. Une réalité cauchemardesque.....p. 97**

1. Le merveilleux : entre fantastique et onirisme.....p. 97
2. De l'autre côté du rêve : le cauchemar.....p. 102

**Conclusion.....p. 114**

**Annexes.....p. 117**

**Bibliographie.....p. 121**



# **INTRODUCTION**





# Introduction

« Les mythes et les contes de fées, les proverbes et les chansons, le langage d'imagination utilisent le même symbolisme.<sup>1</sup> ». C'est ce symbolisme présent dans les contes merveilleux que nous souhaitons analyser. « Le symbole donne à penser, [...] il est un appel à la réflexion [et à] la pleine responsabilité d'une pensée autonome.<sup>2</sup> ». Selon Paul Ricoeur, le symbole exige l'interprétation.

L'interprétation se réfère à une structure intentionnelle de second degré qui suppose qu'un premier sens est constitué où quelque chose est visé à titre premier, mais où ce quelque chose renvoie à autre chose qui n'est visé que par lui<sup>3</sup>.

Alors que la compréhension réduit le sens à la signification, l'interprétation souligne plutôt la pluralité et la divergence des sens.

« Dans la science, les symboles ont normalement une référence unique et directe ; dans l'art, la référence est souvent complexe, multiple et indirecte.<sup>4</sup> ».

Notre travail porte sur l'étude de ce second degré et sur cette pluralité des sens. En effet, l'essentiel du texte littéraire réside le plus souvent dans ce qu'il ne dit pas ouvertement, mais qui fait appel à l'être du lecteur. Le texte littéraire est, pour reprendre l'expression d'Umberto Eco, « une machine paresseuse qui exige du lecteur un travail coopératif acharné pour remplir les espaces de non-dit ou de déjà-dit restés en blanc [...] ». <sup>5</sup> ». Paul Ricoeur privilégie effectivement le caractère intellectuel du symbole : « L'interprétation est un travail de compréhension qui vise à déchiffrer les symboles<sup>6</sup>. ». Le conte est un genre emblématique de cette polysémie du symbole. Il est porteur d'un message au sens où Lévi-Strauss l'entend pour les mythes. Le conte apporte à la fois sens et non-sens, mensonge et vérité. Il nous plonge dans la fiction pour nous parler de la réalité.

<sup>1</sup> Sigmund, Freud, cité par Carina Coulacoglou, « La psychanalyse des contes de fées : les concepts de la théorie psychanalytique de Bettelheim examinés expérimentalement par le test des contes de fées », dans *Le Carnet PSY*, 2006, n°110, p. 31-39. disponible sur <https://www.cairn.info/revue-le-carnet-psy-2006-6-page-31.htm>

<sup>2</sup> Paul Ricoeur, cité par Camille Riquier, « Herméneutique du symbole et herméneutique du soi : Paul Ricoeur et la logique du double sens », *Alter* [en ligne], n°19, 2011, consulté le 02 mai 2021, <http://journals.openedition.org/alter/1419>

<sup>3</sup> Paul, Ricoeur, *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1965, p. 21.

<sup>4</sup> Nelson, Goodman, *Esthétique et Connaissance, Pour changer de sujet*, trad. Par Robert Pouivet, Combas, Éditions de l'Eclat, Coll. « Tiré à part », 1990, p. 86.

<sup>5</sup> Umberto, Eco, *Lector in Fabula*, Paris, Grasset, 1985, p. 29.

<sup>6</sup> Paul, Ricoeur, *op.cit.*, p. 22.

Les souhaits des héros répondent à des soucis bien réels : manger, trouver un toit, travailler, se marier, assurer sa descendance, s'élever dans la hiérarchie sociale, réparer l'injustice dont ils s'estiment victime<sup>7</sup>.

Par-delà son apparence naïve, le conte veut donc dire bien plus que ce qu'il ne dit. En mettant en scène des thèmes cruciaux, les contes apportent, à leur manière, des solutions à des problèmes.

Les versions les plus anciennes, pour ne pas dire les plus antiques de certains contes sont, d'une verve scatologique, voire d'une obscénité joyeuse, qui ont incité à les retranscrire avec plus de décence et de délicatesse<sup>8</sup>.

Nous comprenons donc la raison pour laquelle le conte a passionné toutes les branches des sciences humaines au cours du XXe siècle, notamment la psychanalyse.

La psychanalyse suit sa propre méthode dans l'étude des processus psychiques et des opérations de l'esprit, méthode qui peut non seulement s'appliquer au fonctionnement psychique pathologique, mais aussi à la solution de problèmes artistiques, philosophiques et religieux, et qui a déjà fourni de nombreux points de vue nouveaux et des informations précieuses dans le domaine de l'histoire, de la littérature, la mythologie, l'histoire de la civilisations, de la religion, de la philosophie, [...]<sup>9</sup>.

D'une part, les travaux des folkloristes mettent en lumière leur importance, d'autre part les psychanalystes remarquent les bienfaits des contes dans le développement infantin. Nous nous focalisons essentiellement sur l'apport psychanalytique car comme le souligne Pierre Bayard : « La psychanalyse s'avère [...] proche de la littérature parce qu'elle suppose l'existence d'un savoir propre à la langue, différent de celui auquel s'intéresse la science, tenant à l'usage qu'on en fait par la parole ou par l'écrit. <sup>10</sup>». Jacques Poirier évoque également ce rapprochement dans *Littérature et Psychanalyse* :

Avec le recul, s'impose en effet l'évidence d'une relation étroite entre la psychanalyse et la littérature, qui partagent le même objet d'étude : l'homme, exploitent le même support: le langage, et participent d'une même démarche : rendre visibles des significations secrètes<sup>11</sup>.

<sup>7</sup> Anne Gugenheim-Wolff, *Le Monde extraordinaire des contes de fées*, Paris, de Vecchi, 2007, p.12.

<sup>8</sup> Anne, Da Costa, *Contes d'hier pour aujourd'hui. Origines, mythes, symbolisme et interprétation*, Paris : de Vecchi, 2005, p.67.

<sup>9</sup> Sigmund, Freud, *Faut-il enseigner la psychanalyse à l'Université ?*, In Oeuvres complètes de psychanalyse, vol. XV, traduit de l'allemand par Judith Dupont, Paris, PUF, 1996, p.113.

<sup>10</sup> Huchet, Jean-Charles. « Fascination des fabliaux », Pierre Bayard éd., *Lire avec Freud. Pour Jean Bellemin-Noël*. Presses Universitaires de France, 1998, pp. 105-124.

<sup>11</sup> Jacques, Poirier, *Littérature et Psychanalyse*, Presses Universitaires de Dijon, « Figures libres », 1998, p.7.

Dans le champ de la critique littéraire, la psychanalyse introduit une nouvelle dimension, une autre façon de lire.

La psychanalyse peut apporter maints éclaircissements que l'on ne peut obtenir par d'autres voies et, ainsi, mettre en évidence de nouvelles concordances dans l'ouvrage, qui se tissent entre les dispositions pulsionnelles, les expériences vécues et les œuvres d'un artiste<sup>12</sup>.

C'est à partir des travaux de Sigmund Freud que nous élaborerons notre analyse. La littérature fait effectivement partie intégrante de sa réflexion : « Ce sont de précieux alliés que les écrivains et leur témoignage est à placer haut, car ils ont coutume de savoir une foule de choses entre ciel et terre, dont notre sagesse d'école ne saurait même pas rêver<sup>13</sup> ». Freud note cette « difficulté [...] pour le psychanalyste, à trouver quelque chose de nouveau, quelque chose qu'un écrivain n'ait pas su avant lui.<sup>14</sup> ». Notre approche psychanalytique ne consistera pas à étudier l'inconscient des personnages mais il s'agira d'étudier les intentions de l'auteur. Quels messages nos auteurs souhaitent-ils transmettre par le choix de leurs personnages ? En effet, « Le personnage n'est pas seulement un moteur actanciel ou un élément narratif, il est porteur de valeurs et est l'objet de l'investissement des lecteurs.<sup>15</sup> ». En ce sens, le choix des personnages est d'ores et déjà un indice, un signe à décrypter.

Le texte serait [...] un site où se déposent des brisures de fantasmes faisant du dire poétique une partition – un sens musical, aussi, sans doute -, partition du fantasme, en ce qu'il y serait distribué, re-suscité sous forme d'histoires et de personnages à partir de cette voix que l'on dit narrative mais que l'on pourrait surtout reconnaître comme performative<sup>16</sup>.

L'approche psychanalytique favorise donc l'organisation de notre analyse. Nous aurons recours à différents concepts freudiens pour l'étude de notre corpus.

Il apparaît, écrit Freud, possible de transposer la conception psychanalytique acquise par le rêve aux produits de l'imagination populaire comme les mythes et les légendes. La tâche d'une interprétation de ces créations se présente depuis longtemps ; on soupçonne qu'elles ont un « sens secret », on est préparé aux modifications et aux transformations qui dissimulent ce sens<sup>17</sup>.

<sup>12</sup> Sigmund, Freud, « Discours prononcé à la maison de Goethe à Francfort », in : *Résultats, idées, problèmes*, II, Paris, PUF, 1985.

<sup>13</sup> Sigmund, Freud, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, traduit de l'allemand par Paul Arbex et Rose-Marie Zeitlin, Ed. Gallimard, 1986, p.141.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> Marie-France Bishop, Véronique Boiron, « Des usages didactiques du personnage », dans *Le Français aujourd'hui*, 2018, n° 201, p. 5 à 11.

<sup>16</sup> Anne, Elaine Cliche, « Jacques Lacan. Poésie, savoir et vérité », dans *Œuvres et Critiques*, XXXIV, N°2, 2009, p. 63.

<sup>17</sup> Sigmund, Freud, « L'intérêt de la psychanalyse », *Résultats, idées, problèmes*, T. 1, 1890-1920, Paris, PUF, 1984, pp. 207-208.

Antoine Faivre souligne également que « dans certaines circonstances un conte peut être reçu comme un mythe ou avoir un effet comparable.<sup>18</sup> ». C'est pourquoi notre corpus se constitue de deux « contes de fées ». Il s'agit du Petit Poucet de Charles Perrault publié en 1697 et de Tom Pouce des Frères Grimm datant de 1819. Notre corpus s'étend donc du 17<sup>e</sup> au 19<sup>e</sup> siècle. Ce sont deux périodes phares dans l'Histoire du conte. Au 17<sup>e</sup> siècle, les contes de fées, issus des traditions populaires, connaissent une certaine mode dans les milieux aristocratiques.

« Le genre du conte de fées, longtemps considéré comme enfantin et populaire, s'était vu rehausser d'un prestige nouveaux aux yeux de la société précieuse et galante.<sup>19</sup> ».

[Ces] récits que Charles Perrault ou Mlle Lhéritier appellent 'des contes de vieilles' ou des 'contes de mie' sont en fait et dans leur ensemble *une littérature pour adulte*. Il suffit pour s'en convaincre de les lire dans une version non adaptée. Ils contiennent très souvent des situations qui, pour être comprises et appréciées, exigent une certaine expérience de la vie<sup>20</sup>.

Au 19<sup>e</sup> siècle, ils se sont réhabilités par les romantiques, notamment en tant que forme de la culture nationale. Le conte trouve également sa place dans la littérature enfantine en plein développement. Bien qu'aucune étude à notre connaissance n'ait mis ces deux contes en parallèle, certains éléments invitent à voir des similitudes entre eux<sup>21</sup>. Dans *L'Histoire des contes*, Catherine Velay-Vallantin dit que :

Les récits dont les ressemblances l'emportent sur les différences appartiennent au même conte-type. Chaque version écrite attestée constitue un texte, dont les épisodes particuliers peuvent être considérés comme des variantes par rapport au conte-type<sup>22</sup>.

L'une des premières caractéristiques qui nous pousse à étudier ces contes en parallèle, c'est leur titre. En effet, dans sa langue d'origine Tom Thumb, signifie Poucet. Antoine Compagnon souligne à cet effet que « le titre est la porte d'entrée du livre<sup>23</sup> ». En ce sens, les Frères Grimm nous inciteraient à lire ce conte à la lumière du conte de Perrault. Bernadette Bricout<sup>24</sup> souligne elle aussi ces similitudes. Selon elle, il serait possible de rapprocher symboliquement l'abandon des enfants dans

<sup>18</sup> Antoine, Faivre, *Les Contes de Grimm : mythes et initiation*, Cahier de recherche sur l'imaginaire 10-11 sous la direction de Jean Burgos, Paris : Lettres modernes, 1978.

<sup>19</sup> Anne Defrance, *Les Contes de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy (1690-1698). L'imaginaire féminin à rebours de la tradition*, Genève, Droz, 1998, p.11-12.

<sup>20</sup> Cevin, Evelyne, (dir.) *Contes en bibliothèques*, Paris, éd. Cercle de la Librairie, coll. « Bibliothèques », 2005, p. 79.

<sup>21</sup> « Tandis que le petit Poucet du type 327 B saute de branche en branche jusqu'à la cime d'un grand arbre, chausse les bottes de sept lieues qui le rendent insaisissable, celui du conte-type 700 passe d'un estomac à un autre. »,

<sup>22</sup> Catherine, Velay-Vallantin, *L'histoire des contes*, Fayard, 1992, p.13.

<sup>23</sup> Antoine, Compagnon, *La seconde Main ou le travail de l'écriture*, Paris, Seuil, 1979, p. 251.

<sup>24</sup> Bernadette, Bricout, *La clé des contes*, Paris, Seuil, 2005.

la forêt et le passage périlleux de Tom dans le ventre des animaux. Il convient donc de rappeler brièvement l'histoire des différents contes qui constituent notre corpus afin de comprendre ces diverses similitudes.

Le petit Poucet débute par la description d'une mère bien trop fertile au sein d'une famille vivant dans la misère. Ces deux facteurs sont la cause du chagrin des parents. Cette famille se compose de sept garçons. L'accent est directement mis sur le plus jeune, le héros qui « était fort délicat et ne disait mot [...] il était fort petit, et quand il vint au monde, il n'était guère plus gros que le pouce, ce qui fit que l'on appela le petit Poucet. ». Une année, il y eut la famine. Le père ne supportant pas de voir ses enfants mourir de faim, décide d'abandonner ses fils dans la forêt. Poucet surprit la discussion des parents et décida de prendre des petits cailloux blancs dans sa poche avant de partir en forêt avec sa famille. Abandonnés en pleine forêt par leurs parents qui faisaient mine de couper du bois, les enfants furent pris de panique. Mais grâce au cailloux laissés par Poucet, ils purent retrouver facilement le chemin du retour. Les parents en furent temporairement ravis tant que les dix écus, reçus par le curé du village, durèrent. En effet, les parents résolurent de les perdre à nouveau. Ils décidèrent pour cela d'aller les profondeurs de la forêt pour qu'ils ne puissent pas revenir comme la première fois. Le petit Poucet les entendit exprimer leurs intentions, et décida de se munir de petits cailloux blancs, comme la première fois. Cependant cette fois-ci, la porte de la maison était fermée « à double tour », empêchant le petit Poucet de « ramasser des petits cailloux. ». Il mit donc dans ses poches les miettes de pain que leur mère leur donna le matin. Mais ces miettes de pain eurent vite disparu. Perdus dans la forêt, ils s'arrêtèrent dans une maison habitée par des ogres. L'ogresse choisit de cacher les sept garçons avant l'arrivée de son mari. Ce dernier les trouva cachés sous le lit. Il voulut les égorger, mais sa femme le persuada d'attendre un peu. Elle leur donna à manger et les mena se coucher dans la même chambre que leurs filles. De peur de se faire dévorer dans la nuit par l'ogre, Poucet prit l'initiative d'interchanger les couronnes des sept ogresses avec les bonnets de ses frères. Vers minuit, l'ogre se réveilla et les confondit. Il égorgea ses propres filles en pleine nuit. Le lendemain, le petit Poucet décida de s'enfuir avec ses frères. Au matin, en découvrant son acte, l'ogre chaussa ses bottes de sept lieues et les poursuivit. Exténué, il finit par s'endormir. Profitant de cette occasion, le héros usurpa les bottes de l'ogre, les enfila et retourna seul voir chez l'ogresse. Il inventa un mensonge pour soutirer tout l'or de l'ogre. Il rentra ensuite chez lui, retrouvant ses parents qui regrettaient de les avoir abandonnés faute de pouvoir les nourrir.

Le conte des frères Grimm débute différemment. Il s'agit d'un couple de paysans qui regrette de ne pas avoir eu d'enfant. Ils en viennent à souhaiter un enfant quelle que soit sa taille, même s'il doit n'être « pas plus grand que le pouce ». Il reçoit un nom en rapport avec sa petite taille : « Tom Pouce ». En dépit de sa petite taille, il vit des aventures extraordinaires. Tom tente de montrer à son père de quoi il est capable. Il décide donc de se mettre dans l'oreille d'un cheval pour

aider son père. Il donnait l'illusion que la charrette avançait seule. Ce phénomène provoqua la curiosité de deux étrangers qui désiraient l'acheter pour en faire un phénomène de foire. Le père refusa une première fois, mais suite à l'insistance de son Tom, il finit par accepter la proposition. Il le leur donna « pour une belle pièce d'or ». Après s'être longuement promené avec les deux hommes, Tom se cacha dans un petit trou de souris. Après de vaines ruses pour essayer de l'attraper, ils rentrèrent chez eux et Tom Pouce « sortit de sa cachette souterraine ». S'appêtant à s'endormir dans une coque vide d'escargot, il rencontra de nouveau deux hommes qui voulaient dérober de l'argent au curé. Tom Pouce proposa son aide, mais une fois arrivé à destination, il se retourna contre les voleurs afin de les faire prendre. Les voleurs prirent peur et s'enfuirent. Tom s'en alla dormir profondément dans le foin. Le lendemain matin, il se fit avaler par une vache. De peur, Tom hurla ce qui terrifia la servante. Elle alerta le curé « s'imaginant qu'il y avait un diable dans le corps de la vache. ». Ce dernier la tua, et Tom s'extirpa maladroitement de la panse. À peine eut-il le temps d'en sortir, qu'un loup affamé qui passait par là « l'avala [...] d'une seule bouchée ». Tom en profita pour rentrer chez lui tout en proposant au loup un copieux repas. Repu et piégé par son ventre trop imposant, Tom hurla de nouveau afin de réveiller ses parents. Le père vint ouvrir « le ventre du loup avec des ciseaux et un couteau et en tira le petit Tom ». Sain et sauf, l'enfant raconta son voyage à ses parents qui « lui firent confectionner d'autres vêtements, car les siens avaient été gâtés pendant le voyage. ».

Par ailleurs, notre titre de mémoire se construit autour du concept de fantasme en corrélation avec la thématique de la dévoration. « Les contes contiennent des fantasmes que chaque individu, à des degrés différents, a personnellement vécus.<sup>25</sup> » et « la dévoration, policée ou sauvage, est bien plus active qu'on ne pourrait le croire dans la vie sociale, dans le psychisme individuel et dans nos références culturelles. »<sup>26</sup>. Le fantasme et l'inconscient sont étroitement liés, car le fantasme se définit par une production de l'imaginaire suggérée par l'inconscient. Ainsi, à la manière du récit psychanalytique et onirique, le texte littéraire est porteur d'un désir déguisé, de séquences libidinales et de fantasmes inconscients :

L'art de la lettre, ou de la littérature, se charge [...] de notre fantasme qu'il éclate et 'distribue' (tel un cinéaste) en différents sillages de paroles appelés 'personnages' dont la constellation prend en charge les éclats ou débris d'un 'sujet' intenable par lui-même (le sujet du roman n'est pas un personnage, c'est le creux fantasmatique autour de quoi il se construit)<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> Colette, Rigaud, « Chapitre II. La texture inconsciente du conte et du mythe chez Freud », , *L'animal d'angoisse. Aux origines de la phobie infantile*, sous la direction de Rigaud Colette. Érès, 1998, pp. 47-60.

<sup>26</sup> Myriam Vaucher, Dominique Bourdin, Marcel Durrer et Olivier Revaz, « Foi de cannibalie ! La dévoration, entre religion et psychanalyse », dans *Psychologie et spiritualité*, Ed. Labor et Fides, 2012.

<sup>27</sup> Daniel, Sibony, « Le roman comme partage d'un fantasme en plusieurs personnages », in *Le personnage en question*, Publication de l'université de Toulouse – le – Mirail, 1984.

Le petit Poucet est, entre autres, imprégné du fantasme de manger ou d'être mangé. C'est un conte appartenant à la tradition orale, retranscrit et transformé par Charles Perrault en France. Cette version paraît dans *Les Contes de ma mère l'Oye* dans le contexte de grandes famines du règne de Louis XIV. Ce conte met l'accent sur la précarité de la vie paysanne et sur les conditions de l'enfant. Cependant, le narrateur survole cette crise économique pour laisser place à la dévoration et au cannibalisme. Nous y avons associé Tom Pouce des Frères Grimm qui introduit également la thématique de l'incorporation. Tom Pouce est un héros du folklore britannique. C'est en 1819 que les Frères Grimm publient ce conte dans la 2<sup>e</sup> édition des *Contes de l'enfance et du foyer*. L'acte de manger y est moins agressif et violent que dans le conte de Perrault. Nous choisissons donc ce conte des Frères Grimm car il permet d'aborder d'une manière différente l'acte de consommer. En effet, en tant que concept psychanalytique, l'incorporation associée au loup de Tom Pouce désigne la première identification du père.

On étudiera ici la thématique de la dévoration mais aussi les divers autres fantasmes qui prennent place dans notre corpus. La dévoration se manifeste dans nos contes sous forme de désirs et de fantasmes. Comme le souligne Freud dans « La création littéraire et le rêve éveillé » : « tout fantasme est la réalisation d'un désir<sup>28</sup> ». L'évolution historique et graphique de ce terme, selon nous, témoigne de sa polysémie. Le terme fantasme correspond aussi bien au vocabulaire psychanalytique qu'au vocabulaire littéraire. D'une part, le terme fantasme rejoint le terme latin *phantasma* qui se définit par « apparition, fantôme » et « hallucination visuelle ». Cette graphie rejoint également le terme espagnol *fantasma* qui se traduit lui aussi par « fantôme ». D'autre part, selon le *Vocabulaire de la psychanalyse*, il s'agit d'« un scénario imaginaire où le sujet est présent, et qui figure de façon plus ou moins déformé par les processus défensifs, l'accomplissement d'un désir, et, en dernier ressort, d'un désir inconscient<sup>29</sup> ». « Fantasme » détient donc un double sens. Il allie spectre et image mentale. C'est à partir de ces diverses significations que nous élaborerons notre travail. Il s'agira aussi bien d'étudier le fantasme sous l'angle du rêve interdit, qu'en tant que spectre et donc en tant que hantise. Aussi bien les contes de Perrault que ceux des Frères Grimm exposent de nombreux fantasmes et tabous. Selon Freud et Levi-Strauss, les sociétés sont fondées sur trois interdits fondamentaux, sur des tabous : l'inceste, le meurtre et le cannibalisme. Notre corpus témoigne de ces divers interdits. Il sera d'autant plus pertinent de les étudier lorsqu'ils seront interdits par les narrateurs et suggérés par l'utilisation de symboles. Mais « plutôt que de symboles, on pourrait parler de schèmes ou d'images signifiantes qui s'organisent et se spécifient les unes par rapport aux autres, formant ainsi un système<sup>30</sup> ». Cette remarque de François Flahault correspond à notre approche méthodologique. L'approche psychocritique de Charles Mauron démontre les apports mutuels de la

<sup>28</sup> Sigmund, Freud, « La création littéraire et le rêve éveillé », *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Editions Gallimard, Coll. « Idées », 1933.

<sup>29</sup> Laplanche, J, Pontalis, J-B, *Vocabulaire de la Psychanalyse*, Paris, PUF, 2007

<sup>30</sup> François, Flahault, *La pensée des contes*, Ed. Anthropos-Economica, 2001, p. 56.

littérature et de la psychanalyse. « La psychocritique considère la psychanalyse comme une science indispensable à connaître et à utiliser, mais elle ne songe pas à guérir, elle utilise la psychanalyse pour relier une science à un art. ». Elle se décrit essentiellement comme une méthode d'analyse du texte littéraire introduite par Charles Mauron entre 1938 et 1955. Cette méthode permet d'allier la psychanalyse à l'étude du texte littéraire : « la psychocritique travaille sur le texte et sur les mots des textes<sup>31</sup> » à l'aide de « la psychanalyse comme instrument de la critique littéraire<sup>32</sup> ». Cette démarche mauronienne permet d'« accroître notre intelligence des œuvres littéraires simplement en découvrant dans les textes des faits et des relations demeurés jusqu'ici inaperçus ou insuffisamment perçus, et dont la personnalité inconsciente de l'écrivain serait la source.<sup>33</sup> ». De plus, Charles Mauron rassemble les traits caractéristiques des productions inconscientes : « fatalité, répétitions obsédantes, étrangetés, bizarreries, double sens, ambivalences, mécanismes primitifs, symboles oniriques, etc... »<sup>34</sup>. C'est en ce sens que les propos de Flahault rejoignent la méthode mauronienne. Celle-ci instaure un réseau de « métaphores obsédantes ». Nous entendons ici par métaphores, les différents fantasmes récurrents et persistants chez nos deux conteurs. Selon Mauron, le contexte est constitué de réseaux, de figures et de situations dramatiques qui dessinent l'image d'un mythe personnel<sup>35</sup>. Ce mythe se caractérise chez Mauron comme « **le phantasme** le plus fréquent chez un écrivain ou mieux encore **l'image** qui résiste à la superposition de ses œuvres<sup>36</sup>. ». De plus, ce fantasme s'exprime de façon souterraine dans le texte, soit sous forme de non-dits, d'inter-dits : « [...] Mauron attribue au mythe personnel une valeur architecturale, il le compare à une crypte sous une église romane. <sup>37</sup> ». De ce fait, la psychocritique permettrait de dévoiler les désirs inconscients voire inavoués de l'être humain. Cette technique de lecture se compose de quatre étapes, mais nous limiterons à l'application de trois des quatre étapes : soit la superposition des œuvres, l'analyse des images obsédantes et l'interprétation du mythe personnel. Quant à la quatrième étape, la connaissance de la biographie, nous ne l'avons pas retenue car bien que nos contes soient écrits et fixés par des auteurs, ces histoires sont avant tout issues de la tradition orale. Cette impossibilité de donner au conte une origine propre lui permet également de faire partie de toutes les cultures qu'il a su toucher et de s'imprégner de chacune d'elles. Luda Schnitzer souligne que le conte oral ignore ses auteurs : « Comme les cathédrales, il est né d'une multitude de pères inconnus.<sup>38</sup> ».

<sup>31</sup> Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, Librairie José Corti, 1963, p. 10.

<sup>32</sup> Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel : introduction à la psychocritique*, Paris, José Corti, 1986, p. 16.

<sup>33</sup> *Ibid*, p.25.

<sup>34</sup> Charles Mauron, *L'inconscient dans l'oeuvre de Racine*, Paris, José Corti, 1964, p.18.

<sup>35</sup> « L'expression de la personnalité inconsciente [de l'écrivain] et de son évolution. », Charles Mauron, *Psychocritique du genre comique*, José Corti, Paris, 1964, p.141.

<sup>36</sup> Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes du Mythes personnel*, *op.cit*, p. 211-212.

<sup>37</sup> Léandre Sahiri, cité par Adou Bouatenin, *La psychocritique de Charles Mauron : une méthode à redécouvrir*, Université Félix Houphouët Boigny, 2017.

<sup>38</sup> Luda Schnitzer, *Ce que disent les contes*, Paris : Sorbier, 1995, p. 13



Au fil de nos lectures, plusieurs hypothèses se sont formées. Nous nous sommes dès le départ focalisés sur la récurrence de la dévoration et de l'incorporation. Il nous semblait intéressant d'étudier cette dévoration principalement dans Le petit Poucet, car l'histoire s'ancre dans une période de famine. Comment la dévoration prend-elle place dans un conte où la nourriture est censée s'absenter ? Par la même occasion, la figure de l'ogre devient problématique. En tant que personnage clé de la dévoration, comment prend-il part à cet univers ? Cet intérêt pour la dévoration dans le conte de Perrault, nous a poussé à questionner également celle présente chez les Frères Grimm. Il s'agit d'une autre forme de dévoration, car l'enfant n'est pas mangé, mais avalé. En ce sens, cet acte implique selon nous une autre analyse. Il pourrait effectivement s'agir d'un *regressus ad uterum*, un retour vers les origines. De plus, après s'être intéressé à la figure de l'ogre, nous trouvons également opportun d'étudier la figure carnassière du loup dans ce conte, étant donné que celui-ci participe à l'incorporation de l'enfant. Nous nous sommes également intéressés au départ des enfants dans chacun des contes. Un départ qui pourrait s'apparenter à une forme de voyage. Dans Le petit Poucet, il est question d'abandon, expliqué par la famine, tandis que dans Tom Pouce il s'agit d'un don. Ce qui nous a interpellé c'est ce lien avec la figure paternelle, un lien qui s'absente dans d'autres contes où il est pourtant question d'abandon. Les théories freudiennes démontrent, justement, l'importance de cette relation entre le père et le fils, notamment dans *Totem et Tabou*. De ce fait, comment la dévoration, l'incorporation s'organisent-elles autour de la figure paternelle ? Quelles symboliques détiennent-elles ? Enfin, nous nous sommes interrogés sur l'appellation des héros qui semble insister sur la jeunesse de ces derniers. Qu'apporte ce détail à la lecture du conte, à la compréhension de la dévoration ?

De manière générale, comment le cannibalisme témoigne-t-il d'une réflexion sur la situation sociale des enfants (du 17<sup>e</sup> et du 19<sup>e</sup> siècle) ? En quoi cet acte interdit évoque-t-il l'expression d'une fantasmagorie sexuelle ?

Afin de répondre à ces diverses questions, nous avons organisé notre mémoire autour de trois grands axes. Nous nous intéresserons tout d'abord au conte en tant que création littéraire. Dans une seconde partie nous traiterons la thématique du cannibalisme ; Comment ce cannibalisme se manifeste-t-il lorsqu'il est engendré par des adultes ? Enfin dans une dernière partie, nous analyserons l'acte de manger dès lors qu'il est désiré et fantasmé par les personnages.

**Titre en français** : « **Entre fantasmes et dévorations** », une lecture psychocritique de deux contes.

Ce mémoire se fonde sur une méthode psychocritique afin d'étudier les diverses dévorations fantasmées et interdites. Nous nous appuyons pour cela sur des figures emblématiques de la dévoration tels que l'ogre et le loup présents dans notre corpus.

Le mémoire est structuré en trois chapitres. Le premier chapitre porte sur le genre du conte en tant que création littéraire. Ce chapitre permet de poser les bases théoriques qui permettront de structurer notre analyse. Le deuxième chapitre traite d'un cannibalisme ambiguë qui prend place dans la cellule familiale. Cette ambiguïté se manifeste par un excès de nourriture et des parents carnassiers. Dans la continuité de cette recherche et dans une perspective freudienne, notre troisième chapitre questionne l'ambivalence de la dévoration et de l'acte de manger. Ce chapitre témoigne de l'importance de la figure paternelle et des tabous unissant le père au fils.

**Mots-clés** : Psychocritique, Contes, Charles Perrault, Les Frères Grimm, Dévoration, Sigmund Freud, Fantasmes,

**Title in English** : « **Between fantasies and devourings** », a psychocritical reading of two tales.

The dissertation is based on a psychocritical method in order to study the various fantasized and forbidden devourings. We rely on emblematic figures of devouring such as the ogre and the wolf present in our corpus.

The thesis is structured in three chapters. The first chapter deals with the genre of the tale as a literary creation. This chapter allows us to lay the theoretical foundations that will allow us to structure our analysis. The second chapter deals with an ambiguous cannibalism that takes place in the family unit. This ambiguity is manifested by an excess of food and carnivorous parents. In the continuity of this research and in a Freudian perspective, our third chapter questions the ambivalence of devouring and of the act of eating. This chapter testifies to the importance of the father figure and the taboos uniting the father to the son.

**Keywords**: Psychocriticism, tales, Charles Perrault, Les Frères Grimm, devouring, Sigmund Freud, fantasies,



**CHAPITRE I.**  
**La création littéraire.**



# Chapitre I. La création littéraire.

## **A. Un voyage au bout du conte.**

### **1. Origine du conte.**

Le conte relève « de la pure métaphore, c'est une image poétique, l'expression voilée d'un sentiment du monde et de la nature, tels que les concevaient en leur enfance les peuples de nos pays<sup>39</sup>. ». L'origine du conte constitue un obstacle pour de nombreux chercheurs. Étant donné son caractère hybride et polymorphe, le conte détient une origine incertaine. Les folkloristes ont tenté à plusieurs reprises de définir l'origine du conte, mais « malheureusement c'était une illusion : dans la plupart des cas, la *Urform* n'était qu'une des multiples pré-formes transmises jusqu'à nous. <sup>40</sup> ». Cette incertitude se perçoit notamment dans l'évolution étymologique du conte. Ce mot vient du latin *computare* qui signifie « énumérer », « raconter ». Jusqu'au 17<sup>e</sup> siècle, l'orthographe des verbes « conter » et « compter » ne se différenciait pas. Les notions de narrer et de calculer étaient liées au Moyen-âge par l'idée « d'énumérer, dresser la liste de ». Ces homophones attirent particulièrement notre attention, car selon nous, c'est un indice à la compréhension des histoires qui nous sont contées. En effet, l'entremêlement du verbe compter et conter annonce d'une certaine manière, que tout ce qui se présente dans nos récits, sont calculés<sup>41</sup>, choisis et voulus. Choisis consciemment ou non par nos conteurs. C'est le point de départ de l'ambiguïté du conte, car celui-ci oscille constamment entre deux univers. Aussi bien entre le bien et le mal, qu'entre la fiction et la réalité.

Le conte est effectivement défini par sa dimension fictionnelle, mais certaines définitions laissent sous-entendre que ce genre détient une part de réalisme<sup>42</sup>. Ces définitions sont d'autant plus intéressantes lorsque les récits traitent de thèmes tabous et interdits. Ces thèmes sont-ils purement fictionnels ou ont-ils une part de réalisme ?

<sup>39</sup> Marthe, Robert, « Les frères Grimm », in *Sur le Papier*, Grasset, 1967, p159.

<sup>40</sup> Mircea, Eliade, « Les mythes et les contes de fées », chap. in *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963. p234.

<sup>41</sup> Selon le *dictionnaire en ligne CNRTL*, ce terme peut être abordé avec une idée d'intention « évaluer d'avance et aussi exactement que possible les conditions probables ou nécessaires pour qu'une chose se produise ou produise ses effets. »

<sup>42</sup> Au sens d' « expression fidèle et franche de la réalité », « caractère cru, libre ou vulgaire de la représentation du réel. ». *Dictionnaire en ligne CNRTL*.

Tout texte fictif entretient avec la réalité sociale et le cadre de référence mental de son auditoire des relations très complexes : il est assurément ancré dans cette réalité, qui lui fournit son point de départ et son dynamisme, mais c'est aussi un texte artistique régi partiellement par des lois qui lui sont propres<sup>43</sup>.

Du XIII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle, l'emploi du terme conte est attesté pour définir un « récit de choses vraies ». A la Renaissance, le mot décrit également « un récit de choses inventées »<sup>44</sup>, et ce n'est qu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle que le *Dictionnaire de l'Académie*<sup>45</sup> définit le conte comme une « narration, [un] un récit de quelques aventures, soit vraie, soit fabuleuse, soit sérieuse, soit plaisante » en ajoutant qu' « il est plus ordinaire, pour les fabuleuses et les plaisantes. ». Le *Dictionnaire universel* de Furetière rejoint également cette définition : « [Une] histoire, [un] récit plaisant. [...] C'est un conte à plaisir, un conte pour rire.<sup>46</sup> ». Nous nous demandons alors, quel rôle joue cet apport fictionnel ou cet apport réaliste dans le conte ? D'une part, nous notons que les thèmes tabous présents dans les contes existent dans la réalité et sont donc issus de la société dans laquelle se trouvent aussi bien le conteur que le lecteur. De plus, par sa dimension atemporelle, le conte permet à tous types de lecteurs de s'imprégner de ces tabous et de les appréhender selon la société dans laquelle ils se trouvent. D'autre part, la dimension fictionnelle du conte permet au conteur d'aborder plus facilement des thèmes interdits. En effet, « les versions les plus anciennes, pour ne pas dire les plus antiques de certains contes, sont d'une verve scatologique, voire d'une obscénité joyeuse, qui ont incité à les retranscrire avec plus de décence et de délicatesse.<sup>47</sup> ». En ce sens, lorsque nous établirons notre analyse, nous nous méfierons de la dimension fictionnelle attribuée au conte, afin de percevoir l'ensemble des sens cachés. Charles Perrault aurait effectivement « fait en sorte que rien d'inconvenant ni d'effrayant ne parvienne aux oreilles délicates des enfants et des dames qui se délectaient de ses contes.<sup>48</sup> ». Dans ces contes, « tout y est plus intense, plus séduisant, ou plus ouvertement repoussant, franchement meilleur ou/et radicalement pire.<sup>49</sup> ». De ce fait, la naïveté apparente associée au conte n'est jamais gratuite, ni dépourvue de sens :

« Quand le conte s'abandonne aux fantasmagories quand il maltraite les normes de l'existence quotidienne, quand il se place en marge de la vie comme elle va, c'est à coup sûr pour énoncer déjà sur notre destin une vérité inaperçue<sup>50</sup>. ».

<sup>43</sup> Michèle, Simonsen, *Le Conte populaire français*, Coll. « Que sais-je ? », Paris : Presses universitaires de France, 1994, p.117.

<sup>44</sup> Edmond, Huguet, *Dictionnaire de la langue française du XVI<sup>e</sup> siècle*, Genève, Slatkine, 1989.

<sup>45</sup> *Dictionnaire de l'Académie française, dédié au roy*, Paris, Vve de Jean-Baptiste Coignard, 1694.

<sup>46</sup> Antoine, Furetière, *Dictionnaire universel : contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et des arts*, Genève, Slatkine, 1970, 3vol.

<sup>47</sup> Anne, Da Costa, *Contes d'hier pour aujourd'hui. Origines, mythes, symbolisme et interprétation*, Paris, Vecchi, 2005, p.67.

<sup>48</sup> Anne, Gugenheim-Wolff, *Le Monde extraordinaire des contes de fées : interprétation, mythes, et histoires fabuleuses*, Paris : de Vecchi, 2007 p.30.

<sup>49</sup> Roger, Bozzeto et Gwenaël, Ponnau, « Merveilleux », in *Dictionnaire universel des littératures*, sous la dir. De Béatrice Didier, vol. 2, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p2335.

<sup>50</sup> Jean, Bellemain-Noel, *Les contes et leurs fantasmes*, Montréal, Balzac, 1994, p.11.

Dans notre mémoire, nous nous consacrons effectivement aux fantasmes et à la manière dont ceux-ci imprègnent l'ensemble des textes littéraires. D'une certaine manière l'évolution historique et culturelle du conte pourrait être liée à la présence des fantasmes dans les contes. En effet, les contes seraient l'écho atténué « des grands récits sauvages et cruels qui fondèrent les rites et les croyances de nos ancêtres<sup>51</sup>. ». La présence de ces différents fantasmes expliquerait cette difficulté à définir le conte, car ces fantasmes dès le début de l'élaboration du conte auraient marqué, d'une manière ou d'une autre, l'ensemble des conteurs. En ce sens, les conteurs, imprégnés de ces fantasmes, permettraient la circulation de ces derniers par la diffusion de leurs récits. Ces fantasmes auraient donc une répercussion sur l'élaboration des contes. Il s'agira pour les conteurs, soit de les montrer, soit de les masquer. Ainsi, l'insaisissabilité du conte dévoilerait l'ambiguïté des fantasmes et des thèmes présents dans notre corpus. Les contes « adressent des messages importants à l'esprit conscient, préconscient et inconscient, quel que soit le niveau atteint par chacun d'eux. Ces histoires, qui abordent des problèmes humains universels, et en particulier ceux des enfants, s'adressent à leur moi en herbe et favorisent son développement, tout en soulageant les pressions préconscientes et inconscientes.<sup>52</sup> ».

De plus, lorsque nous nous intéressons à l'évolution du conte, il est nécessaire d'évoquer le passage du conte oral au conte écrit. Bien qu'on connaisse aujourd'hui le conte principalement sous sa forme écrite, celui-ci circulait déjà, bien avant l'invention de l'écriture<sup>53</sup>. Les contes appartiennent donc à un genre très ancien et universel. Marc Soriano explique que 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.<sup>54</sup> ». C'est Paul Sébillot qui inventa le terme de « littérature orale » et qui l'introduisit en 1881 dans la terminologie folklorique et ethnologique<sup>55</sup>. Les intrigues du conte oral sont infiniment répétées et parcourent le monde. Chaque conteur se réapproprie les contes à leur manière. « Comme les cathédrales, [ils sont nés] d'une multitude de pères inconnus.<sup>56</sup> ». C'est en ce sens que le conte oral est « vivant, mouvant et émouvant avec ses ratés et ses oublis, ses trous de mémoire mais aussi avec sa force et la justesse de ses mots.<sup>57</sup> ». Puis de l'oral, le conte est passé à l'écrit. Ce serait pour éviter la disparition des récits oraux que « la nécessité de fixer la mémoire des contes [...] s'est véritablement imposée peu après la naissance de l'imprimerie.<sup>58</sup> ». C'est principalement dans les salons mondains que les contes prennent leur véritable essor : « Un peu par curiosité, un peu par snobisme, un peu pour obéir à la mode, la littérature orale finit par pénétrer, hésitante et mal dégrossie, telle une villageoise, dans les impitoyables salons<sup>59</sup>. ». Pendant une longue période, les contes ont été qualifiés d' « histoires de

<sup>51</sup> Anne, Gugenheim-Wolff, *op.cit*, p.15.

<sup>52</sup> Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, « Introduction », Paris, Robert Laffont, 1976, p.17.

<sup>53</sup> François, Flahault, *La pensée des contes*, « Anthropos », Paris, 2001.

<sup>54</sup> Marc, Soriano, *Guide de la littérature pour la jeunesse*, Flammarion, 1975.

<sup>55</sup> Marie-Louise, Tenèze, « Introduction à l'étude de la littérature orale : le conte », *Annales*, 1969, p. 1104-1120.

<sup>56</sup> Luda, Schnitzer, *Ce que disent les contes*, Paris, éd. Sorbier, 1995, p.13.

<sup>57</sup> Praline, Gay-Para, « Le répertoire du conteur », In : Geneviève Calame-Griaule (dir), *Le renouveau du conte, The Revival of Storytelling*, Colloque international, Paris.

<sup>58</sup> Gugenheim-Wolff, *op.cit*, p.23.

<sup>59</sup> Ismail, Kadaré, *La légende des légendes*, Paris, Flammarion, 1995, p.27



nourrices<sup>60</sup>. ». Longtemps stigmatisé pour sa niaiserie et pour son absurdité, L'abbé Morvan de Bellegarde fait lui aussi part de son mépris pour le conte :

Nous avons à nous reprocher la fureur avec laquelle on a lu en France, pendant quelque temps, les contes de fée. Il est vrai que cette maladie a passé en peu de temps, on a connu l'extravagance de ces sortes de livres, remplis de contes à dormir debout, où il n'y a ni sens ni raison. Ce qui n'avait été inventé que pour divertir les enfants, est devenu tout à coup l'amusement des personnes les plus sérieuses. La Cour s'est laissé infatuer de ces sottises ; la ville a suivi le mauvais exemple de la Cour, et a lu avec avidité ces aventures monstrueuses.<sup>61</sup>

Le terme « conte » prend également, dès 1538, la connotation péjorative de « récits fait pour abuser<sup>62</sup> ». Les contes n'ont « aucune apparence de vérité ou de raison<sup>63</sup> ». Boileau participe lui aussi à la critique des *Contes* de Perrault :

Si du *parfait ennuyeux*,  
Tu veux trouver le modèle,  
Ne cherche point dans les cieux  
D'astre au soleil préférable ;  
Ni dans la foule innombrable  
De tant d'écrivains divers,  
Chez Coignard rongés des vers,  
Un poète comparable  
À l'auteur inimitable  
De Peau d'Âne mis en vers.<sup>64</sup>

Boileau qualifie également Perrault d'« académicien sans instruction et rimeur du plus bas étage, à peine émule de ses plus inhabiles contemporains.<sup>65</sup> ». Selon nous, cette volonté de dénigrer le conte et de l'associer à un univers enfantin, est un moyen d'en s'éloigner, de ne pas prendre part aux thématiques abordées par les contes. Bien que l'abbé ne souhaite pas l'admettre, « derrière les métamorphoses, les objets magiques et les aides surnaturels, c'est toute une réalité sociale, brutale et implacable, qui se révèle.<sup>66</sup> ». Comme l'affirme Charles Perrault dans sa *Préface*, « [Ses contes] n'étaient pas de pures bagatelles, [ils] renfermaient une morale utile.<sup>67</sup> ». C'est dans cette perspective que

<sup>60</sup> Gugenheim-Wolff, *op.cit.*, p.28.

<sup>61</sup> Abbé Morvan de Bellegarde, *Lettres curieuses de littérature et de morale, dans l'Âge d'or du conte de fées : De la comédie à la critique*, « Honoré Champion », Paris, 2007.

<sup>62</sup> Alain Rey, , *Dictionnaire historique de la langue française*, 1998, p. 485.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 485.

<sup>64</sup> Boileau Despréaux, *Oeuvres complètes*, Paris, Mame, 1810, p. 21-22.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 21-22.

<sup>66</sup> Michèle, Simonsen, *op.cit.*, p.112.

<sup>67</sup> Charles, Perrault, *Contes*, éd. Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, 1981, p.49.

le conte constitue pour nous, un objet d'étude pertinent. Mais qu'en est-il du registre merveilleux associé à nos contes ? S'agit-il uniquement d'un « artifice » ou au contraire, ce registre permet-il aux conteurs d'aborder des thèmes sérieux de manière détournés ? Le merveilleux ne servirait-il pas d'une certaine façon à éviter la censure présente à cette époque ?

## 2. Le merveilleux.

Notre corpus est effectivement composé de contes merveilleux. Dans la tradition orale, le merveilleux est réservé aux mythes, aux légendes et aux épopées. Par conséquent, ce sous-genre était destiné aux histoires vraies, car le mythe désigne « ce mode de vérité qui n'est pas établi en raison, mais plutôt reconnu par une adhésion en laquelle se dévoile une spontanéité originaire de l'être dans le monde<sup>68</sup>. », la légende se définit également comme « un récit à caractère merveilleux, ayant parfois pour thèmes des faits et des événements plus ou moins historiques, mais dont la réalité a été déformée et amplifiée par l'imagination populaire ou littéraire. ». L'épopée prend elle aussi ancrage dans la réalité, mais repose principalement sur une amplification de cette réalité. En ce sens, l'association du merveilleux au conte est pertinente, car elle amplifie l'ambivalence du conte. Celui-ci se caractérise par cette oscillation entre fiction et réalité. Alors que Jean-Roger Rolland considérait le conte comme des « histoires vraies <sup>69</sup>», le *Dictionnaire historique de la langue française* juge que les contes n'ont « aucune apparence de vérité ou de raison ». La définition étymologique du merveilleux participe à cette ambiguïté. Il vient du latin *mirabilia* et réfère à une « chose étonnante, admirable ». Le merveilleux désigne également ce qui est « inexplicable de façon naturelle ». Celui-ci « reste une belle énigme, et c'est peut-être là son sens premier : donner à réfléchir, donner à rêver.<sup>70</sup> ». Il est également à noter que le conte merveilleux est aussi appelé conte de fées, cependant peu de contes mettent en scène des fées. C'est pourquoi nous privilégions l'appellation de conte merveilleux, ce dernier correspond mieux à notre corpus :

On peut appeler conte merveilleux du point de vue morphologique tout développement partant d'un méfait ou d'un manque, et passant par les fonctions intermédiaires pour aboutir au mariage ou à d'autres fonctions utilisées comme dénouement.<sup>71</sup>

<sup>68</sup> Georges, Gusdorf, *Mythe et métaphysique*, Flammarion, Paris, 1984, p. 303.

<sup>69</sup> Jean-Roger, Rolland, « Vue de contes contes de vie : Histoire de contes », *Voies livres – Pratiques et apprentissages de l'écrit*, 1999.

<sup>70</sup> Axel, Preiss, *Dictionnaire des littératures de langue française*, Bordas, Paris, 1984.

<sup>71</sup> Vladimir, Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Poétique/ Seuil, 1973, p.112.

De plus, le merveilleux consiste à une acceptation du surnaturel, à l'intrusion du surnaturel dans le réel. Cette caractéristique est également le propre du fantastique, mais ce sous-genre s'oppose néanmoins au merveilleux. Pourtant, certains éléments de notre corpus, nous invitent à avoir une « lecture fantastique ». En effet, selon Todorov, le fantastique se fonde :

Sur une hésitation du lecteur – un lecteur qui s'identifie du personnage principal – quant à la nature d'un événement étrange. Cette hésitation peut se dérouler soit pour ce qu'on admet que l'événement appartient à la réalité soit pour ce qu'on décide qu'il est le fruit de l'imagination ou le résultat d'une illusion. Autrement dit on peut décider que l'événement est ou n'est pas.<sup>72</sup>

Le merveilleux se différencie du fantastique dans le sens où, le merveilleux se situe dans l'acceptation tandis que le fantastique se définit par une hésitation. C'est cette hésitation qui nous permet d'associer nos contes au fantastique. Dans plusieurs contes, aussi bien ceux de Perrault que ceux de Grimm, on nous présente des histoires où l'endormissement est présent. Ces histoires floutent les frontières séparant le rêve et le réel. Cet aspect du conte sera développé et analysé dans le chapitre III. Il sera question de se demander si tout ce qui se présente dans les contes sont issus d'une « réalité » propre aux personnages, c'est-à-dire des faits réalisés au moment où les personnages sont conscients, en plein éveil ou, s'il s'agit du fruit de leur imagination ? C'est dans cette perspective que nos contes basculeraient temporairement dans le fantastique. Il n'y aurait qu'un pas entre ces deux sous-genre :

Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. Le concept de fantastique se définit donc par rapport à ceux de réel et d'imaginaire : et ces derniers méritent plus qu'une simple mention.<sup>73</sup>

Cette association de nos contes au fantastique se justifie particulièrement par la description ambiguë des filles de l'ogre, qui s'apparentent aussi bien à des ogresses qu'à des vampires :

Ces petites ogresses avaient toutes **le teint fort beau**, parce qu'elles mangeaient de la chair fraîche comme leur père ; mais **elles avaient de petits yeux gris et tout ronds**, le nez crochu et une fort grande bouche avec de **longues dents fort aiguës et éloignées l'une de l'autre**.

[...] Elles **mordaient** déjà les petits enfants pour en **sucer le sang**<sup>74</sup>.

<sup>72</sup> Tzvetan, Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Edition du Seuil, 1970, p.165.

<sup>73</sup> *Ibid*, p.29.

<sup>74</sup> Charles, Perrault, *Le petit Poucet*, *op.cit.*

La conjonction de coordination « mais » prouve cette différence de nature qui s'opère entre le père et ses filles. Les vampires sont des figures incontestables du fantastique. Mais nous notons que ces petites filles, qui auront un rôle important dans l'élaboration de notre analyse, relèvent de l'hybridité. C'est le point de départ de l'hésitation. Qui sont-elles ? Et qui sont réellement leurs parents ? Il y aurait donc, selon nous, une forme de doute sur la nature de certains personnages dans le conte de Perrault.

Néanmoins, nos contes relèvent principalement du merveilleux, car celui-ci fait appel au surnaturel dans un monde dans lequel les choses se déroulent de manière presque normale et familière. C'est dans cette perspective que débutera notre analyse. Comment le familier devient-il ambigu et dangereux ? On ne peut donc ignorer l'importance du fantastique et du merveilleux, bien que ces deux termes soient opposés l'un à l'autre. En effet, selon Simonsen « pour le grand public, l'expression « contes de Perrault » constitue souvent un terme générique, désignant selon les cas, un conte populaire, un conte merveilleux, un conte pour enfants.<sup>75</sup> ». Les contes des frères Grimm sont eux aussi imprégnés par ce merveilleux, car ces contes détiennent les caractéristiques propres à ce sous-genre. Celui-ci se fonde sur l'interaction d'êtres et d'éléments surnaturels, dans un monde féérique. En effet, le merveilleux se définit par les « choses admirables, surprenantes » qui appartiennent au « monde surnaturel ». Nous notons la présence des bottes de sept lieues dans Le petit Poucet et les animaux parlants dans Tom Pouce. Ces différents éléments participent à l'évolution, à la progression du héros. Mircea Eliade rapproche effectivement le conte merveilleux à :

un scénario initiatique : on retrouve toujours les épreuves initiatiques (luttres contre le monstre, obstacles en apparences insurmontables, énigmes à résoudre, travaux impossibles à accomplir, etc.), la descente aux Enfers ou l'ascension au Ciel, ou encore la mort et la résurrection (ce qui revient d'ailleurs au même), le mariage avec la maîtresse.<sup>76</sup>

Les différents animaux et objets présents dans nos contes permettent à nos héros de surmonter les diverses difficultés qu'ils rencontrent. Notons que les animaux « authentiques et fantasmagoriques, parlants et hybrides, participent en premier lieu du merveilleux ornemental et occupent l'espace féériques.<sup>77</sup> ». Ces différents êtres imaginaires, qui interviennent dans les contes merveilleux, sont chargés d'un sens symboliques précis.

<sup>75</sup> Michèle, Simonsen, *Perrault Contes*, Paris, Presses Universitaire de France, coll. « Etudes littéraires », 1992, p.15.

<sup>76</sup> Mircea, Eliade, op.cit, p. 243.

<sup>77</sup> Christine, Rousseau, « Hommes et animaux dans les contes de fées du XVIIe siècle », *Journal*, XV, 2, 2014, p.130-120.

### **3. Lorsque le conte nous fait signe.**

Il n'est donc par incongrue d'aborder la sémiologie dans ce chapitre. Pour Ferdinand De Saussure, la sémiologie est « une science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale. <sup>78</sup> ». C'est à partir de ces signes, laissés volontairement ou non par l'auteur, que se construit notre analyse. L'étude des signes en rapport avec la forme brève du conte est intéressante, car le conteur se doit de passer par des métaphores, des symboles pour exprimer une idée, une pensée le plus brièvement possible. C'est en ce sens que le conte instruit le lecteur. Il l'amène à réfléchir. L'oeuvre truffée de symbole, stimule l'intellect de celui ou celle qui la reçoit et qui doit faire un effort pour en comprendre toutes les subtilités de sens. Notre mémoire consiste, entre autres, à étudier les différents objets, personnages ou mots qui nous interpellent et qui nous font signe. Selon Pierce, « toute chose, tout phénomène aussi complexe soit-il, peut être considéré comme un signe dès qu'il entre dans un processus sémiotique. <sup>79</sup> ».

Dans la terminologie de Pierce, on distingue l'icône, l'indice et le symbole. On privilégie dans notre analyse l'étude des symboles, car selon Pierce :

Les symboles se développent. Ils naissent par le développement à partir d'autres signes, en particulier d'icônes ou de signes mixtes qui tiennent des icônes et des symboles. Nous pensons seulement en termes de signes. Ces signes mentaux ont une nature mixte ; leurs parties-symboles sont appelées concepts. Ce n'est donc qu'à partir de symboles qu'un nouveau symbole peut se développer. <sup>80</sup>

On s'intéresse effectivement à la polysémie présente dans les contes. Par exemple, un mot peut avoir plusieurs acceptions. Selon le contexte, une action peut être comprise de différentes manières. Ainsi, l'interprétation des symboles varie, tout en enrichissant la lecture et l'interprétation d'un texte ou d'une oeuvre picturale. « Symboles et images ne seraient que la reprise incessante, par chacun, d'un trésor humain commun. <sup>81</sup> ». Le symbole nous invite donc à découvrir une réalité au-delà des apparences.

Cette approche sémiologique est intéressante dans notre lecture psychocritique, car le symbole permet de relier et de représenter et la métaphore permet de traduire une pensée plus riche et plus complexe. Il est donc question de donner un sens. Aussi bien un sens universel qu'un sens personnel. « [La métaphore] et le symbole sont ce qui [représentent] autre chose en vertu d'une

<sup>78</sup> Ferdinand De Saussure, *Cours de linguistique générale*, Talantikit, Bejaia, 2002, p.26.

<sup>79</sup> Nicole, Everaert-Desmedt, *Le processus interprétatif. Introduction à la sémiotique de Ch. S. Peirce*, ed. Mardaga, 1990, p. 25.

<sup>80</sup> Charles, Sanders, Pierce, *Ecrits sur le signe*, Editions du Seuil, 1978, pp165-166.

<sup>81</sup> Roland, Sublon, « Psychanalyse et symbole », *Revue des sciences religieuses*, 1975, pp.63-86.

correspondance analogique.<sup>82</sup> ». Par ailleurs, l'étude des symboles n'est pas inconnue à la psychanalyse. *L'interprétation des rêves*, évoque cette correspondance entre symbolisant et symbolisé.

Il faut ajouter à cela que **cette symbolique n'est pas spéciale au rêve, on la retrouve** dans toute l'imagerie inconsciente, dans toutes les représentations collectives, populaires notamment **dans le folklore**, les mythes, les légendes, les dictons, les proverbes, les jeux de mots courants : elle y est même plus complète que dans le rêve.<sup>83</sup>

Freud insiste sur le lien génétique entre les symboles en psychanalyse et ceux qui existent dans des domaines tels que le folklore, les contes de fées, les mythes et les croyances populaires<sup>84</sup>. Notre corpus regroupe effectivement divers symboles, aussi bien des objets, des expressions, que des figures emblématiques. Dans notre mémoire, nous accordons un intérêt tout particulier au nom des héros qui prennent également place dans le titre. D'une part, Barthes souligne qu'« [un] nom propre doit être interrogé soigneusement, car le nom propre est, si l'on peut dire, le principe des signifiants, ses connotations sont riches, sociales et symboliques ». D'autre part, « la fonction du titre éponyme est [...] cataphorique . Elle projette l'importance du personnage et programme en partie notre lecture. Si l'on se réfère à deux définitions pertinentes, le nom désigne, définit et projette. Il met en perspective narrative le personnage.<sup>85</sup> ». L'étude des signes présents dans nos contes nous permet d'avoir une lecture plus approfondie.

Cependant étudier l'ensemble des symboles présents dans notre corpus se révélerait trop exhaustif et ne correspondrait pas exactement à notre objectif. Ainsi, nous orientons notre analyse sur les signes liés à la thématique de la dévoration. Dans *Le petit Poucet*, Charles Perrault attire notre attention essentiellement sur deux objets en lien avec la dévoration : le lit et le couteau de l'ogre. Comme nous le développerons ultérieurement, la symbolique de l'un complétera celle de l'autre.

« L'objet reste [...] associé dans la culture et le langage à la notion d'objectivité, et donc à la vérité des choses.<sup>86</sup> ».

Il en est de même dans *Tom Pouce*. Les Frères Grimm attire notre attention sur l'importance des animaux. Il s'agira alors d'étudier la symbolique de ces derniers. Il ne sera donc pas question de lire uniquement les symboles présents dans notre corpus, mais de lire nos contes à partir de ces symboles.

<sup>82</sup> André, Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, 9<sup>e</sup> ed., 1962, pp. 1080-1081.

<sup>83</sup> Sigmund, Freud, *L'interprétation des rêves*, Puf, Paris, 1967, p301.

<sup>84</sup> Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1949, p. 155.

<sup>85</sup> Jeans Philippe, Miraux, *Le personnage de roman*, Nathan, Paris, 1997, p.28-29.

<sup>86</sup> Laurent, Lepaludier, *L'Objet et le récit de fiction*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 13.

## **B. Sa forme brève.**

Antoine de Furetière indique en 1727 dans son Dictionnaire que « la brièveté est l'âme du conte<sup>87</sup> ». L'étude de la forme brève du conte est un moyen pour nous de démontrer que le conte renferme effectivement divers secrets. Des *secrets* qui ne sont pas forcément faciles à *entendre*. Notre mémoire se consacre à l'étude de la dévoration. Il convient donc d'exposer certains concepts psychanalytiques en lien avec cette thématique. Incorporation, introjection et identification sont des processus en lien avec la dévoration.

### **1. Un apport mythique/ mythologique au conte.**

« Le mythe est une explication du monde. C'est l'âme d'un peuple ou d'une civilisation. Il comble un vide psychologique, une lacune identitaire. Il peut être le prélude d'une religion (Adam et Eve)... Il est la sagesse du rêve. C'est un rêve collectif et éveillé<sup>88</sup>. ».

Lire nos contes, serait d'une certaine manière lire le monde. Gilbert Durand, dans la préface du *Dictionnaire des mythes littéraires* définit le mythe dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* : « Nous entendons par mythe un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes , système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit. <sup>89</sup> ». Paul Ricoeur définit effectivement le mythe « comme un symbole développé en forme de récit, et articulé dans un temps et un espace non coordonnables à ceux de l'histoire et de la géographie selon la méthode critique. <sup>90</sup> ». L'étude du mythe est intéressante dans notre corpus. En étudiant les symboles présents dans nos contes en parallèle à ceux présents dans les mythes, nous pouvons construire une étude riche et complémentaire. Le mythe éclaire effectivement certains motifs folkloristes dont la signification nous échappe. « [...] le mythe a une façon de révéler, irréductible à toute traduction d'un langage chiffré en un langage clair ; comme Schelling l'a montré dans sa *Philosophie de la Mythologie*, le mythe est autonome et immédiat : il signifie ce qu'il dit. <sup>91</sup> ».

<sup>87</sup> Antoine, de Furetière, cité par Christophe, Carlier, *La clef des contes*, Paris, éd. Ellipses, coll. Thèmes & Etudes, 1998, p.7.

<sup>88</sup> Jean-Claude, Renoux, *Paroles de conteurs*, Aix en Provence, Edisus, 1999, p.80.

<sup>89</sup> Pierre, Brunel, « Préface » dans le *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Le Rocher, 1994, P. 8.

<sup>90</sup> Paul, Ricoeur, *Philosophie de la volonté*, 2. *Finitude et culpabilité*, 2. *La symbolique du mal*, Paris, Aubier, coll «Philosophie de l'esprit», 1960, P. 25

<sup>91</sup> *Ibid*, p.155.

Comme nous l'avions précisé, nous nous intéressons particulièrement à la thématique de la dévoration. Cette dévoration tient aussi bien ses origines dans la mythologie que dans la psychanalyse. Il convient de rappeler que Freud s'est fortement intéressé à l'importance du mythe. Selon lui, « [...] le mythe est le reflet d'un monde intérieur, non moins terrifiant : notre monde inconscient.<sup>92</sup> ».

Il paraît, écrit Freud, possible de transposer la conception psychanalytique acquise par le rêve aux produits de l'imagination populaire comme les mythes et les légendes. La tâche d'une interprétation de ces créations se présente depuis longtemps ; on soupçonne qu'elles ont un 'un sens secret', on est préparé aux modifications et aux transformations qui dissimulent ce sens.<sup>93</sup>

Les mythes et les contes sont d'une certaine manière liés : « Le conte consiste en une transposition affaiblie de thèmes dont la réalisation amplifiée est le propre du mythe.<sup>94</sup> ». « Des récits qui ont le caractère de contes dans une société, sont dits des mythes pour une autre et inversement.<sup>95</sup> ». Ainsi, il serait évident d'étudier certains éléments présents dans nos contes à la lumière des mythes. Les différentes problématiques que nous rencontrerons au fil de nos analyses feront alors échos à des mythes connus et reconnus. « À l'origine, seuls les mythes existaient ; quand l'ordre social et religieux d'un peuple tombait en décadence, les restes de ces mythes survivaient sous la forme de contes de fées.<sup>96</sup> ».

Freud attribue effectivement au mythe une valeur psychologique : « Je pense en effet que, pour une bonne part, la conception mythologique du monde qui anime jusqu'aux religions les plus modernes, n'est autre chose qu'une psychologie projetée sur ce monde extérieur.<sup>97</sup> ». Il est également à noter que dans l'un de ses ouvrages intitulé *Totem et Tabou*, Freud construit un mythe originel :

Aux origines préhistoriques, dit-il, l'homme vivait en « hordes » sous la domination d'un **grand mâle redoutable**, qui ne tolérait ses fils que totalement soumis ; **il leur interdisait l'accès aux femmes**, dont il se réservait l'usage exclusif. Un jour, **les fils**, fomentant une conjuration, se sont révoltés, ont tué le père et, enfin, pris les femmes. Depuis, le souvenir (inconscient) de ce crime originel se transmet de génération en génération et modèle toute psychogénèse individuelle, avec ses deux constituants essentiels : le désir sexuel du garçon pour sa mère, **affronté à l'interdit de l'inceste**, et le **fantasme de meurtre du père**, générateur de culpabilité.<sup>98</sup>

<sup>92</sup> Jean-Pierre, Hammel, *L'Homme et les mythes*, Beaume-les-Dames : Hatier, 1994, p.222.

<sup>93</sup> Sigmund, Freud, « L'intérêt de la psychanalyse », *Résultats, idées, problèmes*, Paris, PUF, 1984, pp. 207-208.

<sup>94</sup> *Ibid*, p. 142.

<sup>95</sup> Claude, Lévi-Strauss, « La structure et la forme », *Anthropologie structurale deux*, Paris, Pocket, 1996, p. 153.

<sup>96</sup> Marie-Louise, Von Franz, *L'interprétation des contes de fées*, Paris : La Fontaine de Pierre, 1980, p37.

<sup>97</sup> Sigmund, Freud, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Paris, Petite bibliothèque, Payot, 1967, p. 276.

<sup>98</sup> Roger, Perron et Michèle, Perron-Borelli, *Le complexe d'Oedipe*, Paris, Que-sais-je ? PUF, p.11-12.



Nous nous intéressons à ce mythe car celui-ci prend particulièrement forme dans l'un de nos contes. Nous retenons dans ce mythe la dualité exercée entre de jeunes garçons et la figure d'« un grand mâle », causée par la présence de femmes. Nous notons également l'importance de l'interdit qui renvoie aussi bien à celui de l'inceste qu'à celui du meurtre. En ce sens, Le Petit Poucet et Tom Pouce illustrent cette dualité. Par ailleurs, ces différents éléments font échos au mythe d'Oedipe. Freud s'appuie sur ce mythe pour théoriser le désir inconscient d'un enfant à avoir un rapport sexuel avec son père ou sa mère et à éliminer le rival du même sexe. Il écrit :

J'ai trouvé en moi comme partout ailleurs des sentiments d'amour envers ma mère et de jalousie envers mon père, sentiment qui sont, je pense, communs à tous les jeunes enfants... S'il en est bien ainsi, on comprend [...] l'effet saisissant d'Oedipe Roi. La légende grecque saisit une compulsion que tous reconnaissent parce que tous l'ont ressentie.<sup>99</sup>

Freud fait donc de ce mythe, de ce complexe, une universalité. Il s'agira de montrer de quelle manière nos conteurs ont choisis de les exposer. Selon le *Vocabulaire de la psychanalyse* de Laplanche et Pontalis, la définition générale et actuelle du complexe d'Oedipe est la suivante :

Un exemple organisé de **désirs amoureux et hostiles que l'enfant éprouve à l'égard de ses parents**. Sous **sa forme dite positive**, le complexe se présente comme dans l'histoire d'Oedipe-Roi : désir de la mort de ce rival qu'est le personnage du même sexe et désir sexuel pour le personnage de sexe opposé. Sous **sa forme négative**, il se présente à l'inverse : amour pour le parent du même sexe et haine jalouse du parent du sexe opposé. En fait ces deux formes se retrouvent à des degrés divers dans la forme dite du complexe d'Oedipe.<sup>100</sup>

Notre travail de recherche a pour objectif d'une part, d'exposer la version positive du complexe d'Oedipe présent dans Le petit Poucet, et d'autre part d'étudier le désir « obsessionnelle » de Tom de plaire à son père. Ce désir témoigne quant à lui de la forme négative du complexe.

## **2. Quelques concepts psychanalytiques.**

La psychanalyse nous semble donc être un bon moyen pour étudier notre corpus. Nous aurons recours au fil de notre étude à divers concepts psychanalytiques, il convient donc de

<sup>99</sup> Sigmund, Freud, *Lettres à Wilhelm Fliess*, Paris, PUF, 2015.

<sup>100</sup> Laplanche, J., Pontalis, J-B, *Vocabulaire de la Psychanalyse*, Paris, PUF, 2007, p. 200, p.79.

les définir afin de comprendre leur importance dans notre analyse. L'incorporation constitue le principal concept autour duquel s'organise notre travail car il englobe la notion de dévoration. De manière générale, c'est l'acte de faire pénétrer quelque chose en soi. En psychanalyse, l'incorporation se définit essentiellement comme un « processus par lequel le sujet, sur un mode plus ou moins fantasmatique, fait pénétrer et garde un objet à l'intérieur de son corps. <sup>101</sup> ». C'est après avoir défini le stade oral, que Freud introduit dans sa théorie le concept d'incorporation en 1915. Le dictionnaire *Vocabulaire de la psychanalyse*<sup>102</sup> définit le stade orale comme :

Le premier stade de l'évolution libidinale : le plaisir sexuel est alors lié de façon prédominante à l'excitation de la cavité buccale et des lèvres qui accompagnent l'alimentation. L'activité de nutrition fournit les significations électives par lesquelles s'exprime et s'organise la relation d'objet ; par exemple la relation d'amour à la mère sera marqué par les significations : manger, être mangé.

Dans son ouvrage *Métapsychologie*, Freud souligne les rapports étroits entre activité sexuelle et alimentaire. Freud développe effectivement l'organisation sexuelle de l'enfant, qui s'élabore selon lui en deux grandes phases : pré-génitale et génitale. Nous nous intéressons particulièrement à l'organisation sexuelle pré-génitale, car celle-ci désigne aussi bien le stade oral que le stade cannibale.

[...] L'activité sexuelle n'est pas encore séparée de l'ingestion d'aliments [...] Les deux activités ont le même objet et le but sexuel est constitué par l'incorporation de l'objet, prototype de ce qui sera plus tard l'**identification** appelée à jouer un rôle important dans le développement psychique<sup>103</sup>.

Cette identification dont parle Freud se définit comme « un processus par lequel un sujet assimile un aspect, une propriété, un attribut de l'autre et se transforme, totalement ou partiellement, sur le modèle de celui-ci. »<sup>104</sup>. C'est à partir de ce processus que le sujet humain se constitue. Pour l'enfant, c'est un moyen de s'approprier les attributs enviés de l'adulte tels que la puissance de ce-dernier. En effet, selon Laplanche et Pontalis, il s'agit d'un « mode primitif de constitution du sujet sur le modèle de l'autre, qui n'est pas secondaire à une relation préalablement établie où l'objet serait d'abord posé comme indépendant. L'identification primaire est étroitement corrélative de la relation dite d'incorporation orale. »<sup>105</sup>. En ce sens incorporer un objet consiste d'une manière ou d'une autre à l'identification de ce-dernier.

---

<sup>101</sup> *Ibid*, p. 200.

<sup>102</sup> *Ibid*.

<sup>103</sup> Sigmund, Freud, *Trois essais sur la sexualité*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1987, p.128.

<sup>104</sup> Laplanche. J, Pontalis, J-B, *op.cit*.

<sup>105</sup> *Ibid*.

Nous nous intéressons au processus d'incorporation et d'identification car ceux-ci se construisent sur un double modèle de l'anthropophagie selon l'article *Du cannibalisme à la phagocytose, généalogie de la théorie freudienne de l'identification primaire*. Par conséquent, dévoration, incorporation sont étroitement liés à l'anthropophagie. Selon Pierre Cotti, Freud développerait l'idée selon laquelle l'anthropophagie serait « liée à la sexualité la plus sauvage. »<sup>106</sup>. Ces différents entremêlements liés à l'anthropophagie dévoilent l'ambiguïté de cet acte. Freud souligne effectivement cette ambivalence :

L'identification est au demeurant ambivalente dès le début, elle peut aussi bien se tourner vers l'expression de la tendresse que vers le souhait de l'élimination. Elle se comporte comme un rejeton de la première phase orale de l'organisation de la libido, dans laquelle on s'incorporerait, par le fait de manger, l'objet désiré et prisé, et ce faisant on l'anéantissait en tant que tel. Le cannibale, comme on le sait, en reste à ce point de vue. Il chérit ses ennemis jusqu'à la dévoration et il ne dévore pas ceux qu'il ne peut chérir d'une manière ou d'une autre.<sup>107</sup>

En ce sens incorporer un objet, consiste non seulement à procurer du plaisir à celui qui prend en soi l'objet aimé, mais également à détruire cet objet tout en assimilant les qualités de ce-dernier. « L'incorporation cannibalique aura donc pour rôle de réincorporer le même pour s'attribuer ses qualités positives, mais en l'ayant préalablement nié en le détruisant. »<sup>108</sup>.

L'identification projective proposée par Mélanie Klein est également intéressante pour notre analyse, car ce terme désigne « un mécanisme qui se traduit par des fantasmes, où le sujet introduit sa propre personne en totalité ou en partie à l'intérieur de l'objet pour lui nuire, le posséder, le contrôler. »<sup>109</sup>. Ainsi, la relation orale cannibalique mêle amour et violence. Cette incorporation peut s'effectuer pour plusieurs raisons. Dans *Totem et Tabou*, Freud souligne qu'« en intégrant les parties du corps d'une personne dans l'acte de dévoration, on s'approprie aussi les propriétés qui ont appartenu à cette personne.<sup>110</sup> » Incorporer l'objet, c'est également s'approprier celui-ci de peur de le perdre. Aussi bien Freud dans l'article *Deuil et mélancolie*<sup>111</sup> que Green dans son article *Cannibalisme : réalité ou fantasme agit*<sup>112</sup> soulignent l'importance des relations à l'objet dans la mélancolie.

<sup>106</sup> Pierre, Cotti, « Du cannibalisme à la phagocytose, généalogie de la théorie freudienne de l'identification primaire », Paris, *L'Evolution psychiatrique*, 2002, n°67, pp. 358-366.

<sup>107</sup> *Ibid*

<sup>108</sup> André, Green, « Cannibalisme : réalité ou fantasme agit ? », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1972, p.27-52.

<sup>109</sup> Laplanche, J, Pontalis, J-B, *op.cit*.

<sup>110</sup> Freud, Sigmund, *Totem et tabou. Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*, traduit de l'Allemand par le Dr Samuel Jankélévitch, Paris, Payot, 1989, p. 64

<sup>111</sup> Sigmund, Freud, « Deuil et mélancolie », *In : Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1952.

<sup>112</sup> André, Green, *op.cit*.

[...] Lors de la perte de l'objet, le Moi, en s'identifiant à l'objet perdu, retrouve d'autant plus facilement celui-ci qu'il l'avait auparavant investi, non pour ce qu'il était en propre mais comme analogon, alter ego. [...] le mélancolique remplaçant l'objet perdu par son propre moi se dévore lui-même. Plus précisément son surmoi dévore son moi, comme son moi dévorait l'objet, cet autre lui-même.<sup>113</sup>

Le psychanalyste Pierre Fedida complète cette idée de la perte de l'objet dans son article *Le cannibale mélancolique* :

Le cannibalisme relève d'une véritable transgression imaginaire d'un manque (privation, perte, abandon, séparation, etc.) dont la méconnaissance prend figure de désaveu du réel lui-même. On ne peut s'y tromper : quelles que soient les expressions cliniques empruntées par l'angoisse de séparation (dans le double sens de « se séparer de » et « d'être séparé de », c'est-à-dire « en morceaux »), le cannibalisme comprend cette agressivité présente à l'angoisse elle-même de perdre l'objet d'amour et de l'anéantir plutôt que d'y renoncer en s'y détachant.<sup>114</sup>

C'est en ce sens que nous pourrions interroger les différentes formes de dévorations présentes dans notre corpus. S'agira-t-il d'une possession violente de l'objet dans le but de s'en approprier les « bienfaits » ? ou bien cette dévoration s'effectuera-t-il dans le but de garder l'objet perdu en soi ? Dans tous les cas, nous observerons que cette incorporation s'associera à un inceste alimentaire. Grâce à l'étude de ces différents concepts psychanalytiques, nous pouvons désormais étudier les différentes facettes de nos contes.

### **3. Le conte : un tiroir à fantasmes.**

Comme nous venons de l'évoquer, la dévoration peut se manifester sous forme de fantasme. Le terme *fantasme* renferme plusieurs sens, mais l'un d'eux a fortement attiré notre attention. En effet, la psychocritique se consacre aux « métaphores obsédantes » et nous notons que le terme fantasme trouve d'abord son origine dans le grec « phantasma » qui signifie « fantôme, hallucination visuelle », puis en espagnol avec le terme *fantasma*. En ce sens, le fantasme représente une hantise, une obsession. Notre objectif est d'analyser la manifestation récurrente voire obsessionnelle des divers fantasmes présents dans les contes. Une hantise qui apparaît aussi bien dans notre corpus que dans la société elle-même. Comme le souligne Henri Bremond, « Les

---

<sup>113</sup> *Ibid.*

<sup>114</sup> Pierre, Fedida, « Le cannibale mélancolique », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1972, p.123-127.

problèmes enterrés trop tôt nous hantent<sup>115</sup>. ». Le terme fantasme trouve ensuite sa place dans le domaine médical désignant des « image[s] hallucinatoire[s] ». Son emploi se restreint ensuite au sens de « production de l'imaginaire qui permet au moi d'échapper à la réalité. ». De ce fait, la notion de fantasme trouve sa place dans l'irréel, dans la fiction, dans un hors-là rendant la réalisation du fantasme possible. C'est en ce sens que le fantasme de dévoration peut être réalisé, car celui-ci s'effectue dans l'imaginaire de celui qui le désire. « Comme le miroir, le fantasme représente un objet imaginaire, comme supplément au manque réel<sup>116</sup> ». Le processus d'incorporation est également « un processus par lequel le sujet, sur un mode plus ou moins fantasmatique, fait pénétrer et garde un objet à l'intérieur de son corps. <sup>117</sup> ». C'est pourquoi il est intéressant d'étudier les liens, les réseaux unissant le fantasme et la dévoration.

En outre, la notion de fantasme suggère que ces diverses pulsions se manifestent de manières imagées et transformées. Ces obsessions se manifesteraient sous forme de métaphores, de symboles, au-delà de la réalité. « Le fantasme d'incorporation prétend à réaliser de façon magique, en accomplissant au propre ce qui n'a de sens qu'au figuré. C'est pour ne pas « avaler » la perte qu'on imagine d'avalier, d'avoir avalé ce qui est perdu, sous la forme d'un objet<sup>118</sup>. ». Green annonce également que « pour atteindre le sens du phénomène, il faut éviter de l'affronter directement et tenter de l'aborder par la voie de ses expressions déplacées et métaphorisées.<sup>119</sup> ». Ainsi, le fantasme apparaît détourné, transformé, voire crypté. Ce terme définit *de facto* cette idée de vouloir, voire de devoir, dissimuler quelque chose qui est probablement moralement interdit.

Plusieurs fantasmes prennent forme dans nos contes. Nous nous intéressons tout d'abord au fantasme de dévoration qui se manifeste par le cannibalisme et l'incorporation. Cette association du fantasme et du cannibalisme n'est pas anodine. Freud fait lui-même ce rapprochement. Le terme cannibalique est d'abord :

Employé pour qualifier des relations d'objets et des fantasmes corrélatifs de l'activité orale, par référence au cannibalisme pratiqué par certaines populations. Le terme exprime de façon imagée les différentes dimensions de l'incorporation orale : amour, destruction, conservation et appropriation.<sup>120</sup>

Ce fantasme se manifeste non seulement à travers les figures carnassières, mais également par la présence abondante de chair qui invite nos personnages à consommer. Plusieurs facteurs dans nos contes poussent nos protagonistes à dévorer de la chair. Ce désir de chair hantera chaque

<sup>115</sup> Henri, Bremond, *La poésie pure*, Gresset, 1926, p.19.

<sup>116</sup> Didier, Castanet « Fantasme et réel », *L'en-je lacanien*, vol. 9, n°2, 2007, pp. 101-118.

<sup>117</sup> Ibid, p. 200.

<sup>118</sup> Nicolas, Abraham, et Maria, Torok, « Introjecter-incorporer », dans Jean-Bertrand Pontalis, *Nouvelle Revue de psychanalyse : Destins du cannibalisme*, p. 112.

<sup>119</sup> André, Green, « Le cannibalisme : réalité ou fantasme agi ? », dans Jean-Bertrand Pontalis, *Nouvelle Revue de psychanalyse : Destin du cannibalisme*, 1970 p. 37.

<sup>120</sup> Jean, Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 2007, p. 59.

personnage, mais aussi la structure du récit. Nous y notons effectivement une certaine cyclicité. Dans Tom Pouce, nous remarquons une obsession pour le ventre. On y analyse un *regressus ad uterum*. L'enfant se réfugie constamment dans divers estomacs et orifices qu'il considère comme un lieu habitable : « J'ai été dans un trou de souris, dans la panse d'une vache et dans le ventre d'un loup. ». Il s'agit d'un élément important dans le conte, car l'enfant en fait la mention à son père. Il est donc question d'un retour au sein maternel, d'un retour aux origines. Cette cyclicité se présente également dans la structure du conte de Perrault. Nous notons une forme de hantise qui se manifeste physiquement chez les personnages. La forêt est le principal lieu de cette hantise. Les sept frères hantent continuellement la forêt, le lieu de leur abandon et le lieu de leur perte. Ils effectuent des allers-retours entre leurs parents et les ogres. Alors que Tom Pouce passe de ventres en ventres, Poucet et ses frères passent de familles en familles. Néanmoins, ce n'est pas uniquement les enfants qui sont confrontés à cette forêt, mais également les parents de ces derniers. En ce sens, ces va-et-vient pourraient également symboliser la culpabilité éprouvée par les parents. De ce fait, Le petit Poucet serait envahi par divers phantasmes. Cette hantise physique illustrant ces remords apparaît explicitement dans le texte :

- Hélas ! Où sont maintenant nos pauvres enfants ? Ils feraient bonne chère de ce qui nous reste là. Mais aussi, Guillaume, c'est toi qui les as voulu perdre, j'avais bien dit que nous nous en repentirions. Que font-ils maintenant dans cette forêt ? Hélas ! Mon Dieu, les loups les ont peut être déjà mangés ! Tu es bien inhumain d'avoir perdu ainsi tes enfants.

Par ailleurs, ce conte renferme d'autres fantasmes en lien avec cette dévoration. En effet, le fantasme peut se définir comme « un scénario érotique provoquant une excitation sexuelle <sup>121</sup> ». Cette autre facette du fantasme exprime l'ambiguïté présente dans nos contes. L'acte de dévorer est un acte ambiguë et polysémique. C'est pourquoi il sera intéressant de s'interroger sur ceux qui s'y adonnent. Il s'agit de parents (ogres, humains, pères de substitution). Ce sont donc des adultes qui sont en proie au désir, au fantasme de dévoration.

En somme, les différents fantasmes fonctionnent en réseaux. L'un faisant appel à l'autre. Il y aura donc un éclairage mutuel entre la psychanalyse et le conte. Par le biais d'images et de métaphores, les contes exploitent consciemment ou non les notions propres à la psychanalyse. Nous retenons également que le genre du conte se définit essentiellement par sa dimension fictionnelle. La création de cette fiction est quant à elle produite à partir d'un monde de référence. C'est en ce sens que ces fantasmes présents dans nos contes se construisent à partir du monde dans lequel vivent les conteurs et les lecteurs-spectateurs. De cette manière, ils reconstruisent ce monde de référence.

---

<sup>121</sup> Nicolas, Journet, « Qu'est-ce qu'un fantasme ? », dans *Le sexe*, 2013, p. 160-164.

« L'univers féerique qui, de prime abord, semble purement imaginaire, purement compensatoire, met en fait en scène la réalité, une réalité qu'il déforme, enjolive et colorie.<sup>122</sup> ».

C'est en ce sens que les thèmes abordés dans nos contes sont révélateurs de ce qui se passe dans la société où ces contes sont écrits.

---

<sup>122</sup> Anne, Gugenheim- Wolff, *Le Monde extraordinaire des contes de fées*, Paris, de Vecchi, 2007, p.12.





**Chapitre II.**  
**Un cannibalisme**  
**« affectueux » ?**



## II. Un cannibalisme « affectueux » ?

Nous accordons un intérêt tout particulier à la thématique de la dévoration, celle-ci s'apparente, selon nous, à du cannibalisme. Afin de souligner l'ambivalence de cet acte, nous optons pour l'adjectif « affectueux ». L'affection, au sens que nous l'entendons aujourd'hui, concerne aussi bien « les sentiments d'amitié, d'amour, d'attachement pour une personne ou une chose », qu'« une souffrance, un état maladif ». C'est en ce sens que nous avons choisis les termes « cannibalisme affectueux ». Bien qu'ils paraissent contradictoires, voire oxymoriques, notons que c'est autour de cette tendresse excessive que se développera le thème du cannibalisme.

### **A. Une sur-présence animale.**

#### **1. Entre cannibalisme et anthropophagie.**

Lorsque nous parlons de cannibalisme ou d'anthropophagie, la première image qui nous vient à l'esprit est celle d'un acte barbare où se mélangerait plaisir et férocité meurtrière. Bien qu'ils soient étroitement liés, les termes cannibalisme et anthropophagie ne désignent pas tout à fait la même chose. Le cannibalisme est un terme généraliste pour décrire un homme ou un animal qui se nourrit d'individus de la même espèce. Il n'est donc pas propre à l'Homme. L'anthropophagie en revanche vient de l'association de *anthropos* (homme) et *phagein* (manger). Cela désigne spécifiquement l'acte d'un homme dévorant de la chair humaine. Ce terme est plus courant, car il s'agit d'un terme scientifique à la différence du cannibalisme qui résulte d'une invention, d'une création fondée sur des *a priori*, sur des représentations. Pour Lestringant, « Colomb n'est pas seulement le découvreur de l'Amérique ; c'est d'abord l'inventeur du Cannibale<sup>123</sup> ». Les premières traces d'anthropophagie « apparaissent dès le paléolithique moyen sous forme d'os humains brisés ou portant des traces de décarnisation et souvent calcinés, retrouvés dans des sols d'habitats parmi des ossements animaux traités de manière semblable.<sup>124</sup> ».

L'anthropophagie, chez les divers peuples où elle a été observée, se présente avec des caractères variés et quelquefois fort différents. Il est probable que partout son origine a été

<sup>123</sup> Frank Lestringant, *Le cannibale : grandeur et décadence*, Ed. Droz, 2016, p. 39.

<sup>124</sup> Un article de Zaf, « L'anthropophagie au Paléolithique », *Cannibalisme dans la Préhistoire*.

toute physiologique. L'homme est un être omnivore ; pour se nourrir, il lui faut des aliments tirés et du règne végétal et du règne animal ; il lui faut de la chair. Or, sous un climat rigoureux qui ne laisse croître spontanément qu'un petit nombre de plantes alimentaires, et où la chasse n'offre que des ressources tout à fait insuffisantes, on comprend que le besoin de manger de la viande, exaltés jusqu'à la frénésie, ait fini par vaincre la répugnance instinctive de l'homme pour la chair de l'homme. « Il est évident, dit spirituellement M. Toussenel, que l'anthropophagie est née d'une excessive fringale combinée avec l'habitude du régime de la viande. [...] Ailleurs, les voyageurs ont remarqué que la gourmandise jouait le principale rôle ; **la chair humaine est préférée à celle des animaux**, la chair du blanc à celle du nègre, **celle des enfants à celle des adultes**, et certaines parties du corps, telles que la plante des pieds et la paume des mains, à toutes les autres<sup>125</sup>.

Le cannibalisme constitue le point central de notre étude car dans nos contes il se manifeste aussi bien chez les Hommes que chez les animaux. La définition du cannibalisme mêle à la fois humanité et animalité. Le terme cannibale a également pour origine « l'arawak *caniba*, qui serait l'altération de *cariba*, mot par lequel les Indiens Carib des petites Antilles se désignaient eux-mêmes, et qui, dans leur langue, aurait signifié « hardi » et au figuré « homme cruel et féroce »<sup>126</sup>. Le mot cannibale apparaît le 26 Novembre 1492 dans les dires de l'amiral pour désigner un ensemble de trois concepts : le chien *canis* en latin, les indiens carib et le peuple du grand Khan<sup>127</sup>. La présence de ce cannibalisme dans nos contes, nous permet de faire cette distinction en *nature* et *culture*. En effet, le cannibalisme repose sur l'altérité extrême. L'acte cannibale échappe à l'humanité étant donné que les cannibales sont des « hommes avec des museaux de chiens qui mangeaient les êtres humains. <sup>128</sup>». Freud donne de la culture humaine, à ce savoir ce par quoi la vie humaine s'est élevée au-dessus des conditions animales et par où elle diffère de la vie des bêtes, l'interdit anthropophagique correspond effectivement à une des caractéristiques de l'homme actuel comme un être cultivé et civilisé<sup>129</sup>. Nous trouvons intéressant d'aborder le mythe de la dévoration sous le prisme du cannibalisme, car celui-ci est polysémique et par conséquent ambigu. Le mot cannibale désigne aussi bien comme nous l'avons vu « un homme ou un animal qui se nourrit d'individus de la même espèce. », mais il désigne également un sandwich. En ce sens, le cannibalisme par sa simple définition dévoilent les liens unissant chair humaine et chair animale, mais également son rapport étroit avec la nourriture.

Nous comprenons alors l'intérêt accordé à cet acte. Aussi bien les littéraires, les anthropologues que les psychanalystes se sont intéressés à ce phénomène. Il existe en effet trois formes de dévorations. Les anthropologues évoquent l'anthropophagie de survie qui consiste à manger des cadavres afin de ne pas mourir de faim, l'anthropophagie rituel qui peut être d'ordre

<sup>125</sup> *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, p. 435-436.

<sup>126</sup> Ibid, p. 39.

<sup>127</sup> Mondher, Kilani, « Le cannibalisme. Une catégorie bonne à penser », Dans *Etudes sur la mort*, 2006, n° 129, pp.33-46.

<sup>128</sup> Frank, Lestringant, *op.cit.*

<sup>129</sup> Sigmund, Freud, *L'avenir d'une illusion*, Paris, PUF, 1976, p. 8.

« affectif » ou « vengeur ». Chez Les Guayakis<sup>130</sup> par exemple, manger le coeur d'un parent défunt pour offrir son propre corps comme tombe permettait de garder le défunt en soi. Cependant chez les Polynésiens<sup>131</sup>, l'ennemi était mangé par férocité et pour l'appropriation de ses qualités de guerrier. Il existe également l'anthropophagie épicurien qui désigne ceux qui prennent plaisir à manger de la chair humaine. Il est intéressant d'évoquer ces différentes facettes du cannibalisme, car ils se présentent tous dans nos contes. En effet, nous notons aussi bien la présence d'un cannibalisme de survie au sein de la famille des sept garçons, qu'un cannibalisme épicurien propre aux ogres. Le cannibalisme rituel, quant à lui, se manifeste aussi bien avec le loup de Tom Pouce qu'à travers les animaux totem présents dans Le petit Poucet. Ces différentes formes de cannibalisme seront donc abordées d'un point de vue symbolique. Le cannibalisme au-delà de sa dimension culturelle est riche de sens. Pour Lestringant, « Le cannibalisme représente autre chose que ce qu'il est. C'est un signe mobile, un signifiant susceptible de recevoir les signifiés les plus divers.<sup>132</sup> ». Il explique également que l'image du cannibale, est un personnage qui concentre les trois crimes de l'humanité : l'inceste, l'infanticide et l'anthropophagie. Nous tenterons donc dans notre mémoire, d'étudier ces liens unissant l'inceste et le cannibalisme. Bien que l'inceste ne se présente pas explicitement dans nos contes, nous souhaitons démontrer la manifestation de celle-ci à travers l'abondance de nourriture. Levi-Strauss dans son livre *La pensée sauvage* démontre effectivement « l'analogie très profonde que, partout dans le monde, la pensée humaine semble concevoir entre l'acte de manger et celui de copuler, à tel point qu'un grand nombre de langues les désignent pour le même mot.<sup>133</sup> ». De plus, dans *L'Homme nu*<sup>134</sup>, il définit le cannibalisme comme un acte qui permet de mettre en jeu, au niveau des mythes, les conditions de réalisation symbolique d'un inceste alimentaire. Dans cet ouvrage, il évoque les différentes versions d'un mythe cannibalique dans lequel une sœur incestueuse « se coupe accidentellement, lèche son sang dont la saveur lui inspire une telle fringale qu'elle se dévore elle-même et devient une tête roulante qui s'attaque pour la manger à toute population ; elle s'accroche au fuyards, et, brûlante de désir, réussit à leur arracher son frère qu'elle étreint dans ses cuisses. Comme il refuse de la satisfaire, elle le dévore, n'épargnant que le coeur qu'elle enfile sur son collier. »<sup>135</sup>.

Bien que la famille constitue le premier lieu d'amour, elle peut également être le lieu particulier de l'inceste. La thématique de l'inceste n'est pas inconnue de Perrault, mais nous notons qu'elle s'absente lorsqu'il s'agit de dévoration et de cannibalisme. Nous souhaitons néanmoins établir un parallèle entre ces différents tabous, afin de démontrer la récurrence, voir l'obsession implicite de ces derniers. Pour cela nous focaliserons notre attention sur l'abondance de nourriture

<sup>130</sup> Pierre Clastres, Lucien Sebag, « Cannibalisme et mort chez les Guayakis », Dans *Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, 2005, pp. 129-133.

<sup>131</sup> Dan Ferrand-Bechmann, « L'imaginaire polynésien. Réalités, mythe et légendes à Tahiti », dans *Raison présente*, n°141, 2002, pp. 87-104 ;

<sup>132</sup> Frank, Lestringant, *op.cit.*

<sup>133</sup> Claude, Levi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 139.

<sup>134</sup> Claude, Levi-Strauss, *L'Homme nu. Les mythologiques IV*, Paris, Plon, 1971.

<sup>135</sup> Claude Levi-Strauss, cité par Karine Hénon, *Anthropophagie et trouble de l'identité : approche historique, théorique et médico-légale*, thèse, Université de Lorraine, 2006.

qui selon nous pourrait être un indice non négligeable de ces tabous. Selon Levi-Strauss<sup>136</sup>, l'association dans le langage humain du même terme pour représenter symboliquement acte sexuel et alimentaire est à la base de sa vision du cannibalisme comme un inceste alimentaire. Le conte de Grimm permettra d'illustrer une autre facette du cannibalisme, celui du rituel. Il sera en effet principalement question de l'animal totem.

## **2. Une animalité symbolique.**

C'est effectivement autour de l'animal que se noue le cannibalisme. Ce phénomène décrit non seulement **un homme**, mais aussi **un animal** qui se nourrit d'individus de **la même espèce**. Cette définition révèle l'ambiguïté de l'acte cannibale. D'une part Tom se fait engloutir par différents animaux et d'autre part le petit Poucet et ses frères sont sur le point de se faire dévorer par l'ogre. Il est donc pertinent de s'interroger sur la nature de nos héros. S'ils appartiennent à la même espèce de ceux qui les dévorent, ne sont-ils pas eux aussi, proches de l'animalité ? Tom Pouce se rapproche effectivement de l'animal, car il ne se fait dévorer que par des animaux, néanmoins la nature de Poucet reste ambiguë. Lui et ses frères sont sur le point de se faire dévorer par un ogre. Cependant la nature de cet ogre est elle-même ambiguë. Bien que l'ogre dévore des enfants, il dévore également des animaux. Cela apparaît lorsque sa femme lui propose « un veau, deux moutons et la moitié d'un cochon ». En fonction de ce qu'il mange, l'ogre appartient aussi bien à la sphère humaine qu'à la sphère animale. Par conséquent, Poucet et ses frères oscillent eux aussi entre animalité et humanité. Ainsi, nous trouvons intéressant d'interroger les diverses symboliques dont sont imprégnés chaque animaux.

Les animaux sont énormément présents dans la littérature. Ils servent généralement à caricaturer l'Homme, à critiquer les abus et les déviances d'une société. Nous pensons par exemple au *Roman de Renart* ou encore aux *Fables*<sup>137</sup> de La Fontaine. Ces histoires mettent en scène des animaux aux comportements très humains. Dans les contes populaires, l'animal occupe également une place de choix. Il présente diverses valeurs, à la fois anthropologiques, sociales, affectives, modelées différemment selon les récits. « Il est également porteur d'une dimension métaphorique et symbolique, représentant à la fois un miroir de l'âme humaine et des réminiscences archétypales collectives oubliées par la conscience, mais poursuivant une existence souterraine.<sup>138</sup> ». Dans les *Racines historiques*

<sup>136</sup> Levi-Strauss, Claude, « Le cru et le cuit », *Les mythologiques I*, Paris, Plon, 1964.

<sup>137</sup> La Fontaine, Jean, *Fables*, La Bibliothèque électronique du Québec, Coll. « A tous les vents », éd. de référence Agence Du Livre, Montréal, Québec.

<sup>138</sup> Anne Marie, Baranowski, *L'animal dans le conte populaire allemand. L'exemple des contes de Grimm, In Bestiaires : Mélanges en l'honneur d'Arlette Bouloumié – Cahier XXXIV [en ligne] : Presses Universitaires de Rennes, 2014, (généré le 28 décembre 2020.)*.

du conte merveilleux, Vladimir Propp présente une analyse détaillée des animaux et leur rôle particulier dans différents contes. Il évoque une mort symbolique dans les contes d'anciens rites initiatiques<sup>139</sup>.

Pendant le rite, le garçon était supposé mourir, et ressusciter sous la forme d'un homme nouveau [...] La mort et la résurrection étaient provoquées par des actions **symbolisant l'engloutissement de l'enfant par un animal monstrueux qui le dévorait**. Il était censé être avalé par l'animal en question et, après un séjour plus ou moins long dans l'estomac de celui-ci, être recraché ou rejeté, c'est-à-dire revenir.<sup>140</sup>

Ce rite initiatique est représenté dans Tom Pouce<sup>141</sup> L'enfant voyage dans différents corps animal. Il pénètre l'oreille d'un cheval, s'abrite dans un trou de souris, puis se loge dans le corps d'une vache et s'aventure enfin dans l'estomac d'un loup. Parmi ces nombreux animaux, celui qui se rapproche le plus de l'animal monstrueux dont parle Propp, est le loup. C'est au sein de cet animal que Tom parcourra le plus long voyage afin de retourner chez ses parents. Propp ajoute également que ce rite initiatique pouvait prendre une autre forme : « le garçon était symboliquement brûlé, bouilli, rôti, coupé en morceaux, puis ressuscité. »<sup>142</sup>. Cet autre aspect du rite est présent dans Le petit Poucet<sup>143</sup>. Nous notons que l'ogre à plusieurs reprises souhaite cuisiner ces « friands morceaux » en les incorporant dans une « bonne sauce ». Mais dans ce conte, le rite n'est pas aboutit. L'attention est donc portée ailleurs, proposant une autre symbolique de la dévoration. Néanmoins, les animaux de nos contes sont importants pour nos héros. Ils participent symboliquement à leur évolution.

Le choix des animaux n'est donc pas dénué de sens. Dans Tom Pouce, les animaux sont abondants, leur rencontre se construit en réseau. Nous notons un fil conducteur, une certaine logique dans leur apparition en fonction de leur symbolique et de leur rôle. Le premier animal auquel fait face Tom est un cheval. Cette rencontre est volontaire « - Père, s'écria Tom Pouce, je vais la conduire, moi ; soyez tranquille, elle arrivera à temps. [...] Je me mettrai dans l'oreille du cheval, et je lui crierai où il faudra qu'il aille. ».

« Le cheval est souvent évoqué, imagé dans ce que l'on appelle l'inconscient collectif. Il a sa place d'allégorie, de symbole. [...] Le cheval est un support de projections, de fantasmes, d'identifications.<sup>144</sup> ».

<sup>139</sup> Vladimir Propp, *Les Racines historiques du conte merveilleux*, Paris, Gallimard, coll : « Bibliothèque des sciences humaines », 1983, p64-69.

<sup>140</sup> *Ibid*, p.68-69.

<sup>141</sup> Jacob et Wilhelm, Grimm, Tom Pouce, *op.cit*.

<sup>142</sup> *Idem*.

<sup>143</sup> Charles, Perrault, Le petit Poucet, *op.cit*.

<sup>144</sup> Astrid, Chefdhotel, « Cheval, mon beau miroir », dans *Le Carnet PSY*, 2009, n° 140, p. 46-50.

En tant qu'animal totem, le cheval évoque également la puissance et la liberté. Cet animal révèle, dès le départ, ce désir de liberté demandé par Tom à son père « Père, livrez-moi à ces gens-là, je serai bientôt de retour. ». La vache quant à elle symbolise la fertilité et l'abondance. Cet animal est considéré par Tom comme un lieu de vie, un refuge « L'appartement lui semblait étroit, sans fenêtre, et on n'y voyait ni soleil ni chandelle. Le séjour lui en déplaisait fort [...] ». Il rencontre ensuite un loup qui « se jeta sur la panse de la vache et l'avalait d'un seul coup. ». Ce dernier symbolise la famille, l'instinct, le guide. Ce personnage ramène effectivement Tom chez lui, auprès de ses parents. En ce sens, nous trouvons intéressant de lire ce conte à partir de la symbolique des animaux. Ce réseau animalier annonce un résumé du conte. Dans Tom Pouce, il est question d'une quête d'indépendance, d'un désir de renaissance et d'un retour dans le cercle familial. De manière allégorique, on note une certaine connivence entre chaque animal. Ils ne sont pas choisis au hasard. Ils font signe au lecteur pour l'aider à mieux comprendre le récit et à saisir tous les sens.

Dans Le petit Poucet, les animaux y sont moins présents mais leur présence y est tout autant symbolique et révélatrice. Lorsque Poucet envisage de se réfugier chez l'ogre, il évoque la peur du loup présent dans la forêt et qui serait susceptible de les manger : « Il est bien sûr que les loups de la forêt ne manqueront pas de nous manger cette nuit. ». Comme nous l'avons observé dans Tom Pouce, le loup symbolise également la famille. Cependant dans Le petit Poucet, le loup détient une référence particulière. En faisant part de cette peur de se faire dévorer par le loup, Poucet évoque également cette peur de se faire dévorer par une famille, par sa famille. Il est donc question de comprendre d'où vient cette peur. Ceci fait écho aux propos de Marianne Closson et Myriam White-Le Goff sur les géants de la littérature qui représenteraient « les parents que l'on admire souvent mais surtout que l'on craint, car ils pourraient bien, après vous avoir mis au monde, décider, par un processus inversé, de vous dévorer.<sup>145</sup> ». La présence du loup et de sa symbolique est donc d'ores et déjà révélatrice des enjeux du conte. Les enfants sont ensuite confrontés à un mouton mort : « un mouton tout entier à la broche pour le souper ». Cette rencontre s'effectue dès leur entrée dans la maison de l'ogre. Les enfants font directement face à la mort. Le choix de cet animal est pertinent autant par sa symbolique que par sa nature. En effet, le mouton rappelle le temps de l'innocence. La représentation de cet animal mort symbolise donc la mort d'une innocence. En entrant chez l'ogre, les enfants perdraient leur innocence. Aussi bien dans Tom Pouce que dans Le petit Poucet, la symbolique des animaux guide le lecteur sur la compréhension de l'histoire. Les animaux renverraient directement aux héros, comme un miroir. Propp souligne que le héros et son auxiliaire sont par fonction un personnage unique : « Le héros et son aide sont fonctionnellement un seul et même personnage.<sup>146</sup> ».

<sup>145</sup> Marianne Closson et Myriam White-Le Goff, *Les Géants entre mythe et littérature*, [en ligne], Artois Presses Université, 2007, <http://books.openedition.org/apu/12876>

<sup>146</sup> Vladimir, Propp, *op.cit.*, p.216.



De ce fait, les animaux et les héros sont mis sur le même pied d'égalité. C'est cette confusion de chair qui sera digne d'être analysée. Quel rapport entretiennent ces différents animaux avec le cannibalisme. Si selon Propp, nos héros et nos animaux ne sont qu'un seul et même personnage, pourquoi les autres protagonistes continuent-ils à dévorer ? Pourquoi l'ogre s'empare-t-il du mouton ? Pourquoi les divers animaux dans Tom Pouce, sont-ils tués par des Hommes ? Quel rapport nos personnages entretiennent-ils avec la nourriture ?

### **3. Une nourriture gargantuesque.**

Lorsque nous abordons le cannibalisme, il est essentiel d'étudier la présence de la nourriture étant donné que celle-ci apparaît en abondance dans nos contes. Le phénomène du cannibalisme inclut non seulement celui qui mange mais aussi celui et ce qui est mangé. Nous remarquons que la nourriture constitue un élément central du conte de Perrault. Il s'agit d'un conte, rappelons-le, où la violence atteint son paroxysme principalement avec le personnage de l'ogre. Cette nourriture apparaît également dans Tom Pouce, de manière ponctuelle, avec le loup. Il est donc intéressant d'analyser cette nourriture sous le prisme de l'excès. L'excès se définit par un « fait, un acte d'aller au-delà de ce qui est permis, convenable dans le cadre d'une réglementation ou au regard des normes de la morale, de l'esthétique ou des convenances sociales. ». Cette idée « d'aller au-delà de », de dépasser les limites de l'entendement rejoint, selon nous, directement la thématique du cannibalisme. Manger l'autre renvoie effectivement à un interdit transgressé. Par conséquent l'excès et le cannibalisme sont plus ou moins liés. Ils enfreignent tous deux certaines limites posées par une société.

Le fantasme cannibale se prémunit des appétits gourmands d'autrui par une absorption hors loi. [...] Le gourmand, comme le loup des contes, est assimilé à cette image d'un dévoreur sans limites, au fantasme d'un sujet préférant l'aliénation. [...] Le fantasme conforte la gourmandise [...] d'un désir d'excès, d'une gustation sauvage, affranchie des lois<sup>147</sup>.

L'abondance de nourriture ne peut donc se dissocier du cannibalisme. Cette chair qu'elle soit humaine ou animale, cuite ou crue se nouent au cannibalisme et participent à une lecture commune.

De plus, cette chair animale se mêle et s'entremêle physiquement à la chair humaine. Dans Tom Pouce, cet entremêlement des chairs, se perçoit par exemple lorsque l'enfant est pris au piège dans la panse de la vache : « Il eut beaucoup de mal à se démêler de là et il commençait à passer sa tête quand survint un nouveau malheur. ». Tom est également en contact physique avec les animaux. Il est intimement lié à eux. Dans Le petit Poucet, cet entremêlement apparaît différemment. Elle se manifeste dans la construction du récit. Il y a différents allers et retours. On passe d'une famille à une autre, d'une chair à une autre. En effet, au moment où l'ogre flaire les enfants cachés sous le lit,

<sup>147</sup> Virginie de Fozières, « La gourmandise, une élaboration de la subjectivité », dans *Corps*, 2008, n°5, p. 121-127.

Perrault évoque les parents des enfants qui sont sur le point d'acheter de la viande dans une boucherie. Les parents des sept garçons font eux aussi inconsciemment ce rapprochement : « elle acheta trois fois plus de viande qu'il n'en fallait, [...] où sont maintenant nos pauvres enfants ? ». C'est également le cas pour l'ogresse qui dispose les garçons près d' « un mouton tout entier à la broche ». L'ogre hésite à dévorer soit l'enfant, soit l'animal. Cette ambiguïté liée à la chair se manifeste également dans la définition du terme cannibale. Employé comme adjectif il s'agit d' « un anthropophage mangeant de la chair humaine ou d'un animal mangeant des animaux de sa propre espèce », mais employé comme nom il est question en cuisine d' « un steak tartare sur un toast. ». Cette ambivalence de la chair se perçoit chez différents auteurs. Roland Topor fait partie de ceux qui associent le cannibalisme à l'art culinaire. Dans sa parodie de livre de cuisine intitulée *La Cuisine cannibale*<sup>148</sup>, Topor annonce q'« un sujet fumeur est souvent plus sain, et son goût plus fin, qu'un sujet non-fumeur. Certaines maladies, comme le diabète, par exemple, peuvent être une véritable bénédiction pour le gourmet...<sup>149</sup> ». Certains poètes célèbres tels que Baudelaire témoignent également d'une certaine fascination pour la chair humaine. Dans ses correspondances il confiait qu'il « [mangeait] de la cervelle d'enfant [et que c'était] fin comme des cerneaux »<sup>150</sup>. Selon Edouard Drumont, « [Baudelaire] éprouvait le besoin d'étonner par des originalités voulues, qui étaient parfois drôles. [...] quand on lui demandait ce qu'il désirait, il déclarait qu'il avait envie de manger de la cervelle de petit enfant. On avait le temps, à cette époque, et l'on riait de tout cela »<sup>151</sup>. Ce tabou alimentaire se normalise peu à peu, on découvre divers témoignages absurdes et poignants de présumés cannibales. Ainsi, en mêlant chair et chair, il est difficile de dissocier ce qui est interdit ou non. Les limites de l'impensable sont dès lors effacées. De ce fait, que mangent réellement les parents ? Que symbolise réellement l'animal dévoré par l'ogre ?

Par ailleurs, cet excès est, entre autres, lié à la gourmandise. En effet, nos personnages ne se nourrissent pas dans le but de survivre, mais de satisfaire un désir, une pulsion, une envie. Ici la nourriture ne répond pas à un besoin. Il est pourtant question dans *Le petit Poucet* d'une famine mortelle : « Il vint une année très fâcheuse, et la famine fut si grande. ». Néanmoins aussi bien l'ogre que les parents de Poucet détiennent un rapport ambigu avec la nourriture : « Comme il y avait longtemps qu'elle n'avait mangé, elle acheta **trois fois plus de viande** qu'il n'en fallait pour le souper de deux », l'ogre quant à lui « but une douzaine de coupes, **plus qu'à l'ordinaire** ». On le note également dans *Tom Pouce* avec la présence d'un loup glouton et « affamé » qui « s'en [donne] à cœur joie dans le buffet aux provisions ». Ces différents personnages sont donc des gourmands et Thomas Owen s'interroge sur l'ambiguïté que renferme ce terme :

<sup>148</sup> Roland Topor, *La cuisine cannibale*, Première édition, Paris, Wombat, 2016.

<sup>149</sup> Roland Topor, cité par Savatier Thierry, « Les Mauvaises fréquentations », dans : *Actualité, Essais, Gastronomie, Littérature*, Livres, 2016.

<sup>150</sup> R.E.C.E.L (Revue d'Études Culturelles En Ligne).

<sup>151</sup> *Ibid.*

Le gourmand est-il un bon gros paisible, accueillant, **engourdi par la digestion** ou un être primitif et sanguinaire, trouvant son plaisir à mordre, à jouer de la dent ? On pourrait croire que sa propension à la mastication naît de ce qu'**il éprouve de la joie à faire fonctionner ses mâchoires**. La gourmandise n'est donc pas seulement un plaisir du palais qui savoure, de l'estomac qui s'emplit. C'est aussi une affaire de mandibules. La manducation est née de l'instinct de la survie, soit en mangeant la proie qui nourrit, soit en détruisant l'ennemi qui menace.<sup>152</sup>

C'est la raison pour laquelle nous parlons de nourriture gargantuesque. Cette adjectif désigne avant tout le personnage Gargantua de Rabelais. Selon le dictionnaire *Larousse*, il s'agit également d'un « gros mangeur ». Gargantua renvoie à l'excès et à l'image d'un ogre aux appétits surdimensionnés. Henri Dontenville<sup>153</sup> soutient l'idée que l'« ogre » est une dérivation du mot « Gorgone » qui donne également naissance au nom du personnage « Gargantua ». « L'appétit de Gargantua est bien celui d'un ogre, ses tendances scatologiques et ses habitudes gastronomiques renforcent son côté ogresque.<sup>154</sup> ».

De plus, les différentes consommations présentes dans notre corpus sont directement liées à l'argent. D'une certaine manière, l'argent permet la consommation de la chair. Il se manifeste aussi bien dans Le petit Poucet que dans Tom Pouce. La thématique de l'argent hante notre corpus. Elle est omniprésente du début à la fin. Dans le conte de Perrault, l'abandon des enfants est justifié par le manque d'argent : « Ils étaient très pauvres, et leurs enfants les incommodaient beaucoup, parce qu'aucun d'eux ne pouvait encore gagner sa vie ». Les parents obtiennent par la suite dix écus qui leur permettront de consommer de la chair : « le seigneur du village leur envoya dix écus [...] le envoya immédiatement sa femme à la boucherie. ». À la fin du conte, Poucet recevra lui aussi de l'argent qu'il partagera avec sa famille : « Le petit Poucet étant donc chargé de toutes les richesses de l'ogre s'en revint au logis de son père, où il fut reçu avec bien de la joie. ». Dans Tom Pouce, l'argent apparaît également tout au long du récit. Au début du conte, le père reçoit de l'argent par des étrangers en échange de son fils : « Ce petit être ferait notre fortune si nous l'exhibions pour de l'argent dans une grande ville. Achetons-le ». Puis au fil du texte, l'enfant sera confronté à des voleurs qui tenteront de voler un curé : « comment s'y prendre pour dérober son or et son argent à ce riche curé. ». A la fin du conte, c'est avec les parents que l'argent refait surface : « Nous ne te vendrons plus pour tout l'or du monde. ». On note donc que le cannibalisme, l'acte de manger fait circuler l'argent et que l'argent permet également la circulation de la chair. C'est en ce sens que l'argent est étroitement lié à l'acte de consommer. Il est ici question d'une autre forme de consommation. Cet argent est cependant abordé

<sup>152</sup> Thomas Owen, cité par Namur Yves, « II. Du bar de Marcel Thiry à la barbue de Marcel Proust, précédé d'un émincé Palmeira à la façon Owen » dans *De la table à l'écrit, petit traité des gourmandises littéraires*, Communication d'Yves Namur à la séance mensuelle du 12 Juin 2004.

<sup>153</sup> Henri, Dontenville, *Mythologie française*, Paris, Payot et Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot, 1998, p. 135.

<sup>154</sup> Florina-Liliana, Mihalovici, *Le mythe de l'ogre dans la prose francophone contemporaine*, thèse, Université de Limoges, 2013.

de manière négative. Insérer la thématique de l'argent dans un conte où la famine fait rage et où la situation économique des personnages est désastreuse nous semble intéressante. La présence de l'argent est tout aussi ambiguë que l'excès de viande. Le narrateur joue sur cette absence-présence qui déstabilise la lecture du conte. Les parents de Poucet reçoivent de l'argent après avoir abandonnés leurs enfants et le père de Tom reçoit également de l'argent après avoir donné son fils. L'argent semble donc combler un manque, soigner une séparation. Celui-ci remplace symboliquement et temporairement les enfants. Cet argent symbolise donc le mal car elle provoque, d'une manière ou d'une autre, le départ voulu ou non des enfants. C'est suite à ce départ – lié à la réception de l'argent – que les enfants vont devoir faire face à des figures carnassières. Ces « abandons » font échos aux « adoptions d'enfants [...] pratiquées dans la France d'Ancien Régime et dans celle du XIX<sup>e</sup> siècle.<sup>155</sup> ». S'il y a eu adoption, cela signifie forcément qu'il y ait eu des abandons, voire des dons d'enfants. Notre corpus reflète donc une réalité historique française. Les enfants de nos contes sont essentiellement considérés comme des produits de consommation aussi bien en tant que nourriture qu'en tant qu'objets. Dans Tom Pouce on questionne par exemple la rentabilité de l'enfant : « Ce petit drôle pourrait faire notre fortune, si nous le faisons voir pour de l'argent dans quelque ville ; il faut l'acheter ». Dans Le petit Poucet, l'argent est bel et bien lié à l'abandon car il est dit que « ces bonnes gens étaient ravis de revoir leurs enfants avec eux, et cette joie dura tant que les dix écus durèrent. Mais lorsque l'argent fut dépensé, ils retombèrent dans leur premier chagrin, et résolurent de les perdre encore. ». Cette transaction financière effectuée par les parents renvoie au pamphlet de Jonathan Swift :

**En revendant leurs enfants**, les reproducteurs permanents, en plus du gain de huit shillings *per annum*, seront débarrassés des frais d'entretien après la première année.. [...] Nul doute que cet aliment attire de nombreux clients [...] et **l'argent circulera** dans notre pays.<sup>156</sup>.

Notre corpus expose donc un parallèle entre l'enfant manquant et l'enfant mangé. Il s'agit désormais de questionner les liens unissant ceux qui mangent et ceux qui abandonnent ces enfants.

<sup>155</sup> Agnès, Fine, (dir), *Adoptions : Ethnologie des parentés choisies*. Nouvelle édition [en ligne], Paris : Editions de la Maison des sciences de l'homme, 1998 (généré le 13 avril 2021). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/editionsmsh/601>

<sup>156</sup> Jonathan, Swift, *Modeste Proposition pour empêcher les enfants des pauvres d'être à la charge de leurs parents ou de leur pays et pour les rendre utiles au public*, Ed. Mille et une nuit, 1995, pp. 18-19.

## B. Les Ogres masqués.

La thématique du cannibalisme se construit, comme nous l'avions dit, grâce aux figures carnassières. Il s'agit essentiellement de l'ogre de Perrault car celui-ci rassemble toutes les caractéristiques du cannibale. Jacques Chessex évoque dans son œuvre ce parallèle entre l'ogre et le cannibale : « Une grosse main velue se tendait vers Jean Calmet, broyait la sienne, la secouait en l'air entre le ventre du cannibale et la victime<sup>157</sup>. ». « Un ogre se tenait assis au sommet du fût d'une fontaine, dévorant un enfant à demi-englouti. [...] La bouche distendue, immense, les dents très écartées plantées dans le dos de l'enfant, l'Ogre manifestait un sourd plaisir.<sup>158</sup> ». L'ogre est effectivement une figure emblématique de la dévoration. Tout au long du conte, Perrault insiste sur les désirs carnassiers et la violence de ce personnage. Néanmoins, nous remarquons qu'il existe dans ce conte d'autres personnages qui s'adonnent également à la dévoration. Par conséquent, qui peut se définir comme un ogre ? Si l'ogre se définit par ses appétits démesurés, qu'en est-il de ces autres personnages qui consomment, eux aussi, de manière excessive ?

L'ogre est plus qu'un simple personnage, il appelle diverses interprétations. Nous l'étudierons donc en tant que figure. Selon Pierce, la figure est avant tout un signe un symbole. Intégrée dans un processus sémiotique, la figure renvoie à quelque chose d'autre. C'est par le renvoie continuels à d'autres figures que la figure de l'ogre s'élabore.

La figure n'est donc jamais neutre ou objective, mais focalisée, investie, elle est le résultat d'un processus d'appropriation. En ce sens, la figure est une construction, celle d'un sujet synthétisant en un seul objet, présent à la conscience – même si toujours sur le point d'y échapper –, un large faisceau de significations.<sup>159</sup>

En tant qu'image et en tant que symbole, l'ogre incarne le géant destructeur pour les enfants. Par cette métaphore l'ogre témoigne d'une réalité sociale. Il est avant tout « l'image hypertrophiée [...] défigurée et pervertie du père castrateur<sup>160</sup> ». Cette démesure illustrée dans le conte de Perrault représente cette toute puissance de l'adulte et renvoie par conséquent à cette crainte de la dévoration. Claire Caillaud remarque que « dans les sociétés où l'on prescrit soit la dévoration des ennemies, soit celle des défunts du clan, le monstre est toujours celui qui transgresse ce rite communautaire. La peur qu'inspire l'ogre est significative de la peur de l'Autre. Mais elle est révélatrice aussi de la peur du

<sup>157</sup> Jacques, Chessex, *L'ogre*, Paris, Grasset, 1973, p. 135.

<sup>158</sup> *Ibid*, p. 187.

<sup>159</sup> Bertrand, Gervais, « La voix de l'idiot. Formes et figures de la transfigurations », *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire. Tome 1*, Montréal : Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2007, p.87.

<sup>160</sup> J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont, 1969, p. 305.

Moi : l'interdit primordial, transgressé par le barbare, exhibe le désir enfoui de chacun.<sup>161</sup> ». Il convient alors d'interroger ces autres personnages que met en scène Perrault et qui s'adonnent eux aussi à une consommation excessive de chair. Bien que les parents de Poucet ne sont par explicitement décrits comme des ogres, en quoi leurs actes peuvent-ils être lus à la lumière de celui de l'ogre ?

## 1. La ruse.

Pour commencer, lorsque nous parlons d' « ogres » *masqués*, nous l'entendons dans son acception théâtrale. Un masque signifie au théâtre « un comportement feint », « une apparence trompeuse », « ce qui cache, dissimule quelque chose dans une apparence trompeuse ». Porter un masque signifie donc « se présenter sous l'apparence trompeuse de quelqu'un d'autre, d'une fonction ou d'un rôle qu'on n'a pas. », « dissimuler sa vraie nature, ses intentions ». Ces diverses acceptions illustrent les multiples tromperies et ruses présents dans notre corpus. Le terme *ruse* détient plusieurs significations. Au XVIIIe siècle, Antoine Furetière, dans son *Dictionnaire Universel*<sup>162</sup> définit la ruse comme une « finesse, **un artifice** dont on se sert pour tromper quelqu'un, une ruse ou un stratagème de guerre ». En terme de chasse, il s'agit également « d'un gibier qu'on poursuit, qui fait divers détours pour tromper les chasseurs. ». On tiendra compte de ces deux définitions dans notre analyse. Le terme *artifice* qui apparaît dans la définition de *ruse*, se définit quant à lui comme un « moyen habile visant à cacher la vérité, à tromper sur la réalité <sup>163</sup> ». Ainsi lorsqu'on parle de ruse, il est question de dissimulation, de faux-semblant et de non-dits. Pascal dans ses *Pensées* dit que « L'homme n'est que déguisement, que mensonge et hypocrisie, et en soi-même et envers les autres.<sup>164</sup> ». En ce sens, les personnages qui rusent, empruntent également un « masque » afin de dissimuler leurs réelles intentions. Comme le souligne Seddik Houssein dans sa thèse : « L'imposture renvoie à un usage du masque qui voile les actions, une sorte de déguisement dans le comportement.<sup>165</sup> ».

De plus, cette ruse relève d'une forme d'intelligence :

La métis<sup>166</sup> est bien une forme d'intelligence et de pensée, un mode du connaître ; elle implique un ensemble complexe ; mais très cohérent, d'attitudes mentales, de comportements intellectuels qui combinent le flair, la sagacité, la prévision, la souplesse d'esprit, la feinte, la débrouillardise, l'attention vigilante, le sens de l'opportunité, des

<sup>161</sup> Claire, Caillaud, « L'ogre en littérature. Figure de l'Autre, peur du Moi », *TDC*, n°791, du 1<sup>er</sup> au 15 Mars 2000, p. 8.

<sup>162</sup> Antoine, Furetière, *Le Dictionnaire Universel*, Tome III, SNL – Le Robert, Paris, 1974

<sup>163</sup> *Dictionnaire Larousse* en version électronique.

<sup>164</sup> Pascal, Blaise, *Pensée*, 100, éd. Garnier Frères, 1964.

<sup>165</sup> Houssein, Seddik, *L'Art de la Ruse, Etude lexicale, rhétorique et dramaturgique de la ruse dans les comédies de Molière*, Université de la Sorbonne nouvelle – Paris III, 2009.

<sup>166</sup> « Sur le plan du vocabulaire, métis désigne, comme nom commun, une forme particulière d'intelligence, une prudence avisée ; comme nom propre, une divinité féminine, fille d'Océan. », Détienne, Marcel et Vernant, Jean-Pierre, *Les ruses de l'intelligence : la métis des Grecs*, Flammarion, 1974, p. 17-18.

habiletés diverses, une expérience longuement acquise; elle s'applique à des réalités fugaces, mouvantes, déconcertantes et ambiguës, qui ne se prêtent ni à la mesure précise, ni au calcul exact, ni au raisonnement rigoureux<sup>167</sup>.

La métis profite de la naïveté de son adversaire pour le tromper. C'est pourquoi la ruse est l'arme favorite des plus faibles pour vaincre les puissants. La littérature met en scène de nombreux héros rusés. Nous nous rappelons que c'est par la ruse qu'Ulysse<sup>168</sup> triomphe du cyclope ou que Le Chat Botté vainc l'ogre<sup>169</sup>. C'est également par la ruse que Peau d'âne<sup>170</sup> parvient à tromper son père. Nos deux héros sont eux aussi définis par leur intelligence. Le petit Poucet « était le plus fin, et le plus avisé de tous ses frères » et Tom Pouce avait « la physionomie intelligente et se montra bientôt avisé et adroit, de sorte que tout ce qu'il entreprit lui réussit. ». Bien que Perrault mette l'accent sur l'intelligence de nos héros, ils ne sont pas les seuls personnages rusés de notre corpus.

Pour commencer, les parents du petit Poucet planifient, à deux reprises, un plan pour perdre leurs enfants dans la forêt : « je suis résolu d'aller les perdre demain au bois, ce qui sera bien aisé, car tandis qu'ils s'amuseront à fagoter, nous n'avons qu'à nous enfuir sans qu'ils nous voient. », « [ils] résolurent de les perdre encore, et pour ne pas manquer leur coup, de les mener bien plus loin que la première fois. ». Poucet ruse lui aussi et « se leva de bon matin [rempli] ses poches de petits cailloux blancs » et la deuxième fois, il jeta « des miettes de pain le long des chemins ». Puis, lorsqu'il était sur le point de se faire dévorer par l'ogre, Poucet échangea « les bonnets de ses frères et le sien » avec « les couronnes d'or » des filles. À la fin du conte, Poucet manipule l'ogresse « qui pleurait auprès de ses filles égorgées », en lui réclamant « tout ce qu' [ils avaient] de valeur sans en rien retenir, parce qu'autrement [les voleurs] tueraient [l'ogre] sans miséricorde. ». L'ogresse trompe elle aussi son mari lorsqu'elle décide de cacher les enfants sous le lit : « Ah, dit- [l'ogre], voilà donc comme tu veux me *tromper*, maudite femme ! ».

Dans Tom Pouce cette ruse est également présente, mais elle se manifeste différemment. À la différence du conte de Perrault où les personnages rusent afin de sauver leurs vies ou celle de quelqu'un d'autre, Tom Pouce use de la ruse comme un divertissement. Dans ce conte, c'est essentiellement le personnage éponyme qui ruse. Malgré sa taille qui peut être handicapante, il parvient à duper les autres personnages : « Posez-moi un peu par terre, j'ai besoin de descendre. [...] Bonsoir, mes amis, rentrez sans moi, leur cria-t-il **d'un ton moqueur**. ». Puis il s'attaqua au voleur : « Tom Pouce **feignit** de ne pas avoir entendu et cria de nouveau [...] Tom Pouce cria une nouvelle fois, le plus fort qu'il put. ». La fourberie de Tom apparaît également lorsqu'il se fait engoutir par le loup : « il lui

<sup>167</sup> *Ibid*, p. 9-10.

<sup>168</sup> Homère, *Odyssée*, Ed. Gallimard, coll. « Folio Classique », 1999.

<sup>169</sup> « Le maître chat arriva enfin dans un beau château dont le maître était un ogre [...] Le chat, qui eut soin de s'informer qui était cet ogre, et ce qu'il savait faire, demande à lui parler [...] - On m'a assuré encore, dit le chat, mais je ne saurais le croire, que vous aviez aussi le pouvoir de prendre la forme des plus petits animaux [...] il se changea en une souris [...] Le chat ne l'eut pas plus tôt aperçue qu'il se jeta dessus, et la mangea. ». Charles, Perrault, Le Chat botté, *Contes de ma mère l'Oye*, éd. Candide et Cyrano, coll. « Grands Classiques », 2012.

<sup>170</sup> Charles, Perrault, Peau d'âne, *Contes de ma mère l'Oye*, éd. Candide et Cyrano, coll. « Grands Classiques », 2012

indiqua exactement la maison de son père » sans réellement le lui dire : « dans telle et telle maison ». Puis, suite au repas gargantuesque du loup, ce dernier « ne put venir à bout de repasser par la même voie. C'est là-dessus que Tom Pouce avait compté. ». Il commença alors « à faire dans le ventre du loup un vacarme effroyable, hurlant et gambadant tant qu'il put. », afin de réveiller ses parents. Tom se joue donc de la situation et en profite pour déjouer le plan des voleurs.

De plus, les deux héros sont qualifiés de petits drôles : « comment se portent nos **petits drôles**<sup>171</sup> », « comment peux-tu avoir la prétention de nous être utile, **petit drôle** ? »<sup>172</sup>. Selon le dictionnaire CNRTL<sup>173</sup>, le terme drôle en tant que substantif, signifie un « personnage rusé et fripon ». Nos personnages principaux sont donc directement désignés comme des êtres dotés d'intelligence. Mais qu'en est-il des personnages secondaires qui usent eux aussi de la ruse ?

## **2. L'ogresse une femme-bête ?**

Parmi ces personnages secondaires nous pensons principalement à l'ogresse du Petit Poucet. Bien que Perrault lui accorde peu d'importance et qu'elle soit peu active à la différence de son mari, c'est la première à être en contact avec les enfants. Ce personnage est également intéressant car il s'agit d'un être ambigu. Selon les contes et légendes, les ogres et les ogresses oscillent entre nature humaine et nature animale : « l'ogre est un [...] être hybride, parent du minotaure, car être moitié homme, moitié taureau, qui dévorait les jeunes Athéniens. ». Cependant l'ogresse du Petit Poucet agit différemment de celle de La Belle au bois dormant<sup>174</sup> ; elle ne désire pas dévorer les enfants. De prime abord, Perrault préfère insister sur la dimension humaine et maternelle de l'ogresse. Cependant, plusieurs éléments sont contradictoires dans ce conte.

Pour commencer, l'expression « femme-bête » s'est construite à partir des paroles de l'ogre envers sa femme :

« Ah, dit-il, voilà donc comme **tu veux me tromper, maudite femme** ! Je ne sais à quoi il tient que je ne te **mange** aussi ; bien t'en prend d'être une **vieille bête** ! ».

L'ogre évoque les deux natures généralement connues de l'ogresse : une nature humaine et une nature animale. Cependant, les termes « bêtes » et « femmes » ont des sens différents selon le contexte et la manière dont ils sont utilisés. « Femmes et animaux se voient mis en comparaison et

<sup>171</sup> Charles, Perrault, Le petit Poucet, *Contes de ma mère l'Oye*, éd. Candide et Cyrano, coll. « Grands Classiques », 2012

<sup>172</sup> Jacob et Wilhelm, Grimm, Tom Pouce, *op.cit.*

<sup>173</sup> Dictionnaire électronique CNRTL.

<sup>174</sup> Charles, Perrault, La belle au bois dormant, *Contes de ma mère l'Oye*, La Bibliothèque électronique du Québec, Ed. De référence : Ed. Rencontre, 1968.



projetés au sein d'une hiérarchie où l'homme incarne la perfection.<sup>175</sup> ». Mais dans notre conte, il y a une volonté, aussi bien pour l'ogre que pour le narrateur, d'humaniser l'ogresse. Son mari la qualifie effectivement de « maudite<sup>176</sup> femme ! ». Cette humanisation de l'ogresse équivaldrait en réalité à une déshumanisation pour l'Homme. L'ogre se distancie de sa femme en l'humanisant, en la rendant « femme » : « Il y a dans la femme la plus charmante et la plus vertueuse de la surnoiserie, c'est-à-dire de la bête féroce.<sup>177</sup> ». L'ogresse est donc imprégnée d'une forme de bestialité, mais qui est propre à la femme. Cette frontière entre l'ogre et sa femme se fortifie lorsqu'il la réduit à son statut de mère : « l'instinct maternel est divinement animal. La mère n'est plus femme, elle est femelle. <sup>178</sup> ». En lui attribuant ses diverses fonctions, il y a une volonté de rabaisser l'ogresse. De plus, à la différence de l'ogre, l'ogresse n'est essentiellement nommée qu'en tant que femme :

« une bonne femme », « cette femme », « la femme de l'ogre », « sa femme les fit cacher sous le lit », « lui dit sa femme », « en regardant sa femme de travers », « maudite femme », « lorsque sa femme lui dit », « la bonne femme », « la femme de l'ogre mit coucher », « l'ogresse fut fort étonnée », « sa femme », « la bonne femme ».

Ainsi, à la différence de l'imaginaire populaire où l'ogresse est représentée comme un être hideux, abominable, repoussant et effrayant, dans notre conte elle représente une figure maternelle rassurante. Elle est la mère de sept petites filles. Son rôle est donc lié à la naissance, à la vie. C'est également en ce sens qu'elle est à l'antipode de son mari : l'un représentant la mort et l'autre la vie. Elle considère les garçons comme ses propres enfants « mes pauvres enfants ! », car elle les autorise à dormir « dans la même chambre [mais dans] un autre lit de la même grandeur ». Cette même, cet effet de miroir participent à l'ambiguïté du conte : comment sa nature d'ogresse coexiste-t-elle avec sa fonction de mère ? En se comportant comme une mère, elle perd de sa terreur aussi bien auprès de son mari, qu'auprès des enfants. L'ogre se permet d'être violent envers elle, en l'insultant mais aussi en lui versant violemment de l'eau : « Il jeta aussitôt une potée d'eau au visage de sa femme ». Les enfants quant à eux, ne se méfient pas de l'ogresse, ils ne pensent pouvoir qu'être dévoré soit par le loup, soit par l'ogre. Ainsi, l'ogresse serait incapable de les manger. Elle n'est perçue uniquement comme une mère, voire « une bonne femme ».

Par ailleurs, la réflexion de l'ogre envers sa femme est intéressante car elle est polysémique : « vieille bête ». Selon le dictionnaire CNRTL, le terme *bête* désigne un « être appartenant au règne animal autre que l'homme », mais également un « être sot, inintelligent ». Cependant, comme nous l'avons évoqué précédemment, l'ogresse fait partie de celle qui ruse. Qui est donc l'ogresse que

<sup>175</sup> Natacha Ordioni, *L'animalisation des femmes dans la publicité : un déni d'humanité ? L'animal, un homme comme les autres ?* Bruylant, pp143-145, 2012.

<sup>176</sup> « Qui encourt la réprobation », « méprisable », « détestable, exécration ». (CNRTL).

<sup>177</sup> Victor Hugo, *De la justice dans la Révolution et dans l'Église*, Tome III, Paris, Garnier Frères, 1858, p262.

<sup>178</sup> Victor Hugo, *Quatrevingt-treize*, La Bibliothèque électronique du Québec, Ed. De référence : Ed. Rencontre, Lausanne, p. 456.

nous présente Perrault ? S'agit-il d'une femme bête ou d'une ogresse rusée ? Bien que l'ogre et le narrateur la désigne comme une femme, « dans toute la tradition occidentale, la femme est le mal, le péché, le danger [...] la femme est la cause de la chute et du malheur de l'homme et de toute l'humanité.<sup>179</sup> ». En ce sens, la femme est mauvaise, trompeuse et dangereuse. L'ogresse serait donc une femme bien plus rusée que ne laisserait transparaître l'ogre. Bien que dans ce conte elle détient un rôle passif, selon Propp « 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.<sup>180</sup> ». Ainsi, à la manière des sorcières et des dragons des contes, l'ogresse est censée anéantir le héros. De quelle manière participe-t-elle donc à cet anéantissement ? Dans les contes, les ogresses sont tantôt épouses, tantôt femmes libres ; tantôt mères, tantôt tueuses d'enfants. « Le bon conte de fées a plusieurs niveaux de signification<sup>181</sup> », il convient donc de réévaluer l'attitude de l'ogresse. En quoi l'accueil chaleureux de cette « bête » est-il ambigu ?

Nous avons vu précédemment que l'ogresse rusait explicitement à l'encontre de l'ogre. C'est l'image qu'elle donne aussi bien aux enfants qu'aux spectateurs-lecteurs. Mais en tant qu'être polymorphe, ne jouerait-elle pas sur les apparences ? L'ogresse n'utiliserait-elle pas son masque de mère pour tromper les enfants qui oseraient s'aventurer dans la forêt ? Ce masque est également emprunté par d'autres ogresses, principalement par la sorcière d'Hansel et Gretel<sup>182</sup> qui est décrite comme « une femme vieille comme des pierres, s'appuyant sur une canne, [...] mais l'amitié de la vieille n'était qu'apparente. En réalité, c'était une méchante sorcière à l'affût des enfants. Elle n'avait construit la maison de pain que pour les attirer.<sup>183</sup> ». À la différence de Perrault qui préfère jouer sur les apparences, les Frères Grimm annoncent explicitement le double visage de la sorcière. C'est en ce sens que nous pouvons parler d'« ogres masqués » dans Le petit Poucet. De plus, l'ogresse ne laisse percevoir son visage d'ogresse que durant un bref instant. En effet, comme nous l'avons évoqués précédemment, elle n'est désignée que par le terme « Femme » hormis une fois. Lorsqu'elle s'apprête à découvrir ses filles égorgées, le narrateur la désigne par le terme « ogresse » :

L'ogre s'étant éveillé dit à sa femme : "Va-t'en là-haut habiller ces petits drôles d'hier au soir." **L'ogresse** fut fort étonnée de la bonté de son mari, ne se doutant point de la manière qu'il entendait qu'elle les habillât, et croyant qu'il lui ordonnait de les aller vêtir, elle monta en haut où elle fut bien surprise lorsqu'elle aperçut **ses sept filles égorgées et nageant dans leur sang.**

<sup>179</sup> Bouloumié, Arlette (dir.), *Figures mythique féminines dans la littérature contemporaine : Cahier XXVIII*. Nouvelle édition [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2002 (généré le 08 janvier 2021). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/pur/64239>

<sup>180</sup> Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Seuil, coll : « Points essais », 1973.

<sup>181</sup> Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des Contes de fées*, Robert Laffont, 1995.

<sup>182</sup> Jacob et Wilhelm, Grimm, Hansel et Gretel, *Contes*, Ed. Litro, 2005.

<sup>183</sup> Jacob et Wilhelm, Grimm, Hansel et Gretel, « *Contes de l'enfance et du foyer* », 1812.

Ainsi, à la vue du sang, son masque de mère tombe. Sa nature d'ogresse reprend le dessus. Ainsi en tant qu'ogresse, nous nous devons de questionner les précédentes actions de celle-ci. Quels autres éléments dissimuleraient son masque de mère ? Était-elle réellement sincère, ou ne s'agissait-il que de stratagèmes ?

Divers éléments nous invitent à lire cette scène sous le prisme de la théâtralisation. Il s'agirait d'une mise en scène orchestrée par l'ogresse. N'oublions pas que le terme *ruse* prend également son sens dans le terme de la chasse. En ce sens, l'ogresse servirait d'appât et elle serait celle qui apporterait le gibier pour son mari. Elle annonce tout d'abord qu'il s'agit de « la maison d'un ogre qui mange les petits enfants ». Elle est donc consciente qu'il sera presque impossible de cacher les garçons à son mari. Ce-dernier est effectivement réputé pour son flair remarquable « il faut se souvenir que le plus important des sens chez l'animal (même en ce qui concerne la sexualité) est l'odorat qui, chez l'homme, se trouve affaibli.<sup>184</sup> ». Ainsi, lorsqu'elle mène les enfants « se chauffer auprès d'un bon feu », elle décide en réalité de diffuser leurs odeurs. En effet, lorsque l'ogre pénètre la maison, « il renifla à droite et à gauche, disant qu'il sentait la chair fraîche. ». Son entrée accentue également cette théâtralisation. Il prépare son arrivée. Celle-ci est marquée par « trois ou quatre grands coups à la porte ». Elle s'apparente aux trois coups de bâton présents au théâtre pour annoncer le commencement de la scène et donc l'entrée des personnages. Il avertit l'ogresse de sa venue afin qu'elle puisse mettre en place la suite de son plan. En effet, suite aux coups de l'ogre, l'ogresse s'empressa « aussitôt » de les « cacher sous le lit ». En tant qu'adverbe de temps, le terme *aussitôt* « indique la succession immédiate d'un fait par rapport à un autre »<sup>185</sup>. Ainsi au-delà de son apparence de mère, exposée par le narrateur et l'ogre, l'ogresse est bel et bien une femme dangereuse.

### **3. Des « parents » carnassiers.**

Le personnage de l'ogresse nous a permis d'esquisser l'importance du rôle parental. Elle représente aussi bien la mère positive et bienfaitrice que la mère négative et destructrice. C'est pourquoi nous trouvons intéressant d'étudier les autres parents présents dans notre corpus. Généralement dans les contes, l'attention est plus portée sur les enfants et sur leurs actions que sur le comportement des parents. Les parents de nos contes détiennent pourtant un rôle aussi bien important que ambigu. De ce fait, si l'ogresse est parvenue à déjouer les attentes du lecteur, à dissimuler sa réelle identité, qu'en est-il des parents présentés par Perrault ? Sont-ils dignes de confiance ?

---

<sup>184</sup> Sigmund, Freud, « Esquisse pour une psychologie scientifique », *La Naissance de la psychanalyse, lettres à W. Fliess*, Paris, PUF, 1956.

<sup>185</sup> *Dictionnaire électronique CNRTL*.

Dans Le petit Poucet, les parents ogres sont mal intentionnés, mais cela s'explique par leur nature et par leur fonction. Cependant, les parents de Poucet et le père de Tom sont eux aussi mal intentionnés. Bien que leurs actes soient excusés, leur attitude demeure immorale. D'une part, le père de Tom abandonne son rôle de père protecteur pour de l'argent, et les parents du Petit Poucet abandonnent à deux reprises leurs enfants. Les narrateurs sont ironiques lorsqu'ils évoquent ces deux situations. « [L'ironie] se pose comme jugement critique<sup>186</sup>. ». Il s'agit donc de montrer l'irresponsabilité des parents. Le père de Tom commence par refuser l'argent proposé par les étrangers, mais finit par changer d'avis : « Non, répond le père, c'est mon enfant et il n'est pas à vendre pour tout l'or du monde. [...] Son père le donna donc aux deux hommes pour une belle pièce d'or. ». Dans Le petit Poucet, alors que les parents viennent d'abandonner leurs enfants à cause du manque d'argent, les parents ont « l'audace » d'évoquer l'abondance de chair mise à leur disposition : « Lorsqu'ils furent rassasiés, la ne dit : - Hélas ! Où sont maintenant nos pauvres enfants ? Ils feraient bonne chère de ce qui nous reste là. ».

La construction de la famille est également intéressante, car dans Le petit Poucet la famille de l'ogre se construit en parallèle à celle des parents des sept garçons. Il y a un effet de miroir. Le narrateur nous présente deux familles, de deux natures différentes. La distinction se perçoit non seulement à travers la nature des ogres, mais aussi à travers le sexe des enfants ; Les sept frères s'opposent aux sept filles de l'ogre. Selon nous, cette construction n'est pas anodine. Elle est riche de sens. Ce miroir, cette frontière est représentée par la forêt. Cette forêt constitue un élément important car les parents de Poucet sont qualifiés de bûcherons : « Il était une fois un bûcheron et une bûcheronne [...] ». Ce métier consiste à abattre du bois, des arbres dans une forêt. Notons que les parents choisissent justement d'abandonner leurs enfants dans cette même forêt. En tant qu'espace, la forêt représente la limite entre l'ici et l'ailleurs. En ce sens, la représentation de cette forêt – le lieu d'abandon – ainsi que le métier des parents, dévoilent cette frontière que les parents souhaitent abattre. Une frontière les séparant des ogres. Le statut de bûcheron que leur octroie le narrateur, éradiquerait cette frontière entre nature et culture. C'est dans cette forêt que les enfants rencontrent les bêtes sauvages, l'altérité, leur alter-ego. C'est en ce sens que la forêt joue ce rôle de miroir :

« [...] par son obscurité et son enracinement profond, la forêt symbolise l'inconscient. Les terreurs de la forêt, comme les terreurs paniques, seraient inspirées, selon Jung, par la crainte des révélations de l'inconscient<sup>187</sup> ».

<sup>186</sup> Danielle, Forget, « L'ironie : stratégie de discours et pouvoirs argumentatif. », *Etudes littéraires*, n°1 volume 33, 2001, p.41-54.

<sup>187</sup> Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Edition revue et augmentée, Paris : Robert Laffont/ Jupiter, 1982, p.456.

Les ogres seraient le reflet des parents. Il s'agirait donc de la face cachée des parents et des enfants. D'après Corinne Morel :

« Dans les contes de fées, l'ogre et l'ogresse évoquent le père et la mère, en tant que rivaux. Ils apparaissent comme les inspireurs des sentiments ou des comportements incestueux.<sup>188</sup> »

À la manière d'Alice<sup>189</sup> qui s'aventure de l'autre côté du miroir, nos héros traversent la forêt pour rejoindre l'autre monde. Ainsi, ils y rencontreraient la face cachée et dissimulée de la réalité. Bettelheim souligne que « depuis les temps les plus reculés, la forêt pratiquement impénétrable où nous nous perdons symbolise le monde obscur, caché, pratiquement impénétrable de notre inconscient<sup>190</sup>. ». Les actions des ogres renverraient donc aux actions des parents : le meurtre physique des sept filles renverraient à la mort symbolique des garçons, le désir éprouvé par l'ogre envers ces derniers équivaldrait à ses sentiments éprouvés envers ses filles. Dans Tom Pouce, ce parallèle est plus complexe. Il n'y a pas réellement de frontière ou d'effet de miroir, néanmoins ce conte témoigne d'une thématique qui est également présente dans Le petit Poucet. Il s'agit de la thématique du père manquant et manqué. Tom Pouce exprime donc lui aussi un conflit lié à la figure parentale. Cette dernière joue un rôle décisif dans le déroulement de l'histoire.

En effet, nos deux contes sont construits autour de l'abandon des enfants. La thématique de la perte est récurrente dans les contes. Aussi bien chez Madame d'Aulnoy, que chez nos conteurs, l'abandon était ordonné par la mère ou la belle-mère :

Il dit à sa femme : Qu'allons-nous devenir ? Comment nourrir nos pauvres enfants, quand nous n'avons plus rien pour nous-même ? - Et bien, mon homme, dit la femme, sais-tu ce que nous allons faire ? Dès l'aube, nous conduirons les enfants au plus profond de la forêt nous leur allumerons un feu et leur donnerons à chacun un petit morceau de pain. Puis nous irons à notre travail et les laisserons seuls. Ils ne retrouveront plus leur chemin et nous en serons débarrassés<sup>191</sup>.

« [La reine] fit venir un chasseur et lui dit : - Emmène l'enfant dans la forêt ! Je ne veux plus la voir. Tue-la et rapporte-moi pour preuve de sa mort ses poumons et son foie. Le chasseur obéit et conduisit Blanche-Neige dans le bois. [...] les bêtes de la forêt auront tôt fait de te dévorer<sup>192</sup> ».

« La reine avait beaucoup d'esprit. À l'égard de nos trois filles, ce sont de franches paresseuses, qui croient être de grandes dames ; elles veulent faire les demoiselles. Il faut les mener si loin, si loin,

<sup>188</sup> Corinne, Morel, *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, Ed. L'Archipel, 2004, p. 663.

<sup>189</sup> Lewis Carroll, *De l'autre côté du miroir*, Ed. Domaine public, 1871.

<sup>190</sup> Bruno, Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 209.

<sup>191</sup> Jacob et Wilhelm, Grimm, *Hansel et Gretel*, *op. cit.*

<sup>192</sup> Jacob et Wilhelm, Grimm, *Blanche-Neige*, *op. cit.*

qu'elles ne reviennent jamais ; car il serait impossible que nous puissions leur fournir assez d'habits à leur gré.<sup>193</sup> ».

Toutefois, dans notre corpus l'abandon est décidé par les pères. Dans Tom Pouce, le père délaisse son enfant au profit de l'argent et dans Le petit Poucet, le père abandonne ses fils à cause de la famine. Cette famine excuse également l'abandon des enfants dans Hansel et Gretel. Nous pouvons dès lors questionner les rapports existants entre l'abandon, la famine et le cannibalisme. Qu'engendre le cannibalisme lors d'une famine ? Les parents auraient-ils peur de s'adonner à ce cannibalisme ? Le père de Poucet aurait-il peur de se faire dévorer par ses fils ? Quelle place détient la dévoration dans nos contes ?

Dans Tom Pouce, la thématique du père est essentiellement questionnée par l'absence de ce dernier. En effet, dans ce conte nous notons que l'enfant est constamment en présence de figures masculines. Ces différentes figures comblent cette présence manquante. Dans La petite Poucette d'Andersen, il est également question du père absent. À la manière de Tom, l'héroïne est continuellement en contact avec des personnages masculins. Elle est en quête d'une figure masculine, d'une figure paternelle. Elle rencontre un crapaud « laid et vilain », « un joli petit papillon blanc », « un grand hanneton », « une taupe », « une hirondelle » et finit par rencontrer « un petit homme ». Cependant dans Tom Pouce, l'une des figures emblématique illustrant la figure du père et sur laquelle nous souhaitons orienter notre analyse, c'est celle du loup. Dans ce conte, le loup est physiquement lié au père de Tom, car il participe à la renaissance de l'enfant. La figure du loup est intéressante dans notre analyse, car Freud parle du loup comme substitut du père<sup>194</sup>. En effet, le loup apparaît dans différents contes :

Le symbole du loup se retrouve fréquemment en psychanalyse d'enfant. [...] Il est en effet pourvu d'appendices terrifiants (son museau, ses griffes et ses dents) ou au contraire séduisants et même fragiles. Mais c'est aussi un animal à la gueule effrayante pouvant avaler la grand-mère dans le petit chaperon rouge, six des sept chevreux, ou le canard de Pierre, **tout en les gardant vivants dans son ventre à la façon d'une mère enceinte. Animal phallique** et dévorant dont la couleur, plus souvent noire que grise, évoque l'analité, le loup est un support parfait pour **représenter à la fois les imagos paternelle et maternelle** dans toutes leurs versions sadiques.<sup>195</sup>

Ainsi, aussi bien les parents de Poucet que le loup des Frères Grimm s'apparentent à des figures carnassières.

<sup>193</sup> Marie-Catherine d'Aulnoy, Finette Cendron, Contes nouveaux, 1698.

<sup>194</sup> « Le Petit Chaperon rouge et Le Loup et les sept chevreux ; dans les deux contes, on retrouve le fait d'être mangé, le ventre que l'on ouvre, l'acte de faire ressortir les personnes mangées et enfin dans les deux cas le méchant loup périt. »

<sup>195</sup> Tassin, Karin, « Symbolisme de l'animal dans la psychothérapie d'enfant », dans *Revue française de psychanalyse*, 2011, pp.121 à 131.

De plus, cette idée d' «ogres masqués» associée à la figure parentale, se présente particulièrement dans le conte de Perrault lorsque les enfants commencent à se méfier de leurs parents. Ces derniers sont conscients du danger existant à l'extérieur, mais n'hésitent pas à les perdre une deuxième fois : «Que font-ils maintenant dans cette forêt ? Hélas ! Mon dieu, les loups les ont peut-être déjà mangés ! [...] Ils résolurent de les perdre encore, et **pour ne pas manquer leur coup**, [ils ont décidé] de les mener bien plus loin que la première fois. ». Ce *coup manqué* dont parlent les parents, semble être associé aux loups présents dans la forêt. En effet, les parents semblent finalement étonnés et voire déçus, que leurs enfants soient encore en vie. Le verbe *perdre* est polysémique. Il s'agit d' « être séparé d'une personne par la mort », « causer la perte de ». Les parents ont donc espoir que les enfants ne reviennent plus, et qu'ils se fassent dévorer par des bêtes. Il ne l'est pas dit explicitement, car cette image heurterait la sensibilité des enfants. Cette hypothèse se vérifie néanmoins, par la présence des miettes de pain. Lorsque Poucet apprend pour la première fois qu'ils allaient être abandonnés, il s'empresse de ramasser des petits cailloux blancs. Cependant la deuxième fois, « il trouva la porte de la maison fermée à double tour. ». Les sept garçons se retrouvent alors piégés à l'intérieur de leur propre maison. Ce piège qui se referme sur les garçons est également présent dans Hansel et Gretel :

Les enfants n'étaient pas encore endormis. Ils avaient tout entendu. Quand les parents furent plongés dans le sommeil, Hansel se leva avec l'intention d'aller ramasser des cailloux comme la fois précédente. Mais la marâtre avait verrouillé la porte et le garçon ne put sortir. [...] Tôt le matin, la marâtre fit lever les enfants. Elle leur donna un morceau de pain, plus petit encore que l'autre fois. Sur la route de la forêt, Hansel émietta dans sa poche ; il s'arrêtait souvent pour en jeter un peu sur le sol<sup>196</sup>.

Une méfiance s'empare de Poucet et de ses frères lorsqu'ils retournent chez eux. Les parents ne représentent plus la figure rassurante et protectrice : « ils le suivirent, et il les mena jusqu'à leur maison par le même chemin qu'ils étaient venus dans la forêt. **Ils n'osèrent d'abord entrer**, mais ils se mirent tous contre la porte pour écouter ce que disaient leur père et leur mère. ». Nous nous intéressons à cette méfiance, car elle n'apparaît pas lors de la rencontre avec l'ogresse. Les enfants n'ont pas hésité à entrer. Ils l'a supplie : « Ils arrivèrent enfin où était cet chandelle [...] ils frappèrent à la porte, et une bonne femme vint leur ouvrir. Elle leur demanda ce qu'ils voulaient ; le petit Poucet lui dit qu'ils étaient de pauvres enfants qui s'étaient perdus dans la forêt, et qui demandaient à coucher par charité. ».

En somme, Charles Perrault et les Frères Grimm introduisent subtilement des figures carnassières liées à la figure parentale. De ce fait, l'horreur des contes se dédouble les rendant plus oppressant et inquiétant. Nos héros vivent dans l'insécurité et l'inattendu. Nous retenons particulièrement l'intérêt accordé à la figure du père. Elle prend toute son importance lors des

<sup>196</sup> Jacob et Wilhelm, Grimm, Hansel et Gretel, *op. cit.*

différentes dévorations et incorporations. Notre mémoire ne consiste pas uniquement à exposer les différents « mangeurs » et « mangés », mais il s’agit surtout de comprendre la relation entretenue entre ces deux acteurs. Quelles sont les limites de ces dévorations ? Comment nos contes témoignent-ils de l’horreur présente au sein des familles ? Comment l’ogre et le loup en tant que *figures*<sup>197</sup>, parviennent-ils à représenter des tabous, autre que celui du cannibalisme ?

## C. Le cannibalisme : une réalité historique.

### 1. Entre famine et raison...

De nombreuses représentations témoignent de ce phénomène qui prend place dans le cercle familial. Cette thématique s’inscrit dans divers mythes, contes et légendes, mais elle est avant tout issue d’une réalité sociétale. Il convient de souligner que ce phénomène oscille entre deux tendances. D’un côté, certains individus étaient contraints de s’alimenter de leurs propres enfants, de l’autre ils s’en délectaient par plaisir. C’est en ce sens que le cannibalisme devient terrifiant et impensable, les limites étant facilement franchissables. En effet, certains actes cannibales étaient plus acceptés que d’autres, tout dépendait des raisons données. Selon Lucian Boia, le cannibalisme s’exerçait pour diverses raisons :

En premier lieu : par nécessité, parce qu’on avait faim. Nécessité qui devenait vite une ‘deuxième nature’. [...] Puis, on pratiquait le cannibalisme par religion ou par préjugé ; [...]. On le faisait aussi par piété filiale ! Il arrivait que les vieux, dégoûtés de la vie, prient leurs enfants de les manger, et ceux-ci se gardaient bien de leur désobéir’. D’autre part, il existait bien sûr le cannibalisme de guerre, les festins où on sacrifiait les prisonniers. Mais certains dévoraient la chair humaine tout simplement par glotonnerie, parce que c’était ‘bon’ [...]<sup>198</sup>.

Nos deux contes impliquent le cannibalisme par le biais des personnages carnassiers. Cependant, c’est uniquement dans Le petit Poucet que nous retrouvons les éléments d’un cannibalisme de survie. Ce conte nous intéresse car tout est entremêlé. Alors que l’ogre désire dévorer de la chair humaine, ce sont les parents de Poucet qui doivent faire face à la famine. En ce sens, ce conte met en scène différentes formes de cannibalisme. Il est donc question dans cette

<sup>197</sup> La figure « désigne tout objet de pensée doté, pour un sujet, de signification et de valeur. ». Gervais, Bertrand, « La voix de l’Idiot. Formes et figures de la transgression » dans *Figures, lectures. Logiques de l’imaginaire*, Tome 1, Montréal, Le Quartanier, coll : « Erres Essais », 2007, p.87.

<sup>198</sup> Boia, Lucian, citée par Kilani Mondher, *Du goût de l’autre. Fragments d’un discours cannibale*, Edition du Seuil, coll. « La couleur des idées », 2018, p. 11.



partie de comprendre l'impact de la famine dans ce conte. Pourquoi les parents ne dévorent-ils pas les enfants or que dans de nombreux mythes et légendes certains parents sont contraints de dévorer leurs propres progénitures ?

Dans le conte de Perrault, la famine est abordée brièvement, c'est pourtant à cause de cet élément perturbateur que les enfants vont être abandonnés et probablement mangés. La thématique de la famine constitue donc un élément important dans la continuité du récit. Le narrateur débute le récit par un constat sur la situation économique des parents : « Ils étaient fort pauvres, et leurs sept enfants les incommodaient beaucoup [...] Il vint une année très fâcheuse, et la famine fut si grande, que ces pauvres gens résolurent de se défaire de leurs enfants. ». Cette famine est l'une des caractéristiques du cannibalisme de survie. Comme son nom l'indique, pour survivre, l'individu doit se résoudre à consommer de la chair humaine. Ce contexte dans lequel nous plonge le narrateur n'est pas anodin. À la période où Perrault écrit ses *Contes*, la France connaît une forte famine causées par différents facteurs :

Tandis que les barbares se déchaînent au travers des Espagnes et que l'épidémie n'en étend pas moins ses ravages, les richesses et les approvisionnements stockés dans les villes sont extorqués par le tyrannique collecteur des impôts et épuisés par le soldat. Une terrible famine fait des ravages, à tel point que les humains dévorent la chair humaine sous la pression de la faim, les mères, elles aussi, se nourrissent du corps de leurs enfants qu'elles ont tués ou fait cuire. Les bêtes féroces, habituées aux cadavres des victimes de l'épée, de la faim ou de la peste tuent aussi les hommes les plus forts et, repues de leur chair, se déchaînent partout pour l'anéantissement du genre humain. C'est ainsi que, par les quatre fléaux du fer, de la faim, de la peste et des bêtes féroces, qui sévissaient partout dans le monde entier, les choses annoncées par le Seigneur au travers de ses prophètes s'accomplissent<sup>199</sup>.

Cette famine persistait déjà à d'autres époques :

« Il y eut une telle rareté de pain dans toutes les provinces qu'en raison du manque de nourriture, des hommes, en multitude infinie, furent tués par leurs semblables et dévorés à la manière des bêtes<sup>200</sup>. »

« Dans le peuple se déclencha une telle famine que, fait jusque là inconnu, les gens se pourchassaient pour s'entre dévorer et que beaucoup, tuant leurs semblables par le fer, se repaissent de viandes humaines à la manière des loups.<sup>201</sup> »

<sup>199</sup> Vincent, Vanderberg, « Fames facta est ut homo hominen comederet : l'Occident médiéval face au cannibalisme de survie », dans *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, 2008.

<sup>200</sup> Romain, Leduc, « Cannibalisme », dans *Manger des gens*, 2021.

<sup>201</sup> *Idem*.

Les *Contes* de Perrault se fondent sur cette pauvreté et sur les conditions difficiles du peuple. Le petit Poucet laisse entrevoir la réalité de l'oppression et d'une misère sans nom. Charles Perrault choisit de représenter des bûcherons soumis aux aléas d'une réalité où la famine est courante. Selon Arlette Bouloumié :

La réalité du cannibalisme en Europe, surtout en période de famine et de pénurie, ne saurait être oubliée. Le mythe de l'ogre fait allusion à une terrible réalité. Les contes du Petit Poucet ou Jannot et Margot de Grimm disent l'impossibilité où sont les parents de nourrir leurs enfants en période de disette. Or, la consommation des enfants était effective durant les grandes famines au Moyen Age et XVIe siècle durant les sièges.<sup>202</sup>

La famine se définit par un « manque quasi total des différentes denrées alimentaires, par lequel l'ensemble d'une population souffre de la faim. ». C'est à cause de ce manque de nourriture, que de nombreuses personnes sombraient dans l'animalité. Envahis par leur désirs de chair et guidés par leur instinct de survie, la population s'adonnait à des actes cannibales.

La famine se mit à étendre ses ravages, l'on put craindre la disparition du genre humain presque entier [...] Une faim enragée fit que les hommes dévorèrent de la chair humaine. Des voyageurs étaient enlevés, leurs membres découpés, cuit au feu et mangés [...].<sup>203</sup>»

Cette famine dont parle le narrateur du Petit Poucet mais qui apparaît également dans Hansel et Gretel, constitue une étape cruciale dans l'Histoire de la France. En 1946, apparaît l'article de Jean Meuvret sur « Les crises de subsistances et la démographie de la France d'Ancien Régime ».

Une hausse exceptionnelle des prix des céréales coïncident avec un accroissement des décès et un fléchissement des conceptions également exceptionnels, tels sont les traits caractéristiques des grandes crises de subsistance comme celle des années 1663 ou 1709 [...]. Les crises de ce type disparaissent dès la première moitié du 18<sup>e</sup> siècle.<sup>204</sup>

Cette famine présente dans les contes, ne se résume pas uniquement à un simple élément fictionnel. Elle se construit à partir d'une réalité historique : « Faim et peste : refus du sol, virulence du bacille : telles sont les causes conjuguées, multipliées l'une par l'autre, des mortalités de 1629 et des années

<sup>202</sup> Arlette, Bouloumié, « L'ogre dans la littérature », in : *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, (dir. Par Pierre Brunel), Monaco, Le Rocher, 1994,

<sup>203</sup> Fossier, Robert, cité par René-Louis Parfait Etilé, *Etude sur une civilisation Négro-Africaine, l'Egypte Antique. Mystification sur les tombeaux de Rois*, Ed. Menaibuc, 2003.

<sup>204</sup> Jean, Meuvret, « Les crises de subsistances et la démographie de la France d'Ancien Régime », In : *Populaïton*, 1e année, n°4, 1946, pp. 643-650.

suivantes.<sup>205</sup> ». Cette famine excuse en partie l'acte des parents, car à cette époque l'abandon des enfants était commun. « L'abandon apparaît vite comme le moyen le plus commode de se débarrasser d'un enfant gênant socialement ou qu'on ne peut économiquement assumer.<sup>206</sup> ». Nous nous rappelons effectivement de la légende de Romulus et Rémus. Amulius, craignant pour son trône, place les petits dans un berceau et les jette dans le Tibre. Lorsque le fleuve se retire, le berceau se retrouve sur la terre sèche et les nouveau-nés risquent donc d'être dévorés par des bêtes sauvages. Nous retrouvons ce schéma, que nous développerons ultérieurement, dans Le Petit Poucet. Ces abandons d'enfants continuaient à se perpétuer au fil des années. À Paris, le 7 février 1362, de nombreuses personnes se réunissaient pour faire entendre à l'évêque « la nécessité et [la ] misère de ces pauvres enfants qui périssaient de famine et froidure, plusieurs d'eux gâtés de gale et teigne dont ils mourraient misérablement, et les pauvres filles violées de nuit. Ce qui causerait de grands malheurs à la ville s'il n'y était pourvu.<sup>207</sup> ».

Bien que cette famine fasse partie des éléments déclencheurs du récit, elle est uniquement survolée par le narrateur. Cette famine ne consiste qu'à poser le cadre dans lequel se déroule l'histoire. Cependant ce constat économique est un élément constitutif du cannibalisme. C'est à cause du manque de nourriture que les parents décident d'abandonner leurs enfant et de les offrir indirectement à des personnages carnassiers. Voltaire souligne que « c'est la superposition qui a fait immoler les victimes humaines, c'est la nécessité qui les a fait manger. ». En ce sens, la famine implique le recours au cannibalisme. Ce type de cannibalisme se retrouve également en Chine. La famine réduit l'Homme à l'état animal :

Lors de la période troublée de la fin des Sui, le fanatique brigand Zhu Can leva ses troupes dans la région de Xiangzhou. En cette période de famine, une simple once de riz coûtait 10 000 pièces. Mais comme on ne pouvait de toute façon en acheter nulle part, les gens venaient à se manger entre eux. Zhu Can fit alors amener un groupe d'hommes et de femmes, jeunes et vieux, ainsi qu'une énorme cloche en cuivre, qui pouvait à elle seule contenir jusqu'à deux cents dan de céréales. Il y fit cuire les malheureux pour rassasier ses troupes. Et c'est ainsi que périrent de nombreuses gens<sup>208</sup>.

Cette famine conduit donc les gens à consommer de la chair humaine. Nous comprenons donc pourquoi les parents de Poucet choisissent d'abandonner leurs enfants. Ils ont peur de succomber au cannibalisme, à un désir interdit. Cependant la dévoration de viande effectuée par les parents restent ambiguë, c'est pourquoi nous nous devons de l'interroger au cours de notre analyse. Il sera également question d'étudier les désirs cannibales présents avec le personnage de l'ogre. Celui-ci

<sup>205</sup> Emmanuel Le Roy Ladurie, *Les paysans de Languedoc*, p. 425.

<sup>206</sup> Pierre, Verdier, « Le point de vue historique, du Moyen Âge aux années 1970 », *Journal du droit des jeunes*, 2012, vol. 311, n°1, p.35-43, URL : <https://www.cairn.info/revue-journal-du-droit-des-jeunes-2012-1-page-35.htm>

<sup>207</sup> *Ibid.*

<sup>208</sup> Solange, Cruveillé, « La consommation de chair humaine en Chine. Les raisons d'un cannibalisme subi ou choisi », *Boire et manger dans les littératures d'Asie*, n°5, 2015.

n'est pas en manque de nourriture. Il mange de « la chair humaine tout simplement par gloutonnerie<sup>209</sup> ». Ce type de cannibalisme est d'autant plus terrifiant car il est voulu et provoqué.

## **2. Une horreur inspirante : D'Ugolin à Gilles de Rais.**

Cette dimension du cannibalisme voulu et provoqué est intéressante dans notre étude car il se manifeste dans deux légendes qui peuvent éclairer la lecture de notre corpus. La première légende qui nous interpelle c'est celle d'Ugolin. Cette légende correspond au cannibalisme de survie évoqué précédemment. Il est lui aussi contraint de manger des enfants. Cette consommation de chair est provoquée par autrui. C'est grâce à Dante Alighieri que nous avons connaissance de la fin tragique de cette famille.

Par l'étroit soupirail de la prison obscure,  
Dite Tour de la Faim du nom de ma torture  
Et qui doit après moi pour d'autres se rouvrir,

[...]

Et j'ouïs sous mes pieds qu'on verrouillait la porte  
De cette horrible tour où l'espérance est morte,  
Et sans dire un seul mot regardai mes enfants.

Je ne pleurais pas, moi : Je venais de pierre.  
Eux pleuraient ; mon petit Anselme me dit : « Père,  
Quels étranges regards tu nous jettes, qu'as-tu ? »

[...]

Sur quatre fronts d'enfants tout blêmis par la faim,  
Je me mordis les mains dans un accès de rage,  
Croyant que la faim c'était l'horrible ouvrage,  
Ces malheureux enfants de se lever soudain

Et se dire : « Bien moins nous souffrirons, mon père,  
Si tu manges de nous : de ces chairs de misère  
Tu nous as revêtus ; tu nous les reprendras. »

[...]

Sur leurs corps, à tâtons je me traîne et chancelle,  
Ils sont morts, et trois jours encor je les appelle :

<sup>209</sup> Lucian, Boia, citée par Kilani Mondher, *op.cit.*

Notons que dans cette légende c'est la figure paternelle qui commet l'irréparable. C'est un élément récurrent aussi bien dans les mythes que dans les contes et qui sera digne d'étudier. Différentes sculptures mettent en scène cet acte cannibale. Il est intéressant d'étudier brièvement cette représentation artistique car comme l'écrit Green « pour atteindre le sens du phénomène, il faut éviter de l'affronter directement et tenter de l'aborder par la voie de ses expressions déplacées et métaphorisées.<sup>211</sup> ». Jean – Baptiste Carpeaux s'inspire du 33<sup>e</sup> chant de l'Enfer de la *Divine Comédie*. Cette sculpture s'intitule *Ugolin entouré de ses quatre enfants*. Carpeaux y exprime « les passions les plus violentes et y [attache la tendresse la plus délicate. Chaque enfant représente une étape vers la mort.<sup>212</sup> ». Auguste Rodin représente lui aussi cet épisode. Sur cette sculpture, le corps d'Ugolin est représenté dans une position animale qui montre combien il se rapproche de la bestialité. Deux des enfants sont recroquevillés à terre, se tordant de douleur. La famine est ici représentée par leur ossature et musculature qui ressortent. À la manière des différentes œuvres artistiques représentant un père cannibale, cette gravure illustre un père qui domine par sa hauteur. Il domine ces enfants par sa taille, il s'empare d'eux. Sa posture témoigne de son animalité. Il se laisse dominer par ses pulsions, son besoin vitale de s'alimenter. Il semble prêt à bondir, et à tuer à cause de la faim qui le ronge. Cette force se décuple face à la soumission des enfants qui se laissent posséder et manger par leur père. Rodin témoigne dans cette sculpture de l'animalité de l'homme. Rendu fou par la faim, Ugolin dévore ses enfants morts : « Après la douleur de la perte, la faim atroce fait régresser Ugolin en deçà de l'humanité, révélant en lui la bête<sup>213</sup>. ». Cette représentation d'Ugolin révèle les ravages de la famine et la perte de ceux qui y sont confrontés.



Illustration 1: Rodin Auguste, *Ugolin et ses enfants*, vers 1881, Plâtre, H. 41,5 cm ; L40,3 cm ; P. 58, 7 cm, Musée Rodin.

<sup>210</sup> Dante, « L'enfer », *La Divine Comédie*, traduite en vers, tercet par tercet par Louis Ratisbonne, Paris, Ed. Michel Lévy Frères, 1870

<sup>211</sup> André Green, « Le cannibalisme: réalité ou fantasme agi ? », dans Jean-Bertrand Pontalis, *Nouvelle Revue de Psychanalyse : Destins du cannibalisme*, p. 37.

<sup>212</sup> Jean-Baptiste, Carpeaux, « Ugolin », *Musée d'Orsay*, 1862.

<sup>213</sup> Jean-Claude, Arfouilloux, « Laïos cannibale », dans *Revue française de la Psychanalyse*, n°2, 1993 p.502.

De plus, afin d'illustrer l'horreur du cannibalisme, nous trouvons intéressant d'étudier un autre personnage issu également de la réalité ; Il s'agit de Gilles de Rais. L'étude de ce personnage permet de clore l'étude des figure ogresque tout en faisant la liaison avec nos troisième chapitre. « Il faut avouer qu'il se distingue des plus facétieux des criminels, des plus délirants, des sadiques. <sup>214</sup>». À sa manière, Gilles de Rais est un ogre. Bien qu'il n'ait pas mangé les enfants, il les a consommés sexuellement et les a tués « seulement pour son plaisir<sup>215</sup> ». Cette figure est intéressante car il donne naissance à la légende de Barbe-Bleue<sup>216</sup>. Cette légende est reprise par Charles Perrault, mais ce dernier choisit d'interchanger les victimes : le meurtrier d'enfants devient l'assassin de ses femmes. Gilles de Rais prend également place dans Le petit Poucet avec la figure de l'ogre avide de chair enfantine. Le personnage de Gilles de Rais est particulièrement intéressant car il est étroitement lié aux enfants comme l'est l'ogre. À cette époque on parlait d'étranges disparitions d'enfants. En effet, la première victime de Gilles de Rais était « un jeune garçon Jeudon, âgé de douze ans, placé chez un artisan et disparu vraisemblablement à Tiffauges. <sup>217</sup>». Durant son procès, « il [...] confessa [...] avoir commis et avoir méchamment perpétré sur de nombreux enfants les crimes, les péchés et les délits d'homicide et de sodomie<sup>218</sup> ». Les agissements de Gilles de Rais témoignent d'un sadisme sans nom. Selon Bataille, ce dernier a « sans doute quelque plaisir à voir éventrer des malheureux.<sup>219</sup> », « la vue du sang humain et des corps le fascinait.<sup>220</sup> ». Les témoignages de Poitou recueillis lors du procès témoignent de cette extrême violence :

Quand ledit Gilles de Retz commettait ses horribles débauches et péchés de luxure avec lesdits garçons et filles, ensuite les tuait ou faisait tuer (...) par ledit de Sillé, ou Henriët, ou lui témoin [Poitou] ensemble ou séparément [...] ledit Gilles commit et perpétra ses abominables péchés de luxures (...) et, comme il n'y avait pas, chez ledit le Moine, de lieu assez secret pour tuer ledit enfant, il fut tué dans la chambre de la maison dudit Boetden, la tête coupée et séparée du corps, et brûlée dans ladite chambre, le corps lié avec une ceinture et jeté dans les latrines [...] <sup>221</sup>.

Le cannibalisme témoigne donc d'une ambiguïté. Bien que le cannibalisme atteste parfois d'une nécessité, il arrive que de nombreux individus succombent à la chair par plaisir. Aristote

<sup>214</sup> Huysmans, J.K., *Là-bas*, Paris, réédition GF Flammarion, 1993.

<sup>215</sup> George, Bataille, cité par Ramos-Izquierdo Eduardo et Schober Angelika, « Eros pervers : l'ogre et la comtesse », *L'espace de l'eros. Représentation textuelles et iconiques*, Presses Universitaires de Limoges, coll. Espaces Humain, France, p.197.

<sup>216</sup> Charles, Perrault, Barbe-Bleue, *op.cit.*

<sup>217</sup> Bruno, Chiron, *Gilles de Rais, monstre ou martyr*, Université Catholique de l'Ouest d'Angers, 1990, p.18.

<sup>218</sup> George, Bataille, cité par Ramos-Izquierdo Eduardo et Schober Angelika, « Eros pervers : l'ogre et la comtesse », *L'espace de l'eros. Représentation textuelles et iconiques*, Presses Universitaires de Limoges, coll. Espaces Humain, France, p.197.

<sup>219</sup> *Idem*, p. 193.

<sup>220</sup> *Ibid.*

<sup>221</sup> Bruno, Chiron, *op.cit.*, p. 22.

condamne justement le plaisir douteux du contentement de la faim : « On peut constater aussi que bien des gens, dont l'appétit est éveillé, prennent plaisir à respirer l'odeur des plats. Les jouissances de cette sorte sont une marque d'intempérance, la mangeaille étant l'objet de leur désir.<sup>222</sup> ». Celui ou celle qui hume les plats rejoindrait, selon Aristote, un statut inférieur à celui des animaux. Dès lors qu'on consomme de la chair humaine par plaisir, il n'est plus question de famine car selon le littré : « La faim est essentiellement l'expression d'un besoin. Elle ne peut être ni provoquée, ni excitée comme l'appétit. Celui-ci se prononce pour tel aliment de préférence à tel autre.<sup>223</sup> ». Cependant le Monde est renfermé de nombreuses figures cannibales qui se délectent de la chair. La Chine témoigne de ce tabou avec le gouverneur militaire Zhang Maozhao de la dynastie des Tang :

Il était connu pour manger de la viande humaine. Lorsqu'il rejoignit le haut commandement de l'armée impériale, il se rendit à la capitale. L'un des collègues officiers lui demanda alors : « On dit que vous mangez de la chair humaine. Est-ce vrai ? » Zhang Maozhao répondit avec un sourire : « Allons donc ! La chair humaine est bien trop dure et fétide !<sup>224</sup> .

Le cannibalisme ne connaît donc plus de limites. Il s'ancre dans une réalité enjolivée et atténuée par des œuvres fictionnelles. Le personnage de Gilles de Rais témoigne de la démesure. C'est l'un des plus grands criminels et pédophiles de l'Histoire. Georges Bataille décrit une des scènes de violence commise par ce personnage sanguinaire. Une terreur qui dépasse l'entendement :

L'enfant introduit dans la chambre de Gilles, les choses étaient brusquées. Prenant en main son « membre viril », Gilles le 'frottait', l'érigait ou le 'tendait' sur le ventre de sa victime, il l'introduisait entre les cuisses. Il se frottait 'sur le ventre des enfants, il se délectait et s'échauffait tellement que le sperme, criminellement, et autrement qu'il ne se doit, jaillissait sur le ventre de ces enfants. ». Avec chaque enfant, Gilles ne parvenait à ses fins qu'une fois ou deux, après quoi 'il les tuait ou les faisait tuer'. [...] Mais souvent la jouissance de Gilles se mêlait à la mort de l'enfant. Il pouvait inciser – ou faire inciser – la veine du cou : le sang jaillissait et Gilles jouissait. [...].<sup>225</sup>

En somme, Gilles de Rais fut accusé d' « invocation de démons avec la Rivière et Prelati, alchimie, sodomisations de garçons et de filles, égorgements, mutilations, sorcellerie, hérésie, satanisme, crimes et relaps<sup>226</sup>. ». Ces actes font d'une certaine manière échos au Petit Poucet, principalement l'égorgement exécuté par l'ogre. C'est pourquoi nous trouvons intéressant d'aborder cette figure

<sup>222</sup> Aristote, *Ethique de Nicomaque*, Livre III – Chapitre X, traduit par J. Voilquin Paris, Garnier Flammarion, coll. GF, 1965, p.87.

<sup>223</sup> Littré, E, *Dictionnaire de la langue française*, Ed. Librairie Hachette et Cie, 1876.

<sup>224</sup> Solange, Cruveillé, *op.cit.*

<sup>225</sup> Nicolas, Brémaud, Les crimes de Gilles de Rais. Le sadisme dans la psychose. *L'en-je lacanien*, 1(1), 53-71. 2007, Disponible sur <https://doi.org/10.3917/enje.008.0053>

<sup>226</sup> Bruno, Chiron, *op.cit.*, p.26.

sanguinaire. Si Gilles de Rais s'apparente à un ogre, est-ce-que l'ogre de notre conte s'assimilerait lui aussi à ce personnage inhumain? L'ogre du Petit Poucet transgresserait-il les mêmes interdits ?





# **CHAPITRE III**

## **L'acte de manger: entre fantasmes et désirs ?**



### III. L'acte de manger : entre fantasme et désir ?

Dans nos contes, la consommation de chair détient une place importante. Il s'agit aussi bien de dévoration désirées que d'incorporations fantasmées. Le fantasme participe grandement à l'émergence du désir. « Tout fantasme est la réalisation d'un désir, le fantasme vient corriger la réalité qui ne donne pas satisfaction.<sup>227</sup> ». Le fantasme, comme le désir est issu de l'inconscient, il est le véhicule du désir. « Le désir est bien en ce sens ce qui travaille solidairement par l'angoisse et le fantasme<sup>228</sup> ». C'est pourquoi nous nous intéressons au concept de désir. D'un point de vue psychanalytique le désir désigne un manque induisant que, ce qui nous manque, nous l'avons déjà eu dans le passé, dans le réel ou de façon fantasmatique. L'objet du désir est donc construit dans l'imaginaire comme source de plaisir. C'est un objet fantasmé, halluciné. Pour Freud, le but du désir c'est la satisfaction de la libido, c'est la réalisation des *phantasmes* inconscients. Ainsi, les différentes formes de désirs que nous observerons dans nos contes pourront et devront être lu sous l'angle du *phantasme*.

#### **A. Au- delà du simple désir.**

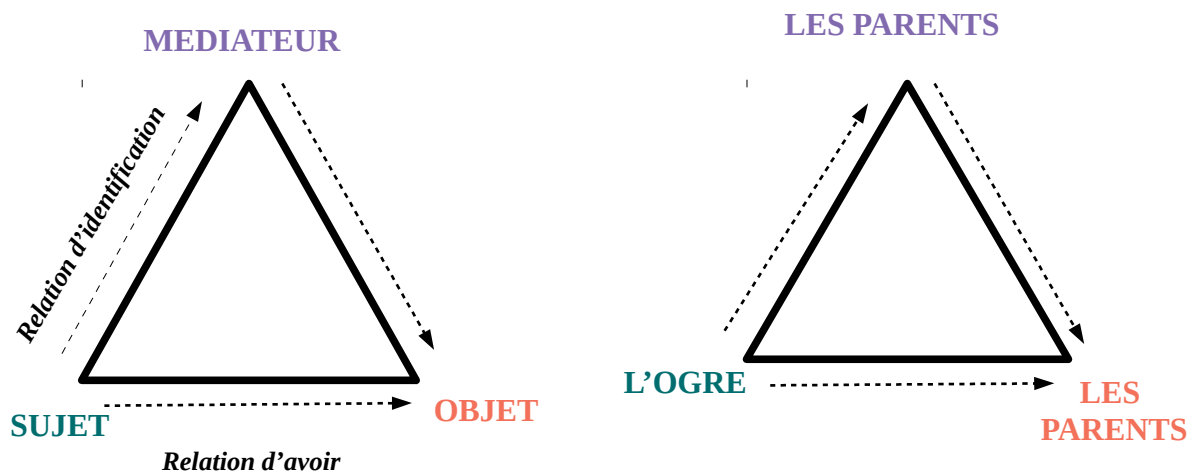
##### **1. Concept de désir.**

Étymologiquement, le mot désir vient du latin *desiderare* formé à partir de *sidus*, *sidere* qui désigne l'astre, l'étoile. Il s'agit du regret d'un astre disparu, la nostalgie d'une étoile. Le désir est donc la recherche d'un objet que l'on imagine ou que l'on sait être source de satisfaction. Selon le CNRTL, il s'agit non seulement d'un « mouvement instinctif qui traduit chez l'Homme la prise de conscience d'un manque, d'une frustration. », mais aussi la « convoitise d'un bien matériel qui satisfasse l'instinct de possession, un appétit ». Le désir peut également se définir par un « instinct physique qui pousse l'homme au plaisir sexuel, aux satisfactions des ardeurs de l'amour,

<sup>227</sup> Sigmund, Freud, « La création littéraire et le rêve éveillé », dans *Essais de Psychanalyse appliquée*, Gallimard, 1971.

<sup>228</sup> Paul Laurent, Assoun, « 'Ne pas céder sur son désir', Désir et inconscient, de Freud à Lacan », in *Le désir. L'objet qui nous fait vivre*, 2016.

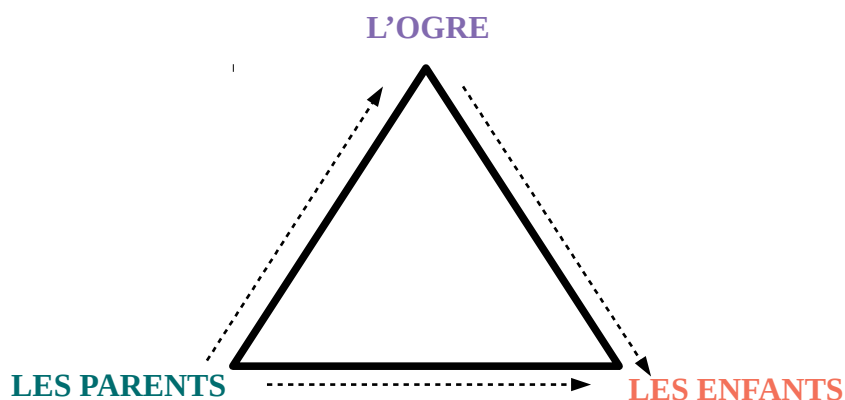
convoitise qui pousse à la possession charnelle. ». Au sens philosophique, il s'agit d'un « souhait irrationnel et obsédant qui porte sur la possession de quelque chose ». Dans *le Banquet*, Platon explique que « celui qui désire, désire une chose qui lui manque et ne désire pas ce qui ne lui manque pas.<sup>229</sup>», en ce sens « tous ceux qui désirent, désirent ce qui n'est pas actuel ni présent, ce qu'on n'a pas, ce qu'on n'est pas, ce dont on manque<sup>230</sup> ». Le désir est ce mouvement qui pousse le sujet vers quelqu'un, ou vers quelque chose de réelle ou d'imaginée. Selon René Girard, le désir implique également autrui. Dans sa théorie du triangle du désir, tout désir est l'imitation du désir d'un autre<sup>231</sup>. Voir quelqu'un posséder quelque chose que nous n'avons pas, nous renvoie à ce manque et provoque en nous le même désir. Il y aurait, selon lui, un médiateur entre le sujet désirant et l'objet désiré. Il s'agit du désir mimétique. Le sujet ne désire pas de manière autonome, il désire uniquement parce que autrui désire l'objet. De ce fait, le désir détient une fonction symbolique. On désire l'objet non pas pour l'objet en lui-même, mais pour ce qu'il représente dans l'inconscient de celui qui désire. Cette symbolique permet l'adaptation du principe de plaisir au principe de réalité. C'est par la médiation du désir de l'autre que mon désir se déploie vers tel ou tel objet que j'estime désirable car l'autre le désire. Nous pouvons lire notre corpus à partir de ce triangle du désir. En effet, Le petit Poucet est un conte dans lequel le désir atteint son paroxysme, notamment avec le personnage de l'ogre. Selon le triangle proposé par René Girard, nous pouvons désigner le personnage de l'ogre en tant que sujet désirant, les sept garçons sont l'objet désiré. Dans ce triangle, les parents seraient les médiateurs. Ainsi, l'ogre désirerait les enfants uniquement parce que ces derniers ne lui appartiennent pas. Mais cette lecture du désir peut également lire sous un autre angle. Cette autre perception du désir rend ambiguë les différentes relations entretenues entre les personnages. Effectivement, c'est uniquement lorsque les enfants sont avec l'ogre, qu'ils sont à lui, que les parents commencent à éprouver un manque.



<sup>229</sup> Platon, cité par Marzano Michela, « Le désir : un équilibre instable entre manque et puissance », dans *Analyse Freudienne Presse*, vol. 15, n°1, 2007, pp. 33-42. <https://doi.org/10.3917/afp.015.0033>

<sup>230</sup> *Ibid.*

<sup>231</sup> Girard René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.



De plus, afin de mieux comprendre l'importance du désir dans nos contes, il convient d'évoquer cette distinction entre désir et pulsion. « Le désir est difficile à saisir [...] parce qu'il est une bête multiforme et polycéphale.<sup>232</sup> ». Il existe une confusion entre la notion de désir et de besoin, car les deux reposent sur cette idée de manque. Néanmoins le besoin est plus lié à la nécessité, à ce qui est vital tandis que le désir relève du fantasme artificiel et superflu. Il est important d'effectuer cette distinction entre ces deux concepts, car dans nos contes les personnages se divisent entre ceux qui ont des désirs et ceux qui ont des besoins. L'ogre et le loup sont principalement ceux qui sont en proie au désir tandis que les parents de Poucet, au début du conte, expriment un besoin vital d'argent et de nourriture. Cependant au fil de l'histoire, nous notons un entremêlement des concepts. Le besoin des parents se transforme progressivement en désir. Georges Bataille affirme que le désir humain est « excès » : « Il y a dans la nature et il subsiste dans l'homme, un mouvement qui toujours excède les limites, et qui jamais ne ne peut être réduit que partiellement.<sup>233</sup> ». Aussi bien l'ogre, le loup que les parents de Poucet agissent démesurément. Cette idée de transformation du besoin est intéressante, car selon Schopenhauer la réalisation d'un désir « c'est comme l'aumône que l'on jette à un mendiant, elle lui sauve aujourd'hui la vie pour prolonger sa misère jusqu'à demain<sup>234</sup>. ». C'est ce qui se produit dans le conte de Perrault :

« Ces bonnes gens étaient ravis de revoir leurs enfants avec eux, et cette joie dura tant que les dix écus durèrent. Mais lorsque l'argent fut dépensé, ils retombèrent dans leur premier chagrin, et résolurent de les perdre encore. ».

<sup>232</sup> Platon, *La République*, cité par Michela Marzano, *op.cit.*

<sup>233</sup> Georges Batailles, *L'érotisme*, Paris, Minuit, 1957, p.46.

<sup>234</sup> Arthur, Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, trad. A. Burdeau, éd. PUF, 1966, Livre III, pp. 252-253.

Par ailleurs, il est intéressant de voir que le désir est également lié à l'interdit. Aussi bien Freud que Lacan, mettent en lumière le fait que la loi et le désir refoulé sont liés. Le désir est alors l'envers de la loi, la transgression d'où son attirance pour l'interdit :

L'interdit donne sa valeur à ce qu'il frappe. Souvent, à l'instant même où je saisis l'intention d'écartier, je me demande si, bien au contraire, je n'ai pas été sournoisement provoqué ! L'interdit donne à ce qu'il frappe un sens qu'en elle-même, l'action interdite n'avait pas. L'interdit engage la transgression, sans laquelle l'action n'aurait pas eu la lueur mauvaise qui séduit. [...] C'est la transgression de l'interdit qui l'envoûte.<sup>235</sup>

Dans *L'érotisme*, il affirme que « l'interdit est là pour être violé<sup>236</sup> ». Le désir pour Bataille est désir des limites et désir d'aller au-delà des limites. Selon Sylvie Loiseau dans *Le pouvoir des contes*<sup>237</sup>, « le conte ouvre l'espace de la transgression, décrit avec force détails la scène interdite ». Freud quant à lui, lorsqu'il parle d'interdit, a recours à la notion de *tabou*<sup>238</sup>. Selon Freud, l'interdit correspond avant tout à la représentation d'un désir. Une répression qui évoque la tentation de la transgression de ce désir. Le tabou naît donc d'une ambivalence affective. Il faut distinguer, selon Freud, divers interdits fondamentaux et universels qui rendent compte de l'existence d'une culture. Il s'agit de l'inceste, du cannibalisme et du meurtre. C'est en ce sens qu'il est intéressant d'étudier le concept de désir, car dans nos contes le désir s'associe à ces trois tabous.

## **2. Désirs d'enfants.**

L'ambiguïté du désir se perçoit principalement lorsque celui-ci est associé à l'enfant. Généralement dans les contes, l'enfant se trouve au cœur du récit. La thématique de l'enfant et la naissance de ce dernier sont récurrentes dans de nombreux contes. Mais ce désir d'enfant est d'autant plus intéressant dans notre corpus, car il est associé à une particularité physique. Cet élément n'est donc pas à négliger dans notre étude. Dans le conte, l'enfant est le plus souvent le personnage principal, mais c'est également autour de ce dernier que se noue l'intrigue. Parmi les contes où le narrateur accorde de l'importance à la famille, c'est autour de la figure de l'enfant que l'histoire se construit. Nous le remarquons notamment dans Riquet à la Houppe<sup>239</sup>, dans Cendrillon<sup>240</sup> que dans Blanche-Neige<sup>241</sup>. L'enfant y est souvent délaissé, ignoré, agressé

<sup>235</sup> Georges Bataille, *Les larmes d'Eros*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, Ed., 1971, p.91-92.

<sup>236</sup> Georges Bataille, *L'érotisme*, op.cit, p. 72.

<sup>237</sup> Sylvie Loiseau, *Le pouvoir des contes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 51.

<sup>238</sup> « Le tabou est une prohibition très ancienne, imposée du dehors (par une autorité) et dirigée contre les désirs les plus intenses de l'homme. La tendance à la transgresser persiste dans son inconscient. ». Sigmund Freud, *Totem et Tabou*, op.cit.

<sup>239</sup> Charles Perrault, *Riquet à la houppe*, Paris, 1989.

<sup>240</sup> Charles Perrault, *Cendrillon*, Ed. J. Wentzel, Paris, 1868.

<sup>241</sup> Jacob et Wilhelm, Grimm, *Blanche-Neige*, Ed. Lito, 2005.

physiquement ou moralement par l'un des membres de la famille. Selon Bettelheim, ce mépris à l'encontre de l'enfant constitue finalement un atout pour ce dernier à surmonter les obstacles de la vie réelle. Le désir d'enfant suit généralement un schéma bien précis. Le désir apparaît au début du conte : « Il était une fois un mari et sa femme qui avaient depuis longtemps désiré avoir un enfant [...] »<sup>242</sup> ».

« Il y a de cela bien longtemps, au moins deux mille ans, vivait un homme riche qui avait une femme de grande beauté, honnête et pieuse ; ils s'aimaient tous les deux d'un grand amour, mais ils n'avaient pas d'enfant et ils en désiraient tellement [...] »<sup>243</sup> »

« Il était une fois un roi et une reine. Chaque jour ils se disaient : - Ah ! Si seulement nous avions un enfant »<sup>244</sup>, « Il était une fois un roi et une reine qui étaient si fâchés de n'avoir point d'enfants, si fâchés qu'on ne saurait dire. »<sup>245</sup>.

Le désir est donc constitutif de l'histoire de l'histoire car c'est par lui que débute le récit. Les envies d'enfants et les naissances embrayent<sup>246</sup> nos récits. Nous pouvons donc émettre l'hypothèse selon laquelle l'absence des désirs et des naissances empêcherait la construction de l'histoire. C'est parce que les enfants sont présents que les parents souhaitent se débarrasser des enfants et qu'ils finissent par se confronter à l'ogre. Les désirs et les naissances constituent finalement l'élément déclencheur des contes dans le sens où ils provoquent le début de l'histoire.

Notre corpus développe d'autres formes de désirs. Ils se manifestent à différents moments du conte. La présence des enfants y est significative d'un point de vue symbolique. Dans Tom Pouce le désir se manifeste tout d'abord avec les parents qui souhaitent avoir un enfant : « Quel grand chagrin pour nous de ne pas avoir d'enfants. [...] Hélas ! Dit la femme, en poussant un soupir quand nous n'en aurions qu'un gros comme le pouce, je m'en contenterais, et nous l'aimerions de tout notre cœur. ». Ce désir d'enfant correspond à la définition que nous avons évoqué précédemment : un « mouvement instinctif qui traduit chez l'Homme la prise de conscience d'un manque, d'une frustration. ». Puis l'enfant est désiré par d'autres adultes. Des étrangers souhaitent tirer profit de l'apparence de Tom. Celui-ci est considéré comme un objet susceptible de leur rapporter de l'argent : « Ecoute, ce petit être ferait notre fortune si nous l'exhibions pour de l'argent dans une grande ville. Achetons-le. ». Dans ce cas-ci, il s'agit d'une « convoitise d'un bien matériel qui [satisfait] l'instinct de possession, un appétit »<sup>247</sup> ». Enfin, ce conte dévoile une autre forme de désir avec la présence d'un loup affamé. Le désir y est représenté par l'excès et par la gourmandise. Le loup ne mange pas par besoin mais par

<sup>242</sup> Jacob et Wilhelm, Grimm, Raiponce, *Contes*, Seuil, 2004.

<sup>243</sup> Jacob et Wilhelm, Grimm, Le conte du genévrier, *Contes de l'enfance et du foyer*, 1812.

<sup>244</sup> Jacob et Wilhelm, Grimm, La Belle au bois dormant, Ed. Casterman, Coll. « Les albums Duculot », 2002.

<sup>245</sup> Charles, Perrault, La Belle au Bois dormant, *Les Contes de ma mère l'Oye*, 1697.

<sup>246</sup> Selon dictionnaire CNRTL « commencer une action, un travail. »

<sup>247</sup> *Dictionnaire électronique CNRTL*.



envie. Le désir se traduit donc ici comme une « tendance spontanée et consciente vers une fille avec représentation de cette fin<sup>248</sup> ». Dans le conte de Perrault, le désir apparaît autrement. À la différence de Tom Pouce, la naissance des garçons n'est pas désirée. On note donc un manque de désir dès le début de l'histoire qui est directement expliqué par le narrateur. Il est question de famine. Nous retrouvons également ce schéma dans Hansel et Gretel<sup>249</sup>. La famine justifie l'absence de désir et l'abandon est justifié par cette famine. La problématique principale de ce conte est donc la famine. Mais bien qu'elle soit présentée par le narrateur, cette famine disparaît au fil du conte au profit de la dévoration. En effet, bien que le désir s'absente au début du conte, celui-ci prend tout de même place aussi bien dans Le petit Poucet que dans Hansel et Gretel. Ce désir d'enfant se situe ailleurs dans l'histoire. C'est par ce déplacement du désir que celui-ci revêt une autre forme. En effet, le désir fait surface lorsque les enfants sont face aux ogres et aux sorcières – soit aux figures carnassières, aux figures de dévotions. Ce désir est particulièrement intéressant car il est associé à l'acte de manger. L'ogre et la sorcière envisagent de manger les enfants. On retrouve ce désir à travers les nombreuses métaphores culinaires qui dévoilent notamment des désirs interdits. Les héros ne sont plus de simples enfants, l'ogre de Perrault et la sorcière des Frères Grimm voient en eux, des mets délicieux.

En sommes, nos contes questionnent diverses formes de désirs qui mêlent et entremêlent enfants, argents et nourritures. Ces désirs d'enfants sont d'autant plus intéressants dans notre corpus car à la différence des autres contes, Tom Pouce et Le petit Poucet présentent des héros de taille anormalement petite. Cette particularité amplifie l'ambiguïté de nos contes. Cette différence est présentée comme un constat dans le conte de Perrault, mais il accompagne le désir des parents de Tom. Cette altérité physique doit donc être lue en parallèle au désir, qu'il soit fortement présent ou absent. Les narrateurs attirent l'attention sur cet élément en créant un parallèle entre le nom des héros et leur apparence physique :

« [...] Le plus jeune était fort délicat et ne disait mot [...] Il était tout petit, et quand il vint au monde, il n'était guère plus gros que le pouce, ce qui fit que l'on appela le petit Poucet. »

« [...] Quand nous n'en aurions qu'un gros comme le pouce, je m'en contenterais [...] La femme devint souffrante et mit au monde au bout de sept mois un enfant bien conformé dans tous ses membres mais n'ayant qu'un pouce de haut. [...] Ils l'appelèrent Tom Pouce à cause de sa taille... ».

La taille des enfants est donc directement associée au désir ; Les parents de Tom souhaitent particulièrement un enfant de petite taille, et l'ogre de Perrault est fortement attiré par les petits

---

<sup>248</sup> *Ibid.*

<sup>249</sup> Grimm, Jacob et Wilhelm, Hansel et Gretel, *op.cit.*

enfants : « Savez-vous bien que c'est ici la maison d'un ogre qui mange les petits enfants ? ». Plaisir et désir sont alors associés aux enfants de petites tailles. C'est pourquoi nous nous interrogeons sur l'insistance des narrateurs. Que révèle cette apparence ? S'agit-il uniquement d'un moyen de contraster avec la taille gigantesque de l'ogre et le monde auquel Tom doit faire face ? Serait-il question d'une lecture de la légende biblique de David et Goliath ou alors cette caractéristique serait-elle d'ordre symbolique ?

En effet, bien que Perrault et les Frères Grimm n'aient pas eu l'occasion de rencontrer les écrits de Jonathan Swift. Nous trouvons tout de même intéressant de l'associer à notre corpus. Son pamphlet nous permet d'avoir une explication sur l'apparence de nos héros. Sa *Modeste proposition* éclaire essentiellement notre analyse du conte de Perrault étant donné qu'il s'agit de famine, mais elle aborde également diverses facettes de Tom Pouce. Selon Swift, afin de survivre à la famine les parents devraient se résoudre à se nourrir de leurs enfants ou à les utiliser comme monnaie d'échange :

Un Américain très avisé que j'ai connu à Londres m'a assuré qu'un jeune enfant en bonne santé et bien nourri constitue à l'âge d'un an un mets délicieux, nutritif et sain, qu'il soit cuit en daube, au pot, rôti à la broche ou au four, et j'ai tout lieu de croire qu'il s'accommode aussi bien en fricassée ou en ragoût. [...] **On pourra faire deux plats d'un enfant**, et si l'on dîne en famille, on pourra se contenter d'un quartier, épaule ou gigot, qui assaisonné d'un peu de sel et de poivre, sera excellent cuit au pot [...]. **L'argent circulera dans notre pays**, les biens consommés étant entièrement d'origine et de manufacture locale. [...] **En vendant leurs enfants**, les reproducteurs permanents, en plus du gain de huit shillings per annum, seront débarrassés des frais d'entretien après la première année<sup>250</sup>.

Cette perspective de l'enfant en tant que chair consommable est intéressante car l'abandon des enfants est récompensé. Dans nos deux contes les parents reçoivent de l'argent :

« Au moment où le bûcheron et la bûcheronne arrivèrent chez eux, le seigneur du village leur envoya dix écus qu'il leur devait il y avait longtemps, et dont ils n'espéraient plus rien : cela leur redonna vie, car les pauvres gens mourraient de faim. »<sup>251</sup>.

« Vendez-nous ce petit bonhomme, nous en aurons bien soin. [...] Son père le donna donc aux deux hommes pour une belle pièce d'or.<sup>252</sup> ».

<sup>250</sup> Swift, Jonathan, *Modeste proposition pour empêcher les enfants des pauvres d'être à la charge de leur parents ou de leur pays et pour les rendre utiles au public*, Ed. Mille et une nuit, 1995.

<sup>251</sup> Perrault, Charles, *Le petit Poucet*, *op.cit.*

<sup>252</sup> Grimm, Jacob et Wilhelm, *Tom Pouce*, *op.cit.*

Les enfants deviennent alors des biens qu'on peut se procurer, qui sont consommables ou du moins qui permettent la consommation. L'abandon des sept garçons permet d'une part aux parents de se nourrir : «le bûcheron envoya immédiatement sa femme à la boucherie. », et d'autre part, le don de Tom permet, indirectement, aux différents personnages du conte de s'alimenter. Par exemple, grâce à Tom, le loup s'en donne « à coeur joie dans le buffet aux provisions ».

### **3. La dévoration : une polysémie infinie.**

Il existe donc une relation étroite entre l'enfant et l'adulte ; une relation qui dépasse le simple amour parental. Cette relation ambiguë est illustrée par les différentes formes de dévorations. C'est principalement avec le personnage de l'ogre que nous découvrons cette ambiguïté. En tant qu'adulte mais surtout en tant que père, le personnage de l'ogre est polysémique. C'est aussi bien avec l'ogre de Perrault que le loup des Frères Grimm que la dévoration prend place. Cette dévoration ne se destine pas à la même personne. L'ogre désire à la fois dévorer les enfants mais aussi de la viande crue, mais le loup ne souhaite manger que de la nourriture. Une nourriture qui est représentée cuite. En ce sens les motivations des deux personnages carnassiers ne sont pas les mêmes. Par conséquent, que révèle cette dévoration de chair lorsqu'elle est orchestrée par des figures à la fois carnassières et parentales ? Au-delà d'une simple consommation alimentaire, que démontre cet acte ? Quel parallèle peut-on faire entre chair comestible et chair humaine ?

Comme nous l'avons démontrés dans le deuxième chapitre, la nourriture apparaît de manière excessive. C'est en ce sens qu'elle est problématique, principalement dans le conte de Perrault. Cet excès de chair semble combler un manque. Comme le souligne Monique Schneider il s'agit d'un « désir de combler un vide en soi qui fait trauma.<sup>253</sup> ». Cette présence de nourriture pourrait effectivement expliquer le manque de nourriture des parents, mais qu'en est-il de cette nourriture présente chez l'ogre ? Quel manque souhaite-t-il combler ? Que révèle cette nourriture ? Ou plutôt, que dissimule-t-elle ?

Il s'agit selon nous d'une dévoration polysémique. Nous la qualifions ainsi car elle renferme diverses significations et connotations qui enrichissent notre étude. Il est particulièrement intéressant d'étudier cette dévoration en parallèle à la figure de l'ogre. C'est l'ogre qui introduit cette dévoration dans notre corpus :

« loin d'avoir de la pitié [l'ogre] les **dévorait déjà des yeux.** ».

---

<sup>253</sup> Cité dans Vaucher Myriam, Bourdin Dominique, Durrer Marcel, Revaz Olivier, *Foi de cannibale ! La dévoration entre religion et psychanalyse*, Genève, Labor et Fides, coll. « Psychologie et spiritualité », 2012.

Le narrateur use d'une métaphore amoureuse pour qualifier le désir de l'ogre. L'ogre est un personnage dont l'appétit de chair fraîche a donné naissance à de multiples interprétations métaphoriques. Cette expression dévoile une part d'ambiguïté dont est imprégné le verbe dévorer. Celui-ci a une connotation plus forte que celle de manger. Selon le CNRTL, le verbe dévorer signifie :

« Manger avec voracité », « Détruire en rongant », « Manger beaucoup, avec gros appétit », « Le couvrir de baisers, de caresses », « Regarder intensément, avec convoitise ou avec une vive curiosité. », « Réduire à néant, consommer », « Dégrader totalement, ruiner », « tourmenter vivement ».

L'ogre mêle donc nourriture et sentiment. Le vocabulaire amoureux s'est effectivement emparé de ces termes pour indiquer toute affection possessive et destructrice. Certaines expressions affectueuses courantes de parents à leurs jeunes enfants sont marquées par cette pulsion dévorante telles que : « je vais te manger tout cru », « il est mignon à croquer », « on n'en ferait qu'une bouchée ». L'utilisation de ce verbe témoigne ainsi de cette ambivalence entre aimer et s'approprier, voire posséder l'autre. L'appétit sexuel se confond avec l'appétit alimentaire. Claude Fischler, dans son essai *L'omnivore*, réitère cette correspondance entre la chair comestible et la chair désirable : « Notre relation à la chair animal renvoie constamment à celle que nous entretenons avec la sexualité.<sup>254</sup> ». L'acte de dévorer se lie au terme de consommer, que l'on retrouve dans la langue française. Ce verbe fait aussi bien référence au repas qu'à la nuit de nocce. Selon Nicole Guichard, cet « appétit d'ogre », présent dans notre conte, témoigne en réalité d'une sexualisation aussi bien de la nourriture que du personnage :

[...] Ce qui symbolise surtout l'ogre dans l'imagerie populaire, c'est son appétit qui justifie son poids caractéristique. Cet appétit dévorant est ambigu car c'est lui qui pousse l'ogre à des excès qui peuvent se traduire par la mort d'êtres humains, ce qui explique le mélange de terreur et de sympathie qu'il inspire, selon qu'on s'attarde à sa glotonnerie, forme puérile de la sexualité qui le rendrait plutôt inoffensif ou à l'aspect ténébreux de ce désir de manger qui le pousse à la mise à la mort.<sup>255</sup>

De l'amour possessif extrême au désordre alimentaire, il n'y a qu'un pas, vite franchi par les conteurs et les conteuses. Dans *La Pensée Sauvage*, Claude Lévi-Strauss évoque cette :

analogie très profonde que, partout dans le monde, la pensée humaine semble concevoir entre l'acte de copuler et celui de manger, à tel point qu'un très grand nombre de langues les

<sup>254</sup> Claude, Fischler, *L'omnivore : le goût, la cuisine et le corps*, Paris, O. Jacob, 1993, p. 131.

<sup>255</sup> Nicole, Guichard, *Michel Tournier et Autrui ou la quête du double*, Paris, Didier Erudition, p. 136.

désignent par le même mot. ». « Rapport sexuel et rapport alimentaire sont immédiatement pensés en similitude, même aujourd'hui : pour s'en convaincre il suffit de se reporter à des créations argotiques telles que « faire frire », « passer à la casserole ».<sup>256</sup>

Le personnage de l'ogre nous invite donc à lire ce conte sous l'angle du désir interdit. Un désir qui mêle amour et haine. L'ambivalence du verbe dévorer se perçoit effectivement dans cette oscillation entre possession et destruction de l'autre. Lorsque l'on parle de dévoration, on sous entend une incorporation. Incorporer signifie « intégrer un élément à un ensemble ; faire entrer une partie dans un tout »<sup>257</sup>. En tant que concept psychanalytique, l'incorporation témoigne de ce lien existant entre amour-haine. Freud souligne cette ambivalence :

L'identification est au demeurant ambivalente dès le début, elle peut aussi bien se tourner vers l'expression de la tendresse que vers le souhait de l'élimination. Elle se comporte comme un rejeton de la première phase orale de l'organisation de la libido, dans laquelle on s'incorporerait, par le fait de manger, l'objet désiré et prisé, et ce faisant on l'anéantissait en tant que tel. Le cannibale, comme on le sait, en reste à ce point de vue. Il chérit ses ennemis jusqu'à la dévoration et il ne dévore pas ceux qu'il ne peut chérir d'une manière ou d'une autre<sup>258</sup>.

En ce sens les désirs de l'ogre sont complexes. Par son désir de dévoration, il éprouverait aussi bien de l'amour que de la haine à l'encontre des enfants. Son désir d'enfants devient donc ambigu. Ces désirs de chair sont interdits par l'ogresse. Dans le conte, à aucun moment l'ogre ne passera à l'action. En quoi la dévoration de l'ogre est-elle et doit-elle être prohibée ? En quoi est-il si difficile d'aimer ces/ses enfants ? Cet amour est-il légitime dans notre conte ?

Aussi bien dans Le petit Poucet que dans Tom Pouce, l'incorporation implique la cavité buccale. Cette consommation de chair humaine et animale passe directement par la bouche. À la naissance, la bouche reçoit le premier souffle, le souffle de vie. À la mort, elle expulse le dernier souffle. En ce sens, la bouche est aussi bien le lieu de vie que celui de la mort. De nombreux mythes témoignent de l'horreur liés à la dévoration : « Des pensées qui manifestent la peur d'être avalé, d'être englouti dans des sacs comme si on retournait dans le sein maternel, la peur d'affronter des créatures hideuses et agressives ou des animaux dévoreurs.<sup>259</sup> ». En effet, la bouche est aussi considérée comme « une grotte, une caverne chaude et humide<sup>260</sup> », « un symbole de la déesse mère et de l'utérus, c'est-à-dire la matrice.<sup>261</sup> ». Ingérer serait donc un retour vers le stade prénatal, un *regresus ad uterum*. De ce fait,

<sup>256</sup> Claude, Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Plon, 1962, p.139.

<sup>257</sup> *Dictionnaire en ligne CNRTL*.

<sup>258</sup> Laplanche, J, Pontalis, J-B, *Vocabulaire de la Psychanalyse*, Paris, PUF, 2002

<sup>259</sup> Nicole, Belmont, « Comment on fait peur aux enfants », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, Vol.56, n°2, 2004, p. 78.

<sup>260</sup> Annick, de Souzenelle, *Le symbolisme du corps humain*, Dangles, Paris, 2009.

<sup>261</sup> *Ibid.*

la dévoration, l'incorporation ne doivent pas être perçus uniquement de manière négative. Ce passage au sein de l'estomac peut être bénéfique et régénérateur. Gaston Bachelard observe que la cavité qui absorbe peut être accueillante et régénératrice : « dans certains de ces mythes, le ventre est considéré comme un four où le héros reçoit une forme bien achevée.<sup>262</sup> ».

En sommes, la dévoration détient des connotations sexuelles. Comme le souligne Bouloumié « la métaphore cannibale pour exprimer l'attrance sexuelle est fréquente.<sup>263</sup> ». L'acte de dévorer dans nos contes ne signifie pas uniquement se nourrir ou manger par gourmandise. Cette dévoration est à analyser au-delà des simples désirs et besoins. Certaines dévorations sont plus sexualisées que d'autres, notamment celle de l'ogre avec cette métaphore qui suggère un appétit sexuel, une *libido videndi* : « les dévorer des yeux ». Sylvie Léonard explique ce rapport entre le regard et l'appétit de l'autre : « l'homme mange l'homme avec ses yeux bien plus qu'il ne nourrit son estomac [...].<sup>264</sup> ». De plus, la dévoration présente et représentée au sein de la famille de l'ogre, est d'autant plus symbolique car elle n'aboutit pas. Elle est uniquement fantasmée et désirée par l'ogre, car elle est interdite par l'ogresse. Nous notons ici deux des grandes instances psychiques tels que le *ça* et le *surmoi*. L'ogre, par son acte, incarne le concept du *ça*<sup>265</sup> car il transgresse l'interdit et finit par satisfaire ses pulsions en égorgeant ses filles. L'ogresse quant à elle, incarne le *surmoi*<sup>266</sup> car elle est celle qui interdit l'ogre d'assouvir ses désirs.

Généralement dans les contes, l'ogre est un personnage dangereux et sanguinaire. Selon le schéma actanciel du conte, en tant qu' « opposant » l'ogre doit constituer un obstacle au héros. Néanmoins dans ce conte, les désirs de l'ogre sont réprimés et censurés par l'ogresse. Ceux-ci restent donc de l'ogre du fantasme et de l'imaginaire. C'est en ce sens que cette dévoration émane d'une hantise, d'une obsession. Selon les diverses symboliques vues précédemment et qui étaient associées à la cavité buccale, nous remarquons que l'ogre est en proie à des désirs interdits. En effet, en souhaitant consommer les enfants il souhaite non seulement transgresser un interdit alimentaire mais aussi un interdit sexuel. Sans plus de détours, l'ogre que nous représente Perrault est un homme pédophile qui désire sexuellement les enfants. L'ogre fait effectivement des allusions culinaires créant un malaise et inconfort pour le lecteur : « Voilà du gibier », « de friands morceaux », « une bonne sauce ». De plus, l'ogre souhaite partager ces enfants avec d'autres adultes et ce désir est évoqué à deux reprises dans le conte : « Voilà du gibier qui me vient bien à propos pour traiter trois ogres de mes amis qui doivent me venir ces jours-ci. », « Pour l'ogre, il se remet à boire, ravi d'avoir de quoi si bien régaler ses amis. ». De ce fait, en représentant cet homme pédophile, le narrateur dévoile également le côté sombre des amis de l'ogre. Ils seraient eux aussi

<sup>262</sup> Gaston, Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, José Corti, 1947, p.145.

<sup>263</sup> Arlette, Bouloumié, « L'Ogre dans la littérature », *Dictionnaire des mythes littéraires* (dir. Par Pierre Brunel), Monaco : Le Rocher, 1994, p.1081.

<sup>264</sup> Sylvie, Léonard, « Le désir cannibale », *Quasimodo*, n°6, Printemps, 2000, Montpellier, p.173.

<sup>265</sup> Le *ça* « constitue le rôle pulsionnel de la personnalité. ». Laplanche, J, Pontalis, J-B, *op.cit.*

<sup>266</sup> Le *surmoi* « représente une intériorisation des interdits parentaux, une puissance interdictrice. [C'est] une sorte de loi morale. », Laplanche, J, Pontalis, J-B, *op.cit.*

des pédophiles qui se délecteront, avec plaisir, de cette chair enfantine. Directement ou indirectement, consciemment ou non, Charles Perrault témoigne dans son œuvre d'une réalité qui pourrait aussi bien être présente à son époque qu'à n'importe quelle autre époque. Le conte est effectivement atemporel et universel. Il peut donc s'adapter à n'importe quel lectorat issu de n'importe quelle société. En somme, les désirs cannibales de l'ogre posent la question de la pédophilie. L'analyse de cette dévoration permet également d'interroger l'acte des parents. Au début du conte, la nourriture représentait chez ces parents un besoin. Il s'agissait de combler un manque vital, mais très vite ce besoin se transforme en désir, car les parents finissent par succomber à un excès de nourriture. Chez l'ogre l'excès de chair témoignait d'un désir interdit, en est-il de même chez les parents de Poucet ? En effet, comme le souligne Arlette Bouloumié :

« Dans le conte de Perrault, l'ogre qui tue ses enfants pour les dévorer n'est-il pas le double du père, l'objectivisation de son désir monstrueux de manger ses propres enfants [...] ? <sup>267</sup> »

Cette dévoration est-elle également synonyme de pédophilie ou témoigne-t-elle d'un autre interdit ?

## **B. Des pères trop aimants ?**

### **1. Une rivalité paternelle.**

Cet amour interdit dont nous fait part l'ogre nous invite à questionner l'amour des autres parents. Quelles relations entretiennent-ils avec leurs enfants ? Notre corpus questionne diverses rivalités. Ces rivalités peuvent se lire selon une approche freudienne, nous sollicitons donc la notion de complexe. C'est « un ensemble de représentations et d'investissements inconscients, constitué à partir des fantasmes et des relations intersubjectives dans lesquelles la personne prend place de sujets désirants par rapport à d'autres sujets désirants. <sup>268</sup> ».

Comme nous venons de le voir, le conte de Perrault recèle de nombreux interdits, notamment des désirs pédophiles. Mais ce conte renferme d'autres interdits esquissés par les parents de Poucet. Ces derniers sont également enclins à la dévoration. Cette dévoration est directement liée à l'abandon des enfants et à la famine présente dans le conte. Une dévoration qui implique la réception de l'argent. En effet, le narrateur exprime l'amélioration économique des parents suite à l'abandon des enfants. Les parents peuvent désormais se nourrir convenablement. Comme nous l'avons évoqués dans le chapitre II Le petit Poucet se construit à partir de la famine. Le

<sup>267</sup> Arlette, Bouloumié, « L'ogre dans la littérature », *op.cit.*, p. 1101.

<sup>268</sup> René, Kaës, « Le complexe fraternel archaïque », dans *Revue française de psychanalyse*, n°2, 2008, p.383-396.

cannibalisme de survie est donc suggérée de manière souterraine. Elle n'est pas abordée par le narrateur. Il est ainsi nécessaire d'interroger les liens unissant l'acte de manger et ces conditions économiques.

Le narrateur met effectivement l'accent sur la période difficile dans laquelle s'inscrit ce récit, tout en informant le lecteur sur la pauvreté des parents. Ce sont également des éléments présents dans Hansel et Gretel. Les parents des deux contes dévoilent l'impact qu'engendrerait cette famine. Nous remarquons effectivement la thématique de la mort dans le discours des parents : « Comment nourrir nos pauvres enfants, quand nous n'avons plus rien pour nous-mêmes ? [...] tu préfères donc que nous mourions de faim tous les quatre ? Alors, il ne te reste qu'à raboter les planches de nos cercueils. »<sup>269</sup>. Dans ces deux contes, la famine provoque la mort, principalement celle des enfants. Effectivement, à la différence d' Hansel et Gretel, les parents du conte de Perrault insistent essentiellement sur la mort prochaine des enfants : « Tu vois bien que nous ne pouvons plus nourrir nos enfants ; je ne saurais les voir mourir de faim devant mes yeux, et je suis résolu de les mener perdre demain au bois, ce qui sera bien aisé<sup>270</sup>. ». Il est donc intéressant d'étudier le choix du père, car dans la Chine ancienne, les enfants sont généralement consommés en premier : les gens s'échangent leurs enfants, pour ne pas avoir à manger leur progéniture<sup>271</sup>. Cette famine encourage également le père du Petit Poucet à abandonner ses fils. En ce sens, comment la figure paternelle, l'abandon et ce cannibalisme de survie s'entremêlent-ils ?

Si l'on s'appuie sur l'exemple de la Chine, le père de Poucet déciderait lui aussi d'abandonner ses fils de peur qu'il soit dans l'obligation de les manger. Mais la construction du substantif « abandon », indique qu'il appartient linguistiquement à la famille du radical « don ». Ainsi l'acte du père dans Le petit Poucet se rapproche également de celui du père de Tom qui donne son fils à des étrangers. De plus, le terme *abandon* provient initialement de l'ancien français de la préposition « à », du substantif « ban » et du substantif « don ». Au XII<sup>e</sup> siècle, *a bandon* signifie « au pouvoir, à disposition de ». En droit, il désigne « le fait de renoncer à quelque chose pour le mettre à la disposition d'autrui ». C'est également « l'action de cesser de s'occuper de quelqu'un à qui on était lié par un lien d'affection ou d'obligation ». Nous notons effectivement que dans Tom Pouce le père donne l'enfant aux deux étrangers : « Son père le donna donc aux deux hommes pour une belle pièce d'or. ». Cependant dans Le petit Poucet le père donne ses fils aux monstres carnassiers de la forêt. Il serait donc plus facile pour le père de Poucet de se séparer de cette chair potentiellement consommable de peur d'y succomber. En effet, comme le souligne Bouloumié :

La réalité du cannibalisme en Europe, surtout en période de famine et de pénurie, ne saurait être oubliée. Le mythe de l'ogre fait allusion à une terrible réalité. Les contes du Petit Poucet

<sup>269</sup> Jacob et Wilhelm, Grimm, Hansel et Gretel, *Contes*, Ed. Lito, 2005.

<sup>270</sup> Charles, Perrault, Le petit Poucet, *Contes de ma mère l'Oye*, coll. « Folio junior », Illustrations de Gustave Doré, Paris, Gallimard, 2007.

<sup>271</sup> Solange, Cruveillé, « La consommation de chair humaine en Chine », *Impressions d'Extrême-Orient*, [en ligne] n°5, 2015, consulté le 6 Mars 2021, disponible sur



de Perrault ou Jeannot et Margot de Grimm disent l'impossibilité où sont les parents de nourrir leurs enfants en période de disette. Or, la consommation des enfants était effective durant les grandes famines au Moyen-Âge et au XVI<sup>e</sup> siècle durant les sièges<sup>272</sup>.

Par ailleurs, cette dévoration présente chez les parents dans Le petit Poucet peut également se lire à la lumière de *Totem et Tabou*<sup>273</sup>. Nous pensons effectivement à la scène du repas totémique, où il est question « d'un père violent, jaloux, gardant pour lui toutes les femelles et chassant ses fils, à mesure qu'ils grandissent.<sup>274</sup> ». Cependant, selon ce repas totémique, « les frères chassés se sont réunis, ont tué et mangé le père, ce qui a mis fin à l'existence de la horde paternelle.<sup>275</sup> ». De ce fait, le père anticiperait « ce repas » cannibale en abonnant ses fils. Il aurait donc peur de se faire dévorer et symboliquement dominer par ses fils. Selon l'oeuvre de Freud, il est question d'une rivalité entre père et fils. En effet, Freud insiste sur le « complexe paternel » qui se traduit par « de la crainte et de l'insoumission à son égard, ainsi que par une attitude de défi.<sup>276</sup> ».

Cette rivalité pourrait également se lire au sein de la famille de l'ogre, lorsque ce dernier fait la rencontre des sept garçons. Il se sent menacé par leur présence. Comme nous l'avons évoqué dans ultérieurement le conte de Perrault expose deux familles qui peuvent avoir une lecture similaire et complémentaire. En ce sens, à la manière du père de Poucet qui se sent menacé par ses fils, l'ogre peut lui aussi se sentir menacé non seulement par ses filles mais aussi par les sept garçons. L'étude de la famille de l'ogre est de ce fait riche de significations. D'une part, nous notons que l'ogre a particulièrement peur de perdre ses femmes, « ses femelles » comme l'énonce Freud dans *Totem et Tabou*. En effet l'accusation de l'ogre envers sa femme prête à confusion : « Ah, dit-il, voilà donc comme **tu veux me tromper**, maudite femme ! ». Le verbe tromper se définit non seulement comme « une idée erronée de la réalité, induire en erreur en usant de mensonge, de dissimulation, de ruse.<sup>277</sup> », mais il s'agit aussi d' « être infidèle à quelqu'un ; avoir une aventure<sup>278</sup> ». L'ambivalence de ce verbe accentue l'ambiguïté du conte et nous invite à nous demander si Charles Perrault jouerait sur cette homophonie pour dissimuler des interdits. Néanmoins, cette hypothèse nous permet de lire autrement l'attitude de l'ogre et son entêtement à se venger des garçons. Ces derniers s'approprieraient et posséderaient non seulement sa femme, mais également ses sept filles. Le narrateur insiste effectivement sur le nombre des filles de l'ogre. Bien que cet élément justifie l'erreur de l'ogre, il pourrait également s'agir d'un indice de lecture : une fille pour chaque garçon. L'ogre aurait donc peur de se faire détrôner par ces jeunes garçons.

<sup>272</sup> Arlette, Bouloumié, « L'ogre », In : *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, op.cit., p. 1101.

<sup>273</sup> Sigmund, Freud, *Totem et Tabou. Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1971.

<sup>274</sup> *Idem*, p.108.

<sup>275</sup> *Idem*.

<sup>276</sup> Sigmund, Freud, « Perspectives d'avenir de la thérapie analytique, in *La technique psychanalytique*, trad. A. Berman, PUF, 1970, p.27.

<sup>277</sup> *Dictionnaire électronique CNRTL*.

<sup>278</sup> *Ibid*.

Cette idée de trône, de pouvoir et de rivalité, est intéressante car ce conte présente la peur de la chute. Nous remarquons que peu d'analyses ont été portés sur l'une des scènes primordiales de ce conte : la mort des sept filles. Cette mort offre, selon nous, diverses interprétations possibles. Cette scène donne à l'ogre et à sa famille un rôle à part entière dans le conte. Gustave Doré s'est notamment inspiré de cette scène :

De nombreux dessins de Gustave Doré illustrent ces *Contes* et les renouvellent pour ceux qui les savent le mieux. L'artiste fécond, infatigable [...] qui débuta par Rabelais, qui, hier encore, nous illustrait Dante, le poète d'enfer et le théologien, et nous le commentait d'une manière frappante et intelligible aux yeux, s'est consacré cette fois aux aimables crédulités de l'enfance.<sup>279</sup>

C'est à partir de la gravure de Gustave Doré intitulé « L'Ogre s'apprête à tuer ses filles<sup>280</sup> » que nous compléterons notre analyse. Cette scène du conte permet d'établir les rapports ambigus entre l'ogre et ses filles. Le petit Poucet offre peu de détails concernant ces filles, néanmoins les quelques informations dont nous fait part le narrateur permettent au lecteur actif de comprendre les enjeux dévoilés dans le conte :

L'ogre avait sept filles, qui n'étaient encore que des enfants. Ces petites ogresses avaient toutes le teint fort beau, parce qu'elles mangeaient de la chair fraîche comme leur père ; mais elles avaient de petits yeux gris et tout rond, le nez crochu et une for grande bouche avec de longues dents fort aiguës et fort éloignées l'une de l'autre. Elles n'étaient pas encore fort méchantes ; mais elles promettaient beaucoup, car elles mordaient déjà les petits enfants pour en sucer le sang.

Ce parallèle entre leurs capacité physique, leur avenir prometteur suivi de leur assassinat témoigne d'un réseau de lecture inévitable.

Dans le conte, la mort des sept petites filles a été provoquée par Poucet. Selon le narrateur, Poucet a échangé les bonnets afin de se sauver, lui et ses frères. Le meurtre des filles est donc une erreur commise par l'ogre. En effet, l'acte du père est excusé a plusieurs reprises par le narrateur : « Pour l'ogre, il se remit à boire [...] Il but une douzaine de coups plus qu'à l'ordinaire ; ce qui lui donna un peu dans la tête, et l'obligea de s'aller coucher. », « J'allais faire là un bel ouvrage ; je vois bien que je bus trop hier au soir ». En tuant ses filles, l'ogre n'est pas conscient de son acte. Il se laisse guider par cette pulsion de meurtre, et se trompe. Notons sa stupéfaction à la fin du conte : « Il ne fut pas moins étonné que sa femme lorsqu'il vit cet affreux spectacle. - Ah ! qu'ai-je fait là ? ». Cependant, la gravure de

<sup>279</sup> Charles, Perrault, *Contes, gravures de la prmeière édition Hetzel illustrée, dessins de Gustave Doré*, Paris, éd. Hachette, coll. Grandes œuvres, ill. G. Doré, préf. P.-J. Stahl, 1978, p. 293-295.

<sup>280</sup> Gustave, Doré, « L'Ogre s'apprête à tuer ses filles », Illustration pour Le Petit Poucet, dans *Les Contes de Perrault*, Gravure sur bois, Paris, Jules Hetzel, 1862.

Gustave Doré révèle une autre lecture de cette scène. Par les termes « ses filles », Doré insiste davantage sur sa nature humaine que sur sa nature d'ogre. L'ogre est effectivement représenté avec des habits de bûcheron. L'objet qu'il utilise l'humanise également, il ne s'apprête pas à dévorer, mais à tuer. Aussi bien dans le conte que sur la gravure, l'ogre agit comme une personne plus ou moins civilisée. Il utilise des couverts : « Le bon anthropophage fustige le mauvais cannibale démontrant ainsi le caractère normatif d'une telle pratique. Le mauvais cannibale, omophage et allélophage déchire ses victimes vivantes au lieu de les découper soigneusement, les dévore toutes crues, sans les préparer ni les cuire.<sup>281</sup> ».

Au premier plan, sur cette gravure, nous avons cinq petites filles étendues sur leur lit, les unes à côté des autres, les yeux fermés. Sur elle, se trouvent des carcasses d'os. Au second plan se trouve l'ogre armé d'un couteau, penché au-dessus de ses filles. Sa main gauche est posée sur la poitrine de l'une de ses filles, et sa main droite empoigne un couteau. Nous notons que les garçons sont absents de la gravure. Doré accorde de l'importance uniquement au père et au lien l'unissant à ses filles. Il s'agit du moment où l'ogre s'apprête à tuer ses filles.



*Illustration 2: Charles Perrault, Contes, Le petit Poucet, L'ogre égorgeant ses enfants, Gravure sur bois de fil, Hetzel, Paris, 13,5x24,5 cm*



*Illustration 3: Les couronnes des filles :*

*Charles Perrault, Contes, Le petit Poucet, L'ogre égorgeant ses enfants, Gravure sur bois de fil, Hetzel, Paris, 13,5x24,5 cm*

Dans le conte, c'est également le cas. En tâtant la tête de ses filles, l'ogre les confond avec les garçons étant donné que Poucet avait échangé les couvre-chefs :

Le petit Poucet qui avait remarqué que les filles de l'ogre avaient des couronnes d'or sur la tête, et qui craignait qu'il ne prît à l'ogre quelque remords de ne les avoir pas égorgés dès le soir même, se lava vers le milieu de la nuit, et prenant les bonnets de ses frères et le sien, il alla tout doucement les mettre sur la tête des sept filles de l'ogre, après leur avoir ôté leurs

<sup>281</sup> Hélène, Thomas, *De l'anthropophagie chez les civilisés : un nouvel imaginaire de la violence physique dans les sociétés démocratiques contemporaines*, Université de Paris, disponible en pdf.

couronnes d'or qu'il mit sur la tête de ses frères et sur la sienne, afin que l'ogre les prît pour ses filles, et ses filles pour les garçons qu'il voulait égorger.

Cependant sur cette gravure, les filles ne portent pas de bonnets. Gustave Doré laisse donc apparaître un indice discréditant l'acte de l'ogre. Celles-ci sont toujours coiffées de leurs couronnes. Par conséquent, nous déduisons que l'échange n'a pas eu lieu et que malgré cela, l'ogre s'apprête tout de même à les tuer. La présence de ces couronnes attire non seulement notre attention sur l'intentionnalité de l'ogre mais aussi sur leur statut social. Il ne s'agit plus d'un ogre tuant ses filles par erreur, mais d'un père tuant volontairement ses filles : d'un père-ogre tuant sa descendance. C'est la raison pour laquelle nous parlons de rivalité. La couronne représente le symbole royal par excellence, elle symbolise la domination. Il est donc question de pouvoir. De plus, cette gravure peut faire écho aux représentations picturales mythologiques de Francisco de Goya ou de Pierre Paul Rubens. Cronos « avale ses enfants pour préserver son statut de roi des dieux. ». Cronos est l'archétype mythologique par excellence de ces figures de voraces dont les proies sont enfantines. Il serait reconnu comme l'ancêtre de l'ogre. Parallèlement à l'acte de Cronos, en voulant tuer ses filles l'ogre souhaiterait lui aussi mettre fin à sa descendance. Dans la *Théogonie*, Hésiode rappelle cette dévoration :

Mais ses premiers enfants, le grand Kronos les dévorait, dès l'instant où chacun d'eux du ventre sacré de sa mère descendait à ses genoux. Son coeur craignait qu'un autre des altiers petits-fils du Ciel n'obtînt l'honneur royal parmi les Immortels. Il savait, grâce à Terre et Ciel Etoilé, que son destin était de succomber un jour sous son propre fils, si puissant qu'il fut lui-même [...] Aussi, l'oeil en éveil, montait-il la garde ; sans cesse aux aguets, il dévorait tous ses enfants<sup>282</sup>.

Bouloumié souligne effectivement que l'ogre est « la métaphore du père criminel qui tue ses enfants pour garder la toute puissance.<sup>283</sup> ». Le petit Poucet recèle donc plusieurs formes de rivalités expliquant l'acte des pères : une rivalité entre le père de Poucet et les garçons, entre les garçons et l'ogre, entre l'ogre et ses filles.

## **2. Une possession ambiguë.**

<sup>282</sup> Hésiode, *Théogonie – Les travaux et les jours – Le bouclier*, Paris, Les Belles Lettres, 2002, vers 459 à 467, p.48 et 49.

<sup>283</sup> Arlette, Bouloumié, *op.cit*, p. 1080.

Ces rivalités suggèrent une possession, aussi bien une possession sexuelle qu'une possession de richesse. Le conte de Perrault insiste fortement sur cette possession d'ordre sexuel tandis que Tom Pouce évoque une autre forme de possession. Il s'agit d'une possession symbolique. Cette différence se perçoit dans l'acte de manger des personnages. Dans le conte des frères Grimm, il n'est pas question de dévoration mais d'incorporation. Il n'y a pas de dévoration au sens de « manger en déchirant avec les dents ». Bien que le loup dévore avidement la nourriture présente chez Tom, l'enfant lui, n'est pas dévoré. Au contraire, lorsqu'il se fait prendre par la vache, « il prit garde, de ne pas se laisser broyer entre les dents ». Bien que la vache incorpore elle aussi Tom, nous choisissons de centrer notre analyse sur le personnage du loup afin d'établir un parallèle avec l'ogre de Perrault. En effet, en psychanalyse, cet animal est le substitut du père. L'intérêt de cette incorporation, c'est qu'elle ne relève pas de la brutalité. Il n'y a pas de lutte. Tom n'est pas effrayé, il s'adapte à la situation : « Tom Pouce ne perdit pas courage ». L'incorporation n'est pas forcément négative ni douloureuse. En psychanalyse, l'incorporation est une modalité d'instauration de la première identification au père. Notre conte témoigne d'une vision positive et bénéfique de cet acte. Rappelons pour cela la symbolique de la bouche : « dans certains [...] mythes, le ventre est considéré comme un four où le héros reçoit une forme bien achevée. »<sup>284</sup>. C'est cette dimension positive de l'incorporation que nous développerons dans cette partie.

Pour commencer, les verbes utilisés pour décrire ce processus témoignent de cet autre aspect de l'incorporation :

« Quand il fut dans la bouche d'une vache qui l'avait *pris* avec son foin. », « [il] *glissa* dans la gorge et dans la panse », « un loup affamé qui passait par là *avala* la panse de la vache avec le petit bonhomme d'une seule bouchée ».

Il est à noter que « dans une perspective symbolique et mythique, l'avaleur ne détériore pas ; bien souvent, même, il valorise ou sacralise le héros ; et de toute manière, il le conserve. »<sup>285</sup>. En ce sens, dans ce conte il n'est pas question de tuer comme dans Le petit Poucet, mais plutôt d'une identification. L'incorporation présent dans Tom Pouce peut se lire selon deux points de vue différents. D'une part, si nous nous intéressons à celui qui incorpore – soit le père de substitution de Tom, celui-ci voudrait s'identifier à son enfant. Nous pouvons donc nous demander les raisons pour lesquelles un adulte souhaiterait s'identifier à un jeune enfant. Selon le *Vocabulaire de la Psychanalyse*<sup>286</sup>, l'identification est un « processus psychologique par lequel un sujet assimile un aspect, une propriété, un attribut de l'autre et se transforme, totalement ou partiellement, sur le modèle de celui-ci ». Ainsi les personnages qui s'adonnent à cet acte, cherchent en réalité à s'approprier les propriétés de l'objet

<sup>284</sup> Gaston, Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Ed. José Corti, 1947, p.145.

<sup>285</sup> Marc, Girard, *Les symboles dans la Bible, Essais de théologie biblique enracinée dans l'expérience humaine universelle*, Tome Premier, Les Editions Bellarmin Montréal, 1991.

<sup>286</sup> Laplanche, J, Pontalis, J-B, *Vocabulaire de la Psychanalyse*, Paris, PUF, 2002.

incorporé. Nous retrouvons également cet aspect de l'incorporation dans Le petit Poucet, lorsque l'ogre envisage de dévorer un « mouton [qui] était encore tout sanglant, mais il ne lui en sembla que meilleur ». Si nous considérons le mouton comme un animal totem, ce dernier peut avoir une portée symbolique dans notre conte. Cet animal nous rappelle « le temps de l'innocence et de la vulnérabilité ». Le mouton est associé à un « aspect innocent de nous-même, notre 'enfant intérieur' caractérisé par la douceur et l'innocence. Il symboliserait un sentiment de vulnérabilité dans un sens négatif, c'est – à – dire la faiblesse, une vulnérabilité qui pourrait se transformer en un sentiment d'impuissance. »<sup>287</sup>. En désirant dévorer le mouton, l'ogre désire métaphoriquement dévorer les enfants. Par cet acte, il souhaiterait, dans ce cas, s'approprier les vertus de la jeunesse de ces derniers. Notons également l'interdit qu'il se pose à lui-même lorsqu'il s'adresse à l'ogresse « Je ne sais à quoi il tient que je ne te mange aussi ; bien t'en prend d'être une vieille bête. ». Cette dernière, étant déjà adulte et « vieille », elle ne peut donc satisfaire les désirs de l'ogre. Stith Thompson signale que « parmi les superstitions ancestrales liées à l'Ogre, [il existe une] croyance au pouvoir curatif et régénérateur de la chair humaine. »<sup>288</sup>. Outre le personnage de l'ogre, cette renaissance est brièvement perçue dans le discours des parents : « Cela leur redonna vie, car les pauvres gens mourraient de faim. ». De ce fait, le loup des frères Grimm en incorporant Tom, incorpore également sa jeunesse. Mais cette incorporation dans Tom Pouce peut être lue à un autre niveau. En effet, nous notons que celle-ci n'est pas réellement désirée par ceux qui incorporent l'enfant. Il s'agit plutôt d'une erreur. La vache et le loup ne se rendent pas compte de ce qu'ils dévorent. Par conséquent, comment l'objet incorporé – soit Tom – perçoit-il cet acte ?

Cette incorporation pourrait donc s'analyser sous l'angle du fantasme. Un fantasme éprouvé par l'enfant. En effet, Tom détient le contrôle sur cet acte, il se laisse incorporer. Il pourrait aussi bien s'agir d'une identification projective au sens que l'entend Mélanie Klein : « désigne un mécanisme qui se traduit par des fantasmes, où le sujet introduit sa propre personne en totalité ou en partie à l'intérieur de l'objet pour lui nuire, le posséder, le contrôler.<sup>289</sup> », que d'une identification primaire : « mode primitif constitutif du sujet sur le modèle de l'autre, qui n'est pas secondaire à une relation préalablement établie où l'objet serait d'abord posé comme indépendant.<sup>290</sup> ». Ces deux formes d'identifications apparaissent dans notre conte car Tom utilise le loup pour pouvoir rentrer chez lui et provoque volontairement la mort de ce dernier :

Quand [le loup] fut repu et qu'il voulut sortir il s'était tellement gonflé de nourriture qu'il ne put venir à bout de repasser par la même voie. C'est là-dessus que Tom Pouce avait compté. Aussi commença-t-il à faire dans le ventre du loup un vacarme effroyable, hurlant et gambadant tant qu'il put. [...] Il finit par éveiller son père et sa mère qui se mirent à regarder

<sup>287</sup> Laura, Fontaine, *Animal Totem: Le Mouton*, Le Guide de l'Animal Totem

<sup>288</sup> Stith Thompson, *Motif – Index of Folk-Literature*, Bloomington University office, 1932-1937.

<sup>289</sup> Laplanche, J, Pontalis, J-B, *op.cit.*

<sup>290</sup> *Ibid.*

dans la cuisine par la serrure. [Le père] leva sa hache et en porta au loup un coup qui l'étendit mort.

Il contrôle effectivement le loup afin de le nuire. De plus, ce fantasme d'incorporation apparaît lorsque l'enfant témoigne son souhait d'être à l'image de son père. Tout au long du conte l'enfant souhaite plaire à son père et correspondre à ses attentes. En se laissant incorporer par le loup, Tom s'approprie en réalité les forces de ce dernier, soit les forces du père de substitution. Cet intérêt accordé à la figure paternelle se dessine en contraste à l'absence de la mère. Celle-ci s'absente textuellement. C'est pourquoi nous pouvons établir un lien entre ce conte et le complexe d'Oedipe négatif. En effet, d'après le *Vocabulaire de la psychanalyse*, le complexe d'Oedipe est un :

Ensemble organisé de désirs amoureux et hostile que l'enfant éprouve à l'égard de ses parents. Sous sa forme dite positive, le complexe se présente comme dans l'histoire d'Oedipe - roi : Désir de la mort de ce rival qu'est le personnage du même sexe et désir sexuel pour le personnage de sexe opposé. Sous sa forme négative, il se présente à l'inverse : amour pour le parent du même sexe et haine jalouse du parent du sexe opposé<sup>291</sup>.

De plus, une autre forme d'identification prend place dans notre corpus et principalement dans Le petit Poucet. Il s'agit d'une identification à l'agresseur :

Le sujet est confronté à un danger extérieur (représenté typiquement par une critique émanant d'une autorité), s'identifie à son agresseur, soit en reprenant à son compte l'agression telle quelle, soit en imitant physiquement ou moralement la personne de l'agresseur, soit en adoptant certains symboles de puissance qui le désignent<sup>292</sup>.

Cette identification se manifeste lorsque Poucet s'empare des bottes de sept lieues de l'ogre. Le comportement de l'enfant change après avoir chaussé les bottes. Il s'approprie non seulement les forces de l'ogre, mais aussi son côté sombre. Dans la première version de la morale, Poucet n'hésite pas à manipuler l'ogresse en lui dérobant de l'argent :

Le petit Poucet, s'étant approché de l'ogre, lui retira doucement les bottes, et les mit aussitôt. Les bottes étaient bien grandes et bien larges ; mais comme elles étaient magiques, elles avaient le don de s'agrandir et de se rapetisser selon la jambe de celui qui les chaussait, de sorte qu'elles se trouvèrent aussi justes à ses pieds et à ses jambes que si elles avaient été faites pour lui. Il alla droit à la maison de l'ogre où il trouva sa femme qui pleurait auprès de ses files égorgées. [...] La bonne femme fort effrayée lui donna aussitôt tout ce qu'elle avait.

---

<sup>291</sup> Laplanche, J, Pontalis, J-B, *op.cit*

<sup>292</sup> *Ibid.*

Enfin, cette relation fusionnelle présente dans Tom Pouce, ainsi que cette mise à distance de Poucet au sein de sa famille, semblent à eux deux, relever de la parabole biblique concernant le fils prodigue :

Un homme avait deux fils. Le plus jeune dit à son père : Père, donne-moi la part de fortune qui me revient. Et le père leur partagea ses biens. Peu de jours après, le plus jeune rassembla tout ce qu'il avait, et partit pour un pays lointain, où il dilapida sa fortune en menant une vie de désordre. Il avait tout dépensé, quand une grande famine survint dans ce pays, et il commença à se trouver dans le besoin. Il alla s'engager auprès d'un habitant de ce pays, qui l'envoya dans ses champs garder les porcs. Il aurait bien voulu se remplir le ventre avec les gousses que mangeaient les porcs, mais personne ne lui donnait rien.

Alors il rentra en lui-même et se dit : Combien d'ouvriers de mon père ont du pain en abondance, et moi, ici je meurs de faim! Je me lèverai, j'irai vers mon père, et je lui dirai : Père, j'ai péché contre le ciel et envers toi. Je ne suis plus digne d'être appelé ton fils. Traite-moi comme l'un de tes ouvriers. Il se leva et s'en alla vers son père. Comme il était encore loin, son père l'aperçut et fut saisi de compassion ; il courut se jeter à son cou et le couvrit de baiser. Le fils lui dit : Père, j'ai péché contre le ciel et envers toi. Je ne suis plus digne d'être appelé ton fils... Mais le père dit à ses serviteurs : Vite apportez le plus beau vêtement pour l'habiller, mettez-lui une bague au doigt et des sandales aux pieds, allez chercher le veau gras, tuez-le, mangeons et festoyons, car mon fils que voilà était mort, et il est revenu à la vie ; il était perdu, et il est retrouvé. Et ils commencèrent à festoyer.

Or le fils aîné était aux champs. Quand il revint et fut près de la maison, il entendit la musique et les danses. Appelant un des serviteurs, il s'informa de ce qui se passait. Celui-ci répondit : Ton frère est arrivé, et ton père a tué le veau gras, parce qu'il a retrouvé ton frère en bonne santé. Alors le fils aîné se mit en colère, et il refusait d'entrer. Son père sortit le supplier. Mais il répliqua à son père : il y a tant d'années que je suis à ton service sans avoir jamais transgressé tes ordres, et jamais tu ne m'as donné un chevreau pour festoyer avec mes amis. Mais, quand ton fils que voilà est revenu après avoir dévoré ton bien avec des prostituées, tu as fait tuer pour lui le veau gras ! Le père répondit : Toi, mon enfant, tu es toujours avec moi, et tout ce qui est à moi est à toi. Il fallait festoyer et se réjouir ; car ton frère que voilà était mort, et il est revenu à la vie ; il était perdu, et il est retrouvé<sup>293</sup>.

C'est la raison pour laquelle nous trouvons judicieux d'associer ces deux contes dans notre mémoire. Consciemment ou non, nos auteurs évoquent l'histoire d'un fils aîné – soit Tom Pouce, qui suit fidèlement les commandements de son père et qui ne le quitte pas, et le deuxième, le fils cadet – aussi bien Tom que Poucet – s'éloigne de son père et part à la découverte du monde. Il y a donc un entremêlement de nos deux contes offrant une lecture de cette parabole. En effet, c'est dans

---

<sup>293</sup> Luc 15:11-32.



Tom Pouce que l'enfant se révèle être un aventurier, et c'est essentiellement dans Le petit Poucet que l'enfant est marginalisé : « Ce pauvre enfant était le souffre-douleurs de la maison, et on lui donnait toujours tort. ». Les deux contes sont donc complémentaires. De plus, la fin du conte des Frères Grimm se réfère à celle de la parabole : « le père dit à ses serviteurs : « Vite, apportez la plus belle robe et l'en revêtez ; mettez-lui un anneau au doigt et des chaussures aux pieds ; et amenez le veau gras, tuez-le, et mangeons, festoyons, car mon fils que voici était mort, et il est revenu à la vie ; il était perdu, et il est retrouvé. »// « Ils lui donnèrent à manger et à boire, et lui firent confectionner d'autres vêtements, car les siens avaient été gâtés pendant le voyage ». Cette renaissance évoquée par la parabole et présente symboliquement dans Tom Pouce, apparaît également dans Le petit Poucet. Celle-ci s'illustre aussi bien par la traversée de la forêt que par un *regressus ad uterum*.

Toutefois, cette rivalité paternelle présente dans Le petit Poucet dévoile une autre forme de rivalité : une rivalité fraternelle. Nous nous permettons de l'étudier car elle est directement liée à la figure parentale. Dans Le petit Poucet, le narrateur fait part d'une préférence de la mère pour l'un de ses fils : « Ce Pierrot était son fils aîné qu'elle aimait plus que tous les autres, parce qu'il était un peu rousseau, et qu'elle était un peu rousse. ». Selon Freud :

Le jeune enfant n'aime pas nécessairement ses frères et sœurs, et généralement il ne les aime pas du tout. Il est incontestable qu'il voit en eux des concurrents, et l'on sait que cette attitude se maintient sans interruption pendant de longues années, jusqu'à la puberté et même au-delà. [...] On trouverait difficilement une nursery sans conflits violents entre ses habitants. Les raisons de ces conflits sont : le désir de chacun de monopoliser à son profit l'amour des parents, la possession des objets et de l'espace disponible.<sup>294</sup>

Cette rivalité se perçoit par ce besoin constant pour Poucet de se surpasser et de prendre les devants. Tout au long du conte, c'est lui qui mène ses frères et prend la parole. Il correspond aux caractéristiques du héros :

- Ne craignez point, mes frères ; mon père et ma mère nous ont laissés ici, mais je vous ramènerai bien au logis, suivez-moi seulement. [...] Le petit Poucet grimpa au haut d'un arbre pour voir s'il ne découvrait rien. [...] Aussitôt que le petit Poucet entendit ronfler l'ogre, il réveilla ses frères, et leur dit de s'habiller promptement et de le suivre. [...] Le petit Poucet, qui vit un rocher creux proche du lieu où ils étaient, y fit cacher ses six frères, et s'y fourra aussi [...]. Le petit Poucet en eut moins de peur, et dit à ses frères de s'enfuir promptement à la maison [...].

<sup>294</sup> Sigmund, Freud, « XIIIe Leçon. Traits archaïques et infantilisme du rêve », Dans *Leçons d'introduction à la psychanalyse*, 2013, p205-218.

C'est également le cas dans Tom Pouce. L'enfant doit continuellement prouver sa force aussi bien envers son père qu'envers les autres hommes du conte : « Père, s'écria Tom Pouce, je la conduirai bien, vous pouvez vous reposer sur moi, elle arrivera dans le bois à temps. [...] ». « Emmenez-moi, je vous aiderai. ». Néanmoins les héros sont continuellement dévalorisés. Par exemple, dans Tom Pouce, aussi bien le père que les voleurs remettent en question les capacités de Tom : « Comment cela est-il possible, dit-il, tu es beaucoup trop petit pour conduire le cheval par la bride. »/ « Comment peux-tu avoir la prétention de nous être utile, petit drôle ? ». C'est cette discrimination du héros qui pousse ce dernier à se surpasser.

## C. Une réalité cauchemardesque.

### 1. Le merveilleux : entre fantastique et onirisme.

L'étude de notre corpus a permis, jusqu'à présent, de mettre en lumière les diverses scènes symboliques et horrifiantes. Des thématiques que nous pouvons retrouver dans la réalité. Toutefois, ce corpus peut être lu selon les caractéristiques du conte fantastique et ainsi proposer une interprétation différente. Généralement, le récit merveilleux s'oppose au récit fantastique. Étymologiquement, *fantastique* est lié à *fantasque* du latin *phantasticus* et du grec *phantastikos*, de *phantasia*, fantaisie, mais aussi imagination et apparition<sup>295</sup>. Dans le *Dictionnaire de l'Académie* de 1831<sup>296</sup>, le terme « fantaisie » désigne « l'imagination, la faculté imaginative de l'homme ». Dans le *Littré* de 1863<sup>297</sup>, on retrouve le syntagme « contes fantastiques » qui se dit en général des « contes de fées, des contes de revenants, et, en particulier, d'un genre de contes mis en vogue par l'Allemand Hoffmann, où le surnaturel joue un grand rôle. ». Les liens unissant le fantastique à l'imaginaire sont donc évidente et cette imaginaire correspond aux caractéristiques fondamentales du merveilleux. Dans le merveilleux, il est question « d'un imaginaire explicite, avoué [...], les événements sont placés sur le plan de l'imaginaire [...].<sup>298</sup> ». De plus, aussi bien le merveilleux que le fantastique font appel au surnaturel.

Le surnaturel n'est pas un concept épistémologique, mais une notion empirique ; ce dont il prend le contre-pied, ce sont les fruits cognitifs du commerce ordinaire de l'homme avec la

<sup>295</sup> Albert Dauzat, Jean Dubois, Henri Mitterand, *Nouveau dictionnaire étymologique et historique*, Larousse, 1971.

<sup>296</sup> Version électronique du *Dictionnaire de l'Académie*.

<sup>297</sup> Jean-Luc Steinmetz, *La littérature fantastique*, Collection Que sais-je ?, PUF, Paris, 1990, p.14.

<sup>298</sup> Jean, Pierrot, *Merveilleux et fantastique. Une histoire de l'imaginaire dans la prose française du Romantisme à la Décadence (1830-1900)*, Service de Reproduction de Thèses, Université de Lille III, 195, p. 27.

réalité concrète. [...] Le surnaturel, c'est ce qui est perçu comme illogique, impossible, proprement anormal. L'impression de surnaturel procède d'une transgression de l'ordre de la nature, d'une contravention à ses lois les mieux reconnues, et suggère de ce fait l'existence d'autres lois, nécessairement supérieures.<sup>299</sup>

Il n'est donc pas impossible de penser le fantastique dans nos contes. Gerhard Hoffmann propose pour cela une définition élargie du fantastique :

Le fantastique peut être purement et simplement une extension imaginaire et non problématique du réel, ou bien il peut remettre en cause les normes de ce que nous tenons pour le réel et dès lors, entrer en conflit avec lui. Ainsi, le fantastique va des univers des contes de fées, ceux de la suspension volontaire de l'incrédulité, en passant par la représentation des aspects « monstrueux » de l'âme humaine, jusqu'aux univers fantastiques hermétiques qui mettent en question le statut de la réalité du réel lui-même et qui, en tant que tel, le subvertissent. Il va également jusqu'à ce fantastique satirique et grotesque dont l'agression est ouvertement tournée vers l'extérieur, et qui révèle au moyen de déformations excessives des éléments du récit des déformations de la société, jouant des écarts entre l'apparence et l'essence, entre les idéaux moraux et une réalité corrompue.<sup>300</sup>

Alors que Todorov propose une définition du fantastique réduite à la notion d'hésitation<sup>301</sup>, H.P. Lovecraft précise que le récit fantastique :

plonge [également] ses racines dans un élémentaire et profond principe, dont l'attrait n'est pas seulement universel mais nécessaire au genre humain : **la Peur** [...]. L'atmosphère, voici la qualité la plus importante du récit fantastique. Car l'authenticité d'un récit ne se trouve point dans l'ingéniosité de l'anecdote mais dans le pouvoir de créer une réelle sensation [...]. Peut importe la façon et la manière dont cette émotion est amenée. Il n'existe qu'un seul critère permettant de détecter le vrai conte d'horreur fantastique : le lecteur a-t-il oui ou non été excité, effrayé, bref bouleversé réellement et dans le vrai sens du terme.<sup>302</sup>

<sup>299</sup> Christian, Chelebourg, *Le Surnaturel : poétique et écriture*, Paris, Armand Colin, 2006, p.8.

<sup>300</sup> Hoffman, *The Fantastic in Fiction : Its « Reality » Status, its Historical Development and its Transformation in Postmodern Narration*, REAL, Edited by Herbert Grabes, Hans Jurgen Diller, Hans Bungert, vol.I De Gruyter, Berlin and New York, 1982, p. 283, cité par Mellier, D., *L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Editions Champion, Paris, 1999, p.60.

<sup>301</sup> « Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence naturel. », Todorov, Tz., *Introduction à la littérature fantastique*, rééd., Collection Points, Edition du Seuil, Paris, 1976, p.29.

<sup>302</sup> Howard Phillips, Lovecraft, *Epouvante et surnaturel en littérature*, traduit de l'anglais par Bernard Da Costa, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 » n° 583, 1969, p. 9-10.

Castex précise également que le fantastique se caractérise par « une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle.<sup>303</sup> ». Il est donc opportun d'étudier la présence du fantastique dans notre corpus, et principalement dans Le petit Poucet car il témoigne d'une peur paroxystique. Cette peur hante et imprègne le récit. Elle se manifeste à différents moments du conte : « Lorsque les enfants se virent seuls, ils se mirent à crier et à pleurer de toute leur force. », « La nuit vint, et il s'éleva un grand vent qui leur faisait effroyablement peur. Ils croyaient n'entendre de tous côtés que des hurlements de loups qui venaient à eux pour les manger. », « ils arrivèrent enfin à la maison où était cette chandelle, non sans bien des frayeurs[...] », « [...] lui répondit le petit Poucet, qui tremblait de toute sa force aussi bien que ses frères [...] », « [...] ils ne purent manger tant ils étaient saisis de peur », « les petits garçons qui dormaient tous excepté le petit Poucet, qui eut bien peur lorsqu'il sentit la main de l'ogre qui lui tâtait la tête », « les pauvres enfants n'en eurent pas moins de peur que quand il tenait son grand couteau pour leur couper la gorge. ».

L'étude du fantastique est d'autant plus pertinent, car Freud s'y est lui aussi intéressé. Le récit fantastique est, selon Freud, un territoire riche en images relevant de la problématique du réel/irréel, de la confusion rêve/réalité. Cette approche psychanalytique consiste à étudier le fantastique en tant que méthode pour échapper à une réalité. Une méthode qui « se nourrit du désir de franchir les limites qui circonscrivent l'existence humaine, conjuguée avec l'angoisse de pénétrer dans un univers où le jeu des pulsions ne rencontre pas les mêmes entraves et les mêmes régulations que dans la vie réelle<sup>304</sup>. ». En ce sens, « tout le fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne<sup>305</sup>. ».

Par conséquent, le fantastique dévoilerait cette rupture entre rationnel et irrationnel, réalité et fiction déjà esquissée par la présence du merveilleux dans notre corpus. Cette rupture entremêlant ces deux mondes se manifesterait au moment du sommeil. C'est alors qu'apparaîtrait cette hésitation évoquée par Tzvetan Todorov. En effet, dans plusieurs contes où l'horreur prend place, la thématique du sommeil est esquissée. Celle-ci est représentée généralement par des lieux propices à l'endormissement. La thématique du sommeil permettrait cette hésitation entre réalité et fiction<sup>306</sup>. Nous retenons une citation de Nodier sur l'onirisme : « La vie d'un homme organisé poétiquement se divise en deux séries de sensations à peu près égales, même en valeur, l'une qui résulte des illusions de la vie éveillée, l'autre qui se forme des illusions du sommeil.<sup>307</sup> ». Les diverses scènes de sommeil présentes dans notre corpus permettraient d'expliquer – ou du moins de rationaliser – les actes terrifiants des personnages. Il y aurait donc une forme d'hésitation chez le lecteur qui pourrait se demander si les différentes dévorations étaient belles et bien réelles, ou si elles étaient juste imaginées, voire fantasmées par les personnages. Dans cette partie, nous abordons le *fantasme*

<sup>303</sup> Pierre-Georges, Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, José Corti, 1951, p.8.

<sup>304</sup> Max, Milner, *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, PUF, Paris, 1982, p.139.

<sup>305</sup> Roger, Caillois, *Anthologie du fantastique*, Editions Gallimard, Paris, 1966, p.10.

<sup>306</sup> Lorsque nous parlons de réalité, il s'agit essentiellement de la réalité propre aux personnages, et lorsque nous parlons de fiction, il est question de constructions imaginaires.

<sup>307</sup> Nodier, Charles, *Contes*, Edition de P.-G Castex, Garnier, Paris, 1961, p.38.

au sens de « scénarios imaginaires<sup>308</sup> ». Il s'agit, ici, de remettre en question les différents agissements des personnages. Nous nous focaliserons essentiellement sur l'étude de l'oeuvre de Perrault, car celle-ci peut être complétée par la gravure de Gustave Doré. Néanmoins, notre analyse éclairera également le conte des Frères Grimm. La thématique du sommeil permet, d'une certaine manière, d'étudier sous un autre angle les différents fantasmes analysés précédemment.

Aussi bien les contes de Perrault, des Frères Grimm, que ceux d'Andersen, traitent du rêve et du sommeil. Certaines histoires comme celle de La Belle au bois dormant<sup>309</sup>, se fondent sur cette thématique. On suppose donc qu'il s'agit d'un élément important dans la compréhension de l'histoire :

« Comme ils étaient assis là depuis des heures, les yeux finirent par leur tomber de fatigue et ils s'endormirent. Quand ils se réveillèrent, il faisait nuit noire » [...] ils se couchèrent au pied d'un arbre et s'endormirent ». [...] « la vieille prépara ensuite deux petits lits. Hansel et Gretel s'y couchèrent. ».<sup>310</sup>

Dans le Petit Chaperon Rouge, il est également question de chambre et de lit. « Le leitmotiv de la chambre assure la continuité du thème du sommeil.<sup>311</sup> » :

Il s'approche du lit de la grand-mère et l'avale. Il enfile ses habits, met sa coiffe, se couche dans son lit et tire les rideaux [...]. Et lorsque [le Petit chaperon rouge] entra dans la chambre [...].<sup>312</sup> ». // « [Le loup] ferma la porte, et s'alla coucher dans le lit de la mère-grand [...]. Le loup voyant entrer [le petit chaperon rouge], lui dit en se cachant dans le lit sous la couverture : - " Mets la galette et le petit pot de beurre sur la huche, et viens te coucher avec moi." Le petit chaperon rouge se déshabille, et va se mettre dans le lit [...].<sup>313</sup>

Le conte Blanche-Neige, où le meurtre et la dévoration<sup>314</sup> sont également présente, traite du sommeil : « Elle aperçut alors une petite maisonnette et y pénétra pour s'y reposer [...]. Fatiguée, elle voulut ensuite se coucher. [...] le septième, enfin, fut à sa taille. Elle s'y plongea, se confia à Dieu et s'endormit.<sup>315</sup> ». Un des contes d'Andersen attire fortement l'attention sur le décor de la chambre. Cette thématique est d'autant plus intéressante, car dans ce conte, la préparation de la

<sup>308</sup> Laplanche, J. et Pontalis, J.B., *op.cit.*

<sup>309</sup> Jacob et Wilhelm, Grimm, *La belle au bois dormant*, Ed. Casterman, coll. « Les albums Duculot », 2002.

<sup>310</sup> Jacob et Wilhelm, Grimm, *Hansel et Gretel*, *Contes*, Ed. Lito, 2005.

<sup>311</sup> Cécile, Yu, « La pensée du sommeil dans.À la Recherche du temps perdu », *Littérature*, 2003, n°129, p. 33-46.

<sup>312</sup> Jacob et Wilhelm, Grimm, *Le Petit Chaperon rouge*, Ed. Flammarion, coll. « Les Classiques du Père Castor », 2010.

<sup>313</sup> Charles, Perrault, *Le Petit Chaperon rouge*, *Contes de ma mère l'Oye*, coll. « Folio Junior », Illustrations de Gustave Doré, Paris : Gallimard, 2007.

<sup>314</sup> « Emmène l'enfant dans la forêt ! Je ne veux plus la voir. Tue-la et rapporte moi pour preuve de sa mort ses poumons et son foie. [...] Le cuisinier reçut ordre de les apprêter et la méchante femme les mangea, s'imaginant qu'ils avaient appartenu à Blanche-Neige. », Les Frères Grimm, *Blanche-Neige*, *Contes*, Ed. Lito, 2005.

<sup>315</sup> *Ibid.*

chambre de l'enfant s'associe à celle de la nuit de noces. Il s'agit ici d'une autre forme de possession, celle de la petite mort :

[...] là, elle ne pourra pas s'enfuir, pendant que nous préparerons la belle chambre, sous la vase, où vous habiterez. [...] La vieille grenouille était au fond de la vase et ornait la chambre avec des roseaux et des boutons jaunes de nénuphar – il fallait que ce fût tout à fait élégant pour sa nouvelle bru – et avec son vilain fils elle nagea vers la feuille où était Poucette afin de prendre à eux deux le beau lit, et l'installer dans la chambre de l'épousée, avant qu'elle y vint elle-même.<sup>316</sup>

Dans notre corpus, la thématique du sommeil est également présente : « [Tom Pouce] rencontra par bonheur une coque vide d'escargot. -Je pourrai passer ici la nuit en sûreté ; et il s'y installa. Sur le point de s'endormir [...]. La servante entendit bien nettement, elle sauta à bas de son lit et se précipita vers la porte [...]. La servante [...] crut avoir rêvé les yeux ouverts et alla se recoucher. Tom Pouce s'était blotti dans le foin et s'y était arrangé une bonne, place, pour dormir ». C'est également le même scénario dans le conte de Perrault :

Le petit Poucet entendit tout ce qu'ils dirent, car ayant entendu depuis son lit qu'ils parlaient d'affaires, il s'était levé doucement, [...]. Le petit Poucet lui dit qu'ils étaient de pauvres enfants qui s'étaient perdus dans la forêt, et qui demandaient à coucher par charité. [...] sa femme les fit cacher sous le lit, [...] il se leva de table, et alla droit au lit. [...] va les mener coucher. [...] Elles étaient toutes sept dans un grand lit [...] Il y avait dans la chambre un autre lit de la même grandeur ; ce fut dans ce lit que la femme de l'ogre mit coucher les sept petits garçons ; après quoi elle alla se coucher auprès de son mari. [...] L'ogre se jeta brusquement hors du lit, et prenant son grand couteau [...]. Il monta donc à tâtons à la chambre de ses filles et s'approcha du lit où étaient les petits garçons, qui dormaient tous excepté le petit Poucet [...]. Il alla ensuite au lit de ses filles [...].<sup>317</sup>

Le sommeil arrive à des moments particuliers du conte. Tom Pouce tombe de sommeil lorsqu'il s'apprête à se faire incorporer par la vache et le loup et Poucet s'endort au moment où les parents envisagent de les abandonner. Il est à noter aussi bien les adultes que les enfants sont en proie au sommeil. Le sommeil et le rêve seraient une forme de frontière qui permettrait de séparer les enfants de l'horreur du conte. Il s'agit aussi bien des enfants présents dans l'histoire, que de ceux qui la lisent et l'écoutent. Il s'agit d'étudier nos contes sous le prisme de l'onirisme afin de s'interroger sur l'appartenance de ces rêves inter-dits.

<sup>316</sup> Hans Christian, Andersen, *Poucette et autres contes*, Ed. Hachette Jeunesse, coll. « Le livre de poche », 2003.

<sup>317</sup> Charles, Perrault, *Le petit Poucet*, *op.cit.*

L'achèvement du processus du rêve tient en ceci que le contenu de pensée, transformé par régression et remanié en un fantasme de désir, devient conscient comme perception sensorielle, subissant alors l'élaboration secondaire à laquelle tout contenu perceptif est soumis. Nous disons que le désir du rêve est halluciné et trouve, sous forme d'hallucination, la croyance en la réalité de son accomplissement. [...] La formation du fantasme de désir et sa régression à l'hallucination sont les parties les plus essentielles du travail du rêve, mais elles ne sont pas sa propriété exclusive.<sup>318</sup>

Analyser la dimension onirique de nos contes, c'est proposer une lecture différente des scènes étudiées auparavant. C'est également permettre une mise à distance. En ce sens, nos contes mettent en scène les peurs et les désirs enfouis des personnages. «Désirer a dû être d'abord un investissement hallucinatoire du souvenir de la satisfaction.<sup>319</sup> ». « Le désir tel que le conçoit Freud se faufile jusqu'au diurne, trouvant divers habillages.<sup>320</sup> ». Ces derniers ne passeraient donc pas à l'acte, les multiples dévorations resteraient alors de l'ordre du fantasme, c'est-à-dire au stade du rêve diurne.

De plus, « il semble que les rêves et les mythes ne sont pas simplement comparables, mais qu'une grande partie de la mythologie dérive en fait des rêves. En d'autres mots, non seulement nous pouvons appliquer la technique classique de l'interprétation des rêves à l'analyse d'un conte, mais en outre il est permis de penser que les contes et les mythes proviennent d'un rêve qu'une personne a rêvé et raconté aux autres, qui l'ont redit à leur tour, et peut-être élaboré conformément à leurs propres rêves<sup>321</sup>

## **2. De l'autre côté du rêve : le cauchemar.**

Ce qui nous intéresse tout particulièrement dans le monde du rêve c'est la présence du cauchemar, car celui-ci peut se définir par « ce qui provoque la peur, la panique, l'horreur, l'aversion. »<sup>322</sup>. Comme nous l'avons dit c'est essentiellement dans le conte de Perrault qu'apparaissent ces sentiments de peur. C'est à partir du personnage de l'ogre que nous évoquerons la figure du cauchemar. La gravure de Gustave Doré permet de mettre en image l'onirisme du conte. La présence du sommeil dans nos contes permet d'évoquer cette oscillation entre cauchemar et réalité. Il permet ce basculement d'un univers à un autre. Pour Cayrol, le rêve donne une possibilité

<sup>318</sup> Sigmund, Freud, « Complément métapsychologique à la théorie du rêve », dans *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, collection « Idées », 1968, p. 137.

<sup>319</sup> Sigmund, Freud, *L'interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1967, p.509.

<sup>320</sup> Alain, Lacombe, « Le fantasme dans le rêve », dans *Psychanalyse*, 2013, n°28, p.25-28.

<sup>321</sup> Roheim, Geza, cité dans « Le conte : espace onirique, espace sémantique » de Nicole Belmont, *Journal des anthropologues*, 1996, p.115-126.

<sup>322</sup> Dictionnaire électronique du CNRTL.

«d'être ailleurs.<sup>323</sup> ». C'est l'effacement de cette frontière qui perturbe la lecture du conte. « Le cauchemar bouleverse la dichotomie somme toute rassurante entre le rêve et la réalité.<sup>324</sup> ». Nous retenons non seulement les réveils brutal de l'ogre, les différentes tentative de Tom de trouver le sommeil, mais aussi le réveil matinal de Poucet et son incapacité à se rendormir.

La psychanalyse s'est fortement intéressée au rêve, à leurs manifestations et à leurs interprétations. C'est principalement dans l'ouvrage intitulé *L'interprétation des rêves*<sup>325</sup> que Freud fait part de ses théories sur les rêves. Ces-derniers permettent aux désirs de se manifester :

Pendant le jour ces désirs sont soumis à une rigoureuse censure qui leur interdit en général toute manifestation extérieur. Mais pendant la nuit, cette censure, [...] se trouve supprimée ou tout au moins considérablement diminuée, au profit du seul désir du rêve.<sup>326</sup>

Dans le conte de Perrault, cette censure<sup>327</sup> pourrait être représentée métaphoriquement par l'ogresse qui interdit l'ogre de succomber à la tentation : « Que voulez-vous faire à l'heure qu'il est ? N'aurez-vous pas assez de temps demain matin. [...] Mais vous avez encore là tant de viande. ». Lors du sommeil, la censure subit un relâchement, de sorte que le refoulé peut surgir dans la conscience sous forme de rêve. Nous remarquons néanmoins que Freud utilise très peu le terme de cauchemar. Selon lui, le cauchemar n'est qu'une variété de rêve qui réaliserait un désir refoulé. Il privilégie le terme « rêve d'angoisse».

Le sentiment pénible que ces rêves éveillent est sûrement identique à la répugnance qui nous empêche – efficacement d'ordinaire – d'aborder ou d'évoquer ces sortes de sujets [...]. Mais ce sentiment de déplaisir qui réapparaît dans le rêve n'exclut pas l'existence d'un désir ; il y a chez tout homme des désirs qu'il ne voudrait pas communiquer aux autres et des désirs qu'il ne voudrait même pas s'avouer à lui-même. Nous pouvons établir une relation entre le caractère désagréable de tous ces rêves et le fait de la déformation du rêve, et conclure que le rêve est déformé de cette façon et que l'accomplissement y est travesti d'une manière tellement méconnaissable à cause d'une répugnance, d'une intention de refoulement contre le sujet du rêve ou contre le désir qu'il traduit.<sup>328</sup>

En somme, les rêves permettent d'exprimer ce qui est interdit par la réalité, par la société. C'est « la réalisation non voilée d'un désir, mais un désir qui, loin d'être le bienvenu, est un désir refoulé, repoussé.<sup>329</sup> ». Le rêve est donc toujours, selon Freud, la réalisation d'un désir, une satisfaction

<sup>323</sup> Jean, Cayrol, « Les rêves Lazaréens », *L'oeuvre Lararéenne*, Paris, Seuil, Opus, 2007, p770.

<sup>324</sup> Kaltenbeck, Franz, « Extension du domaine du cauchemar », *dans Savoirs et Clinique*, 2010, n°12, p. 96-206.

<sup>325</sup> Freud Sigmund, *L'interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1993.

<sup>326</sup> *Ibid*, p.471.

<sup>327</sup> « Fonction qui tend à interdire aux désirs inconscients et aux formations qui en dérivent l'accès au système préconscient inconscient ». Laplanche. J, Pontalis, J-B, *Vocabulaire de la Psychanalyse*, op.cit.

<sup>328</sup> Sigmund, Freud, op.cit. p. 493.

<sup>329</sup> Sigmund, Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Paris : Petite bibliothèque Payot, 1975, p. 201.



imaginaire et symbolique d'un désir inconscient. À la différence de Freud, nous trouvons particulièrement intéressant d'étudier le cauchemar à partir de ses diverses constructions étymologiques. Pour l'étude du cauchemar, nous nous appuyons principalement sur la thèse de Sophie Bridier<sup>330</sup>. Elle rassemble effectivement de nombreuses citations issues de l'oeuvre de Ernest Jones<sup>331</sup>, correspondant à notre analyse.

Aussi bien dans sa construction française, anglaise qu'allemande, le terme cauchemar crée une confusion. Ce quiproquo linguistique est provoqué par l'origine de « -mar » qui intervient non seulement dans *cauchemar* mais aussi dans *nightmare*.

« En anglais, la confusion « populaire » est très tôt survenue entre le mot mare qui désigne la créature démoniaque, et son homonyme mare qui désigne la jument. »<sup>332</sup>.

En effet, selon Ernest Jones le -mar de *Nightmare* que l'on retrouve aussi dans le mot français « cauchemar », a pour origine le vieux teuton *mara* signifiant « démon »<sup>333</sup>. *Mara* signifie « littéralement un écraseur et le sens de poids pesant sur la poitrine [...]»<sup>334</sup>. Le cauchemar désignerait donc un démon « écraseur » et oppressant. Les nombreuses définitions du CNRTL rejoignent cette proposition de Jones : « un état d'oppression ou d'étouffement qui survient durant le sommeil <sup>335</sup> » ou « d'un rêve pénible ou effrayant qui réveille le dormeur en le laissant dans un malaise ou dans l'angoisse. <sup>336</sup> ». Jones précise qu' « il y a 300 ans, le terme de *mare* était couramment employé seul pour désigner le visiteur nocturne à l'oeuvre duquel on attribuait les cauchemars terrifiants.<sup>337</sup> ». Cependant, à la différence de Jones qui rapproche le *cauchemar* au sens de cheval, nous préférons l'analyse de Claude Lecouteux qui s'intéresse au sens de « fantôme » :

Si l'interprétation psychanalytique de Jones est pertinente, les considérations philologiques sont erronées [...]. Jones a vu dans le germ. *Marah*, 'cheval', l'origine de l'ancien haut-allemand *mara* et fait du cauchemar une déesse jument. Jones a pensé que l'on était passé de *marh* à *mahr* par le biais d'une simple métathèse, mais il ignorait que le / h / de *marh* est un [x] et que de l'allemand moderne *Mahr* le / h / est un signe de longueur posé à une époque récente ; il n'est pas étymologique ! Les problèmes que pose le vha. *mara* ne sont pas résolus<sup>338</sup>.

<sup>330</sup> Sophie, Bridier, *Le cauchemar : étude d'une figure mythique*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001.

<sup>331</sup> Ernest, Jones, *Le cauchemar*, Paris : Payot, « Aux conflits de la science », 1973.

<sup>332</sup> Jones Ernest, cité par Sophie, Bridier, *op.cit.*, p. 21.

<sup>333</sup> Sophie, Bridier, *op.cit.*

<sup>334</sup> *Ibid.*, p.20.

<sup>335</sup> *Dictionnaire électronique CNRTL.*

<sup>336</sup> *Ibid.*

<sup>337</sup> Sophie, Bridier, *op.cit.* p. 21.

<sup>338</sup> *Ibid.*, p. 25.

Par ailleurs, Louis Dubosquet rapporte diverses appellations du cauchemar : « le cauchemar s'appelle en langue celtique *macherick* (le petit fouleur), en grec *ephialtès* (qui bondit), en latin *incubus et incubo* (qui se couche dessus) ; en allemand *nachtmaar* (cheval de nuit) ; en hollandais et en flamand *nachtmerrie* (vieille cavale de nuit) ; en polonais *mara* (la cavale).<sup>339</sup> ». Ces diverses appellations démontrent les multiples formes du cauchemar. En ce sens, le cauchemar était à l'origine un mort malfaisant, un *phantasme*. Il s'agirait d'un mort qui viendrait soumettre son poids au dormeur. « Le cauchemar est une personnification des mauvais rêves, notamment de ceux qui provoquent une détresse respiratoire [...] à l'origine c'est la matérialisation de la figure d'un mort qui possède les vivants [...] ce que révèle l'analyse étymologique du vocable 'cauchemar'. *Cauche-* est la forme romane du latin *calcare*, « fouler, écraser », et *mar-* est le mot germanique qui a toujours désigné ce phénomène nocturne. « Le ou la Mahr [...] a pour habitude, au Moyen Âge, de « chevaucher » les dormeurs ou de les tuer en les piétinant, fait attesté dès le IX<sup>e</sup> siècle.<sup>340</sup> ». Cette dimension spectrale du cauchemar permet de penser les rêves comme une hantise, une obsession, un ressassement. Selon Michel Ricard, « le fantôme est là pour surveiller et punir. Il est la mauvaise conscience des vivants. Il tient du surmoi, mais d'un surmoi maternel, c'est-à-dire anarchique, tyrannique ; mauvais objet persécuteur, il est donc entouré de l'angoisse archaïque d'une agressivité paranoïde retournée.<sup>341</sup> ». La manifestation des rêves et des cauchemars par le biais du sommeil, crée une remise en question. Auparavant dans les récits : « le revenant est un proche du personnage vivant à qui il apparaît. Il lui est lié par la parenté charnelle, la parenté spirituelle, le voisinage [...].<sup>342</sup> ».

De plus, la médecine, s'étant intéressée à ce phénomène, a regroupé diverses caractéristiques pour comprendre sa manifestation :

Au milieu du sommeil, le dormeur est pris tout à coup d'un profond malaise, il se sent suffoqué, il fait de vains efforts pour respirer largement l'air qui lui manque, et il semble que tout son appareil respiratoire soit frappé d'immobilité. Ce qui, pour le rêveur est le plus pénible, c'est le sentiment de son impuissance. [...] Le cauchemar arrive à son summum d'intensité. À ce moment, le corps est couvert de sueur, l'anxiété est extrême ; parfois s'échappent des cris, des gémissements, et enfin un réveil brusque, accompagné le plus souvent d'un mouvement violent, termine la scène de terreur.<sup>343</sup>

Dans Le petit Poucet, le narrateur dévoile l'heure à laquelle l'ogre se réveille pour tuer les enfants : « [...] l'ogre s'étant éveillé vers minuit, eut regret d'avoir différé au lendemain ce qu'il pouvait exécuter la veille. ». La venue de l'ogre dans la chambre de ses filles s'assimile donc à celle du cauchemar.

<sup>339</sup> Louis, Dubosquet, *Dissertation sur le cauchemar*, thèse de Médecine soutenue à la Faculté de Médecine de Paris, 1815, Paris, Editions Didot Jeune, p. 2.

<sup>340</sup> Claude, Lecouteux, et Philippe Marcq, *Les esprits et les morts, Croyances médiévales*, Paris, Champion, 1990, pp. 20-21.

<sup>341</sup> Michel, Picard, *La littérature et la mort*, Paris : PUF, « Ecriture », 1995, p. 37.

<sup>342</sup> Jean-Claude, Schmitt, *Les revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*, Paris : Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 1994, p. 97.

<sup>343</sup> Motet, Auguste, article « Cauchemar », in *Nouveau dictionnaire de Médecine et de Chirurgie pratiques*, vol. VI, 1864-1886, p. 559-557.

Nous retenons ainsi la dimension sexuelle associée à la représentation du cauchemar. Aussi bien Freud que Jones dévoilent cet aspect du cauchemar. D'après Freud, « les cauchemars sont des rêves avec un contenu sexuel dont la libido s'est transformé en angoisse<sup>344</sup>. ». Jones quant à lui, donne une définition plus complète du cauchemar :

Je prendrai la définition du cauchemar dans son sens strict, celui d'un rêve angoissant dans lequel apparaissent, parmi d'autres traits, les trois caractéristiques principales : 1. une peur torturante 2. un sentiment d'oppression ou de poids sur la poitrine, qui empêche la respiration d'une façon inquiétante, 3. la conviction d'une paralysie impuissante. [...] Les rêves angoissants dont l'intensité de l'attaque peut égaler celle de la classique attaque de cauchemar, mais qui ne se distinguent pas par ce sentiment d'oppression physique directe, seront donc exclus.<sup>345</sup>

Dans sa définition, Jones insiste sur la sensation d'oppression produite par le cauchemar. Il évoque également le désir incestueux présent dans ce phénomène : « Il n'y a aucun doute que ce conflit a trait aux tendances incestueuses de la vie sexuelle. Nous pouvons donc élargir la formule que nous venons de donner et dire : une attaque de cauchemar exprime un conflit psychique relatif à un désir incestueux.<sup>346</sup> ».

Les relations incestueuses ou simplement sexuelles, sont fortement présentes dans les mythes. Plusieurs de ces mythes illustrent la figure du cauchemar en tant que démon. Le mythe de Pan incarne particulièrement cette figure. Il est celui « qui vient se poser sur la poitrine de l'homme – et l'opprime – quand celui-ci se trouve entre la veille et le sommeil [...]»<sup>347</sup>. Mais la relation ambiguë entretenue par l'ogre avec les enfants dans Le petit Poucet, nous permet d'évoquer le mythe des Lamies. Bien qu'il s'agisse de créatures féminines, « la principale caractéristique des êtres aquatiques est d'être protéiformes, en cela à l'image des flots toujours changeants, et de revêtir aussi bien des formes animales qu'humaines.<sup>348</sup> ». Ces-dernières sont également réputées pour leur goût pour la chair enfantine :

On appelait aussi Lamia un monstre féminin qui passait pour voler les enfants, et servait d'épouvantail aux nourrices. [...] Zeus l'avait aimée et s'était uni à elle. Mais chaque fois qu'elle mettait un enfant au monde, Héra, jalouse, s'arrangeait pour le faire périr. Si bien qu'à la fin Lamia alla se cacher dans une caverne solitaire et, de désespoir, devint un monstre jaloux des mères plus heureuses qu'elle, dont elle ravissait et dévorait les enfants [...] On

<sup>344</sup> Sigmund, Freud, *Introduction à la psychanalyse*, op.cit, p. 147.

<sup>345</sup> Ernest, Jones, cité par Sophie Bridier, op.cit, p. 135.

<sup>346</sup> *Ibid*, p.136.

<sup>347</sup> Philippe, Borgeaud, *Recherches sur le dieu Pan*, « Institut suisse de Rome », 1979, p. 119.

<sup>348</sup> Claude, Lecouteux, et Philippe Marcq, *Les esprits et les morts, Croyances médiévales*, Paris, Ed. Honoré Champion, coll. « Essais », 1990, p.21.

appelait aussi Lamies des génies féminins qui s'attachaient aux jeunes gens, et suçaient leur sang.<sup>349</sup>

En ce sens, la description offerte des sept petites filles dans Le petit Poucet, permet de questionner davantage la nature de l'ogre : « Ces petites ogresses avaient [...] une forte grande bouche avec de longues dents fort aiguës et éloignées l'une de l'autre. Elles n'étaient pas encore très méchantes ; mais elles promettaient beaucoup, car elles mordaient déjà les petits enfants pour en sucer le sang. ». En somme, les différents éléments constitutifs du cauchemar que nous venons d'évoquer, nous permettent d'avoir une lecture plus éclairante aussi bien de l'oeuvre de Perrault que de la gravure de Doré.

L'illustration intervient comme une extension picturale du texte, en prolongeant les mots pour que l'on puisse mieux les comprendre – prolongement qui les renforce, les complète et même les interprète. Puis le texte donne à son tour la réplique pour ponctuer, nommer, préciser ou signifier, bref pour lire ce que l'image nous a proposé<sup>350</sup>.

L'onirisme se présente chez Doré par le lit situé au centre du tableau et les yeux clos des filles. Nous remarquons néanmoins que ces dernières ont le visage crispé et les sourcils froncés. Certaines d'entre elles détournent le regard et tentent de se cacher. Elles sont donc plongées dans un sommeil agité, dans un véritable cauchemar.



Illustration 4: Le visage crispé des filles :

Charles Perrault, *Contes*, Le petit Poucet, *L'ogre égorgeant ses enfants*, Gravure sur bois de fil, Hetzel, Paris, 13,5x24,5 cm

Notre analyse portera sur la polysémie du terme « cauchemar ». Pour commencer, nous voyons que l'ogre semble sortir du cadre, il ne semble pas appartenir à la chambre des filles. Il vient d'ailleurs, d'un hors lieu, d'un hors-là. Il semble appartenir à l'arrière-plan qui est tout aussi ambigu que cet ogre. Cette représentation surdimensionnée de l'ogre fait écho à l'oeuvre picturale de Francisco de

<sup>349</sup> Pierre, Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris : PUF, 1951, p.250.

<sup>350</sup> Maria Teresa, Sá, « Une lecture psychanalytique de Max et les maximonstres de Maurice Sendak », *Enfances & Psy*, vol. 2, n°18, p. 128-134.

Goya et de Pierre Paul Rubens où Saturne est représenté accroupi. Il est contorsionné, voire désarticulé afin de pouvoir entrer intégralement dans le cadre.



Illustration 5: Posture de l'ogre :

Charles Perrault, *Contes*, Le petit Poucet,  
*L'ogre égorgeant ses enfants*, Gravure sur  
bois de fil, Hetzel, Paris, 13,5x24,5 cm



Illustration 7: Pierre Paul Rubens,  
*Saturne, père de Jupiter; dévore un de  
ses fils*, Huile sur toile, 180cm x 87cm,  
Musée du Prado à Madrid, 1636-1638.



Illustration 6: Francisco de Goya,  
*Saturne dévorant un de ses enfants*,  
Peinture murale 146x83 cm, Musée  
du Prado, 1819-1823

L'arrière-plan prête effectivement à confusion. D'une part, ce décor semble représenter des rideaux. Ces rideaux accentuent le côté intime de la chambre. Selon Banu<sup>351</sup>, le rideau symbolise l'attente, le secret. Il sépare et unit, divise et expose. Le rideau souligne également la passion dans les scènes de meurtres. Mais nous remarquons que ces « rideaux » dévoilent et représentent autre chose. En effet, le noir et blanc insiste sur l'obscurité de la scène. En tant que couleurs symboliques, ils témoignent à la fois de la mort et de l'innocence – soit de la mort de l'innocence des petites filles de l'ogre. Ce noir et blanc en l'arrière-plan, évoque également des racines d'arbres, une forêt. L'ogre appartiendrait donc physiquement à cette forêt. Celle-ci accentue la dimension sauvage et bestiale de l'ogre. Gustave Doré représenterait donc un ogre à l'affût de chair fraîche. Nous remarquons que cette gravure se divise en deux parties, d'un côté nous avons les enfants qui dorment et de l'autre un ogre surgissant d'une forêt sombre.



Illustration 8: Arrière-plan ambigu

Charles Perrault, *Contes*, Le petit Poucet, *L'ogre égorgeant ses enfants*, Gravure sur bois de fil, Hetzel, Paris, 13,5x24,5 cm

Mais la présence de cette forêt sur cette gravure inquiète et interroge. Doré représente effectivement deux mondes différents : le monde du rêve et le monde du réel. La dimension onirique de l'oeuvre permet d'expliquer la présence de la forêt dans ce décor de chambre d'enfants. Nous notons que cette frontière des deux mondes est délimitée par le sommier du lit, séparant aussi bien physiquement que symboliquement l'ogre de ses filles.

<sup>351</sup> Georges, Banu, *Le rideau ou la fêlure du monde*, Paris, 1997.



Illustration 9: Délimitation onirique:

Charles Perrault, *Contes, Le petit Poucet, L'ogre égorgeant ses enfants*, Gravure sur bois de fil, Hetzel, Paris, 13,5x24,5 cm

En ce sens, si la forêt et l'ogre appartiennent au monde du rêve, ces derniers sont donc irréels, issus du fruit de leur imagination, de leur rêve. Les sept jeunes filles feraient donc un rêve commun. La position de l'ogre près des têtes des filles accentue la dimension imaginaire et onirique de l'ogre. Il ne serait pas uniquement question d'un désir interdit du père de tuer ses filles, mais aussi d'une peur provenant de l'enfant : « Le désir représenté dans le rêve est nécessairement infantile.<sup>352</sup> ».

Cependant, le corps de l'une des filles s'oppose à cette interprétation. Elle ne semble pas prendre part au cauchemar de ses sœurs, mais c'est plus particulièrement le cauchemar qui s'empare d'elle – soit l'ogre. La posture de l'enfant peut faire écho à la représentation picturale de Johann Heinrich Füssli intitulée *The Nightmare*<sup>353</sup>. Gustave Doré représenterait donc l'ogre en tant que démon. Nous remarquons effectivement quelques similitudes qui nous permettraient de lire notre gravure selon le démon cauchemar : aussi bien les rideaux disposés en arrière plan que le bras tombant de l'enfant.

<sup>352</sup> Freud, Sigmund, *L'interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1993, p. 471.

<sup>353</sup> Füssli, Johann Heinrich, *The Nightmare*, Huile sur toile, 1781.



Illustration 11: Charles Perrault, *Contes*, Le petit Poucet, *L'ogre égorgeant ses enfants*, Gravure sur bois de fil, Hetzel, Paris, 13,5x24,5 cm



Illustration 10: Johann Heinrich Füssli, *The Nightmare*, Huile sur toile, 101,6 x 127, 7 x 2, 1 cm, Detroit Institute of Arts, 1781

En tant que cauchemar, l'ogre incarne toutes les caractéristiques évoquées précédemment. Cette pression exercée par le cauchemar est ici représentée par la main veinée de l'ogre. Cette main sert non seulement à soulever le cou de l'enfant, mais nous remarquons qu'elle est également positionnée sur la poitrine de cette dernière. Comme le note Lacan : « Le corrélatif du cauchemar, c'est l'incube ou le succube, cet être qui pèse de tout son poids opaque de jouissance étrangère sur votre poitrine, qui vous écrase sous sa jouissance.<sup>354</sup> ». La description du narrateur du Petit Poucet dévoile une autre caractéristique du cauchemar : « Il se jeta donc brusquement hors du lit [ et] il coupa sans hésiter la gorge à ses sept filles. ». L'oeuvre de Doré apporte des informations qui ne sont pas explicités dans l'oeuvre de Perrault. La posture de l'ogre n'y est pas précisée. Ce dernier est penché sur ses filles, le dos courbé. Cette posture se retrouve dans la définition du terme incube : « s'étendre sur, s'appuyer sur, se pencher, peser sur, s'abattre sur, faire pression sur.<sup>355</sup> ». La posture de l'ogre nous rappelle non seulement celle de Gilles de Rais lorsqu'il commettait ses crimes : « Parfois, après la décapitation, il s'asseyait sur le ventre de la victime et se délectait à la voir ainsi mourir, il s'asseyait de biais, pour en mieux voir les derniers tremblements.<sup>356</sup> », mais également du cauchemar sur l'oeuvre de Füssli. De ce fait, l'ogre en tant que père abuseur et agressif incarne parfaitement cette figure du cauchemar. « Les cauchemars expriment la peur de mourir, derrière laquelle se cachent de fortes angoisses de mutilation et de castration. L'angoisse du cauchemar tourne donc autour du problème d'une agressivité sexualisée et débridée, tournée surtout contre le sujet lui-même.<sup>357</sup> ». L'ogre du Petit Poucet représente aussi bien le cauchemar de ses filles, que celui de toute une génération.

<sup>354</sup> Jacques, Lacan, *Le séminaire livre X, L'angoisse*, texte établi par Jacques – Alain Millner, Paris, Seuil, 2004, p. 76.

<sup>355</sup> Félix, Gaffiot, *Dictionnaire Latin Français*, Paris, Hachette, 1934, p. 800.

<sup>356</sup> Nicolas, Brémaud, (2007). « Les crimes de Gilles de Rais. Le sadisme dans la psychose. » *L'en-je lacanien*, 1(1), 53-71. <https://doi.org/10.3917/enje.008.0053>

<sup>357</sup> Fisher, C., Byrne, J., Edwards, A., Kahn, E., cité par Sophie Bridier, *op.cit.*, p.126.





CONCLUSION  
GÉNÉRALE.

Parvenue au terme de notre travail de recherche, nous retiendrons que notre corpus témoigne de diverses dévorations et de fantasmes obsédants. C'est pourquoi nous avons intitulé notre mémoire « Fantômes et dévorations ». Ce titre mêle à la fois savoirs psychanalytiques et figures mythiques. Nos deux contes sont une preuve de la manifestation inconsciente, d'une obsession, d'un fantasme interdit issus d'une société. Nous avons observé que ces fantasmes et ces dévorations se manifestaient dans d'autres contes selon un schéma bien précis. Ces derniers sont mis en scène sous formes de réseaux comme le conçoit la méthode mauronienne.

Le petit Poucet a révélé l'ambivalence de la dévoration. Une dévoration qui allie consommation alimentaire et acte sexuelle. La mise en scène d'adultes en pleine orgie de chair témoigne donc d'un interdit alimentaire voire d'un interdit sexuel. Il est en effet question de désir pédophile et de désir incestueux. Tom Pouce se centre principalement sur le concept d'incorporation, car l'acte y est plus bénéfique que destructeur. L'analyse de ce conte a été faite essentiellement à partir de *Totem et Tabou*. Ce conte indique aussi bien le meurtre de la figure paternelle qu'un désir d'identification du fils au père.

Par ailleurs, la psychocritique a été pertinente pour notre analyse car grâce à la superposition des textes suggérés par cette méthode, nous notons de grandes similitudes, voire une complémentarité entre ces deux contes. Cette méthode de lecture invite à lire au-delà de ce qui est présenté, c'est en ce sens qu'elle devient pertinente lorsqu'elle se confronte à un genre imagé et métaphorique. Nous avons eu recours pour cela à une gravure de Gustave Doré.

L'imagination de Doré, nourrie par les légendes de son enfance, servie par une remarquable mémoire visuelle et s'abreuvant à des sources iconographiques multiples s'y déploie dans une expression tour à tour lyrique et fantasque, dramatique et visionnaire qui rivalise avec les textes et leur vole souvent la vedette, suscitant des qualificatifs variés : pittoresque, excentrique, fantastique, visionnaire, romantique, réaliste, vulgaire, chimérique, grotesque, etc<sup>358</sup>.

Cette gravure nous a permis de discerner deux niveaux de lectures et extérioriser d'autres interdits et des figures mythiques présents dans notre corpus.

Nous avons donc débutés notre mémoire par l'étude du genre du conte afin de comprendre son évolution et ses à priori. Marginaliser le conte, en particulier le conte merveilleux, revient à créer une distance face aux différents thèmes traités. C'est pourquoi nous avons intégrés à ce chapitre l'étude des concepts psychanalytiques : une approche propre à la psychocritique. Celle-ci

---

<sup>358</sup> Annie, Renonciat, art. « Gustave Doré », dans Nières-Chevrel, Isabelle et Perrot, Jean *et alii*, *Dictionnaire du livre de jeunesse, la littérature d'enfance et de jeunesse en France*, Paris, Ed. Cercle de la librairie, 2013, p. 301.

nous a permis d'étudier les profondeurs d'un genre délaissé et méprisé. En effet, il a été question de démontrer les apports mutuels de la psychanalyse à la littérature.

Les bases théoriques étant posées, nous avons entamés le second chapitre par l'étude du cannibalisme. Une thématique importante pour notre mémoire, car elle est directement liée à la dévoration. Le terme *cannibalique* :

est employé pour qualifier des relations d'objets et des fantasmes corrélatifs de l'activité orale, par référence au cannibalisme pratiqué par certaines populations. Le terme exprime de façon imagée les différentes dimensions de l'incorporation orale: amour, destruction, conservation et appropriation.<sup>359</sup>

Ce phénomène est d'autant plus intéressant lorsqu'il prend place dans la cellule familiale. Il s'agissait de voir comment un acte aussi violent parvient à s'organiser dans un milieu où seul l'amour devrait régner. L'intérêt de cette approche c'était d'une part de montrer les limites franchies par le cannibalisme et d'autre part de révéler l'ambivalence des personnages qui entremêlent les frontières séparant le Bien du Mal.

Suite à cela, nous avons questionné l'acte de dévoration, l'acte de manger. Quel rôle pouvait jouer l'excès de nourriture dans nos contes ? Comme l'a démontré Lévi-Strauss, il existe des rapports étroits entre manger et copuler. Nous avons donc interrogé la présence abondante de nourriture en contact avec les personnages cannibales. Nous avons constaté l'ambiguïté de cet acte qui évoque aussi bien de l'amour que de la haine. L'ogre en tant que personnage carnassier, témoigne de cette violence paroxystique, nous poussant à analyser ses désirs et ses pulsions meurtrières. En somme, cet acte témoigne de divers interdits car il est exécuté par des parents, soit des adultes. En ce sens, l'acte de manger présent dans notre corpus relève des nombreux interdits fondamentaux traités par Lévi-Strauss et Freud : l'inceste, la pédophilie et le meurtre. Ce chapitre a été également abordé sous l'angle du fantasme et du rêve offrant une forme d'échappatoire pour le lecteur, comme le permettrait le genre du fantastique.

En ce sens nos contes témoignent de divers interdits et tabous qui perdurent de générations en générations. Par sa dimension atemporelle, le genre du conte permet la diffusion de ces fantasmes qui prennent donc la forme d'obsession. Bien qu'il ne soit pas question d'associer le genre du conte à un lectorat en particulier, nous trouvons néanmoins important de rappeler que le conte merveilleux peut témoigner de thèmes importants et cruciaux qui peuvent être plus facilement décryptés par un lecteur actif. Le conte peut donc aussi bien s'adapter à un jeune public qu'à un public instruit et averti. Cette dimension éducative du conte s'est expliquée par les liens existants entre les contes et les mythes : « Les contes sont des mythes en miniatures ». De ce fait, nous nous permettons de lire ces contes à la lumière des mythes. Étudier le conte en tant que « résidu » des

<sup>359</sup> Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967, p. 59.

mythes c'est offrir une autre manière de lire le monde. Richard Pottier avait perçu le mythe en tant qu'entité symbolique : « C'est un récit de caractère symbolique, qui inclut des éléments qu'il est impossible d'interpréter à partir des seules données empiriques. Les phénomènes à eux seuls n'apportent rien, il faut déduire le sens de ces symboles. ». Mircea Eliade souligne également que « le mythe ne parle que de ce qui est arrivé réellement, de ce qui s'est pleinement manifesté ». De ce fait, le conte reconstitue de manière fictive les traumatismes d'une société. Celui-ci « transforme des affects non pensés parce que destructeurs, en représentations tolérables, figurables.<sup>360</sup> ».

Le conte est la représentation et le récit de formations et de processus de la réalité psychique : son matériau est le rêve, le fantasme, le roman familial, la représentation des mécanismes de défenses psychotiques et névrotiques, les conflits liés à l'avènement de la différence des sexes, au passage rituel et sanglant de la naissance, de l'enfance à l'âge adulte, à la mort des parents et des enfants.<sup>361</sup>

Ces obsessions qui hantent nos contes continuent à s'ancrer dans d'autres univers fictionnels tel que le roman de Ying Cheng intitulé *Le Mangeur*<sup>362</sup>. Ce titre évoque ce même tabou alimentaire qui imprègne notre corpus. Dans ce roman il est également question d'incorporation, de dévoration et d'inceste: « Nous avons l'impression de nous trouver dans un désert ou dans un espace clos, seuls entre nous, sans autres partenaires possibles, sans autres issue que de nous projeter l'un sur l'autre, de disparaître l'un dans l'autre.<sup>363</sup> ». Dans ce roman, comme dans nos contes, on retrouve une ambiguïté incestueuse liée à la relation du père à l'enfant. L'héroïne déclare être aimée par son père « comme une femme pouvait l'être par un homme.<sup>364</sup> ». Une relation incestueuse qui se bâtie sur des pulsions dévorantes : « En me laissant manger par mon propre père qui certainement ne saurait agir que pour mon bien, je n'éprouverais pas de souffrance, ni effroi ni regret.<sup>365</sup> », « Cette passion concrète, peu spirituelle et profondément carnivore que j'avais partagée avec mon père depuis l'enfance, tout à coup je la trouvai déplacée.<sup>366</sup> ». L'analyse de Hu Jing sur ce roman est intéressante car elle permet de vérifier nos propos sur la relation fusionnelle de Tom Pouce avec son père et la symbolique associée à la dévoration « Le père avide rappelait à sa fille qu'aimer un étranger c'est se donner, se perdre et qu'aimer son père, c'est s'aimer soi-même.<sup>367</sup> ».

<sup>360</sup> Pierre, Lafforgue, *Petit Poucet deviendra grand : le travail du conte*, Ed. Mollat, 1995

<sup>361</sup> René, Kaës cité par Picard Catherine, « Contes et thérapie », dans *Dialogue*, 2002, n°156, p.15 à 22.

<sup>362</sup> Ying, Chen, *Le Mangeur*, Paris, Seuil, 2006,

<sup>363</sup> *Ibid*, p. 12.

<sup>364</sup> *Ibid*, p. 7.

<sup>365</sup> *Ibid*, p. 92.

<sup>366</sup> *Ibid*, p. 39.

<sup>367</sup> Hu Jing, *Imprégnation des écrivains francophones d'origine chinoise par trois sagesses extrême-orientales Taoïsme, Bouddhisme et Confucianisme*, Thèse, Université de Limoges, 2016.

# ANNEXES.

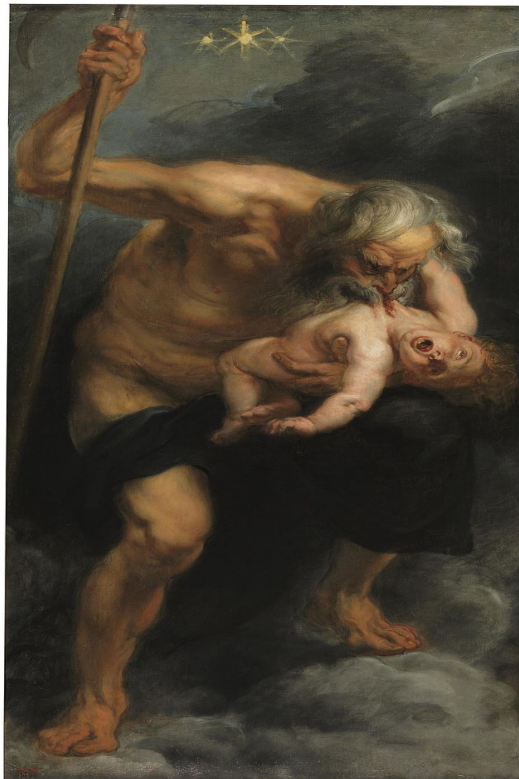


Illustration 13: Pierre Paul Rubens, *Saturne, père de Jupiter, dévore un de ses fils*, Huile sur toile, 180 cm x 87 cm, Musée du Prado à Madrid, 1636-1638



Illustration 14: Francisco de Goya, *Saturne dévorant un de ses enfants*, Peinture murale, 146 x 83 cm, Musée du Prado, 1819-1823.



Illustration 15: Rodin Auguste, *Ugolin et ses enfants*, vers 1881, Plâtre, H. 41,5 cm; L 40, 3 cm; P. 58, 7 cm, Musée Rodin



Illustration 16: *The Nightmare*, Heinrich Füssli, 1781, huile sur toile, (h. 101, l. 127), Détroit, The Detroit Institute of Art.



# BIBLIOGRAPHIE.

## Corpus primaire.

Perrault, Charles, Le petit Poucet, *Contes de ma mère l'Oye*, La Bibliothèque électronique du Québec, Coll. « A tous les vents », Ed. de référence : Ed. Rencontre, 1968.

Grimm, Jakob et Wilhelm, Tom Pouce, *Contes choisis*, traduits de l'allemand par Frédéric Baudry, La Bibliothèque électronique du Québec, Coll. « A tous les vents », Ed. de référence : Paris, Librairie Hachette et Cie, 1900.

## Corpus secondaire.

Perrault, Charles, La Belle au Bois dormant, *Contes de ma mère l'Oye*, La Bibliothèque électronique du Québec, Coll. « A tous les vents », Ed. de référence : Ed. Rencontre, 1968.

Perrault, Charles, Le petit chaperon rouge, *Contes de ma mère l'Oye*, La Bibliothèque électronique du Québec, Coll. « A tous les vents », Ed. de référence : Ed. Rencontre, 1968.

Grimm, Jakob et Wilhelm, Hansel et Gretel, Conte merveilleux

## Ouvrages

- Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », Paris : Presses universitaires de France, 1957
- Belmont, Nicole, *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, Folio Essais n°38, 1986.
- Bettelheim, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Coll. « Pluriel », Paris : R : Laffont, 1999.
- Bremond, Claude, *Logique du conte*, Coll. « Poétique », Paris : Seuil, 1973.
- Breton André, *La clé des champs*. Coll. « Libre de poche », Paris : Pauvert, 1967.
- Bridier, Sophie, *Le cauchemar. Etude d'une figure mythique*, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 2001.
- Carlier, Christophe, *La clé des contes*, Paris, Ellipses, 1998.
- Chevalier, J. et Gheerbrand, A., *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 2002.
- Da Costa, Anne, *Contes d'hier pour aujourd'hui. Origines, mythes, symbolisme et interprétation*, Paris : de Vecchi, 2005.

- Durand, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris : Dunod, 1981.
- Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, Coll. « Idées », Paris : Gallimard, 1963.
- Escarpit, Denise, *La littérature d'enfance et de jeunesse*, Paris, PUF, 1998.
- Flahaut, François, *La pensée des contes*, Paris, Anthropos, 2001.
- Frantz, Marie-Louise, *L'interprétation des contes de fées*, Paris, Editions du Dauphin, 2005.
- Freud, Sigmund, *Trois essais sur la sexualité*, Paris, Gallimard, 1962.
- Freud, Sigmund, *Totem et Tabou*, Paris, Payot, 1990.
- Freud, Sigmund, *L'avenir d'une illusion*, Paris, PUF, 1976.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Points Seuil, 1982.
- Gengembre, Gérard, *Les grands courants de la critiques littéraire*, Coll. « Mémo », Paris : Seuil, 1996.
- Greimas, Algirdas Julien, *Du sens : essais sémiotiques*, Paris : Seuil, 1970.
- Greimas, Algirdas Julien, *Sémantique structurale : recherche de méthode*. Coll. « Formes sémiotiques », Paris : Presses universitaires de France, 1986.
- Gugenheim-Wolff, Anne, *Le Monde extraordinaire des contes de fées : interprétation, mythes, et histoires fabuleuses*, Paris : de Vecchi, 2007.
- Held, Jacqueline, *L'imaginaire au pouvoir : les enfants et la littérature fantastique*. Coll. « Enfance heureuse », Paris : Editions Ouvrières, 1977.
- Hénon, Karine, *Anthropophagie et trouble de l'identité: approche historique, théorique et médico-légale*, thèse, Université de Lorraine, 2006.
- Hésiode, *Théogonie*, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- Huysmans, J.K, *Là-bas*, Paris, réédition GF Flammarion, 1993.
- Jean, Georges, *Le pouvoir des contes*, Coll. « E3 : enfance – education - enseignement », Paris : Casterman, 1981.
- Laplanche, J. et Pontalis, J.B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 2002.
- Lestringant, Frank., *Le Cannibale. Grandeur et décadence*, Droz, 2016.
- Lévi-Strauss, Claude, *Le cru et le cuit. Les mythologiques I*, Paris, Plon, 1964.
- Lévi-Strauss, Claude, *L'Homme nu. Les mythologiques IV*, Paris, Plon, 1971.
- Lévi-Strauss, Claude, *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris, Mouton&co, 1973.
- Lévi-Strauss, Claude, *Anthropologie structurale deux*, Paris : Plon, 1973.
- Lévi-Strauss, Claude, *Tristes Topiques*, Paris, Presses Pocket, 1992.
- Lévi-Strauss, Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Omnibus, 1993.

- Loeffler-Delachaux, Marguerite, *Le symbolisme des contes de fées*, Coll. « Action et pensée », Paris : L'arche, 1949.
- Loiseau, Sylvie, *Les pouvoirs du conte*, Coll. « L'éducateur », Paris : Presses universitaires de France, 1992.
- Mabile, Pierre, *Le Merveilleux*, Montpellier : Fata Morgana, 1992.
- Péju, Pierre, *La petite fille dans la forêt des contes*. Coll. « Réponses », Paris : R : Laffont, 1980.
- Propp, Vladimir, *Morphologie du conte*, Coll. « Point », n°12, Paris : Poétique/ Seuil, 1973.
- Propp, Vladimir, *Les Racines historiques du conte merveilleux*, Coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », Paris : Gallimard, 1983.
- Rank, Otto, *Le mythe de la naissance du héros suivi de La légende de Lohengrin*, Coll. « Science de l'homme », Paris : Payot, 1983.
- Rondeau, Catherine, *Le règne du merveilleux : une exploration théorique et photographique de l'univers des contes*, Université du Québec, 2009.
- Simonsen Michèle, *Le Conte populaire français*, Coll. « Que sais-je ? », Paris : Presses universitaires de France, 1994.
- Schnitzer, Luda, *Ce que disent les contes*, Paris, éd. Sorbier, 1995.
- Simonsen, Michèle, *Le conte populaire français*, Paris, PUF, 1984.
- Soriano, Marc, *Les contes de Perrault, Culture savante et traditions populaires*, Coll. « Tel », Paris : Gallimard, 1968.
- Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Points Seuil, 1976.
- Velay-Vallantin, Catherine, *L'Histoire des contes*, Paris : A. Fayard, 1992.
- Von Franz, Marie-Louise, *L'interprétation des contes de fées : suivie de L'Ombre et le mal dans les contes de fées*, Coll. « Le Bibliothèque spirituelle », Paris : A. Michel, 1995.

### **Articles.**

- Bremond, Claude, « Le Mécano du conte », *Magazine littéraire*, n°15, 1979, p13-16.
- Abraham, Nicolas et Torok, Maria, « Introjecter-Incorporer. Deuil ou mélancolie », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1972, p. 111-122.
- Arfouilloux, Jean Claude, « Laios cannibale », *Revue française de psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1993, p. 495-506.
- Cotti, Pierre, « Du cannibalisme à la phagocytose, généalogie de la théorie freudienne de l'identification primaire », *L'évolution Psychiatrique*, Paris, 2002, p. 358-366.

- Fedida, Pierre, « Le cannibale mélancolique », dans *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, Gallimard, Paris, 1972, p. 123-127.
- Freud, Sigmund, « Deuil et Mélancolie », in : *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1952.
- Freud, Sigmund, « L'homme au loup », in : *Cinq psychanalyses*, Paris, PUF, 1975.
- Freud, Sigmund, « Quelques types de caractère dégagés par la psychanalyse », in : *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1978.
- Green, André, « Cannibalisme : réalité ou fantasme agi ? », dans *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1972, p. 27-52.
- Kilani, Mondher, « Le cannibalisme. Une catégorie bonne à penser », in : *Manger*, Lausanne, Payot, Cours publics de l'Université de Lausanne, 1995-1996.
- Klein, Mélanie, « Les stades précoces du conflit oedipien », in : *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1978.
- de table, matières de lit, manières de langage », dans *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1972, p. 9-25.
- Voltaire, « Anthropophages », in : *Dictionnaire philosophique*, Paris, Classique Garnier, 1967.