

Bernard Chouvier

# La médiation thérapeutique par les contes



DUNOD



Bernard Chouvier

# La médiation thérapeutique par les contes



DUNOD

Le pictogramme qui figure ci-contre mérite une explication. Son objet est d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit, particulièrement dans le domaine de l'édition technique et universitaire, le développement massif du photocopillage.

Le Code de la propriété intellectuelle du 1<sup>er</sup> juillet 1992 interdit en effet expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit. Or, cette pratique s'est généralisée dans les établissements d'enseignement supérieur, provoquant une baisse brutale des achats de livres et de revues, au point que la possibilité même pour les auteurs de créer des œuvres nouvelles et de les faire éditer correctement est aujourd'hui menacée.

Nous rappelons donc que toute reproduction, partielle ou totale, de la présente publication est interdite sans autorisation de l'auteur, de son éditeur ou du Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC, 20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris).



© Dunod, 2023 pour la nouvelle présentation

© Dunod, 2015 pour la première édition

11 rue Paul Bert 92240 Malakoff

[www.dunod.com](http://www.dunod.com)

ISBN 978-2-10-082017-7

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes de l'article L. 122-5, 2<sup>o</sup> et 3<sup>o</sup> a), d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite » (art. L. 122-4).

Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

# Table des matières

<i>PROLOGUE. LE CONTE, UNE MÉMOIRE RÉPARATRICE</i>	VII
Trois paradoxes	IX
Charme et ravissement	XI
Une double structure	XII
Un rythme ternaire	XV
Un style original	XVI
Délice et effroi	XVIII
Authenticité et part d'enfance	XIX
Le conte en partage	XX
Une voix anonyme	XXIII
Sortir du réel	XXV
Objets et rituels	XXVII
Au bout du conte	XXIX

**IV** TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

LES TERREURS ARCHAÏQUES

<b>1. Contenir les terreurs sans nom</b>	4
Détresse et traumatisme	4
Signifier l'irreprésentable	6
La mystérieuse forêt	7
La forêt, lieu de l'initiation	10
La forêt comme labyrinthe	12
Une vie souterraine	13
Sous les eaux profondes	17
<b>2. La terreur de la dévoration</b>	23
Oralité et maturation psychique	23
Traitement et dépassement de l'angoisse orale	25
L'Ogre et le Troll	30
Le cœur du Troll	35
<b>3. La terreur des métamorphoses</b>	41
Les phases de l'évolution pulsionnelle	44
Les métamorphoses multiples	51
Le paradoxe de l'identité-altérité	56
<b>4. La terreur du morcellement</b>	57
Les épreuves du cœur	59
La malédiction de l'œil	68
La main et ses enjeux	72

DEUXIÈME PARTIE

L'ANIMAL, UN MASQUE TERRIFIANT

<b>5. Le loup, une figure cruelle et concupiscente</b>	81
La figure féminine du loup	83
Le loup noir et la négativité	85

Le loup blanc, entre sauvagerie et idéal	88
Le loup bleu dans la tradition mongole	92
Le loup gris, une image protectrice	93
<b>6. Le serpent et le crapaud : entre effroi et répugnance</b>	100
Les nœuds du serpent	101
La hideur du crapaud	109

TROISIÈME PARTIE

CRUAUTÉS EN FAMILLE

<b>7. Pères terribles, pères maudits et pères vengeurs</b>	118
Le père réparateur	119
Le père faible ou défaillant	122
Le père tyrannique	126
Le père incestueux	132
<b>8. Les mères mortifères</b>	138
Mère et fille : une relation problématique	139
Diffraction de l'image maternelle	143
La Sorcimère	145
Entre emprise et protection maternelle	153
La haine envers les fils	155
<b>9. Des frères et des sœurs sans foi ni loi</b>	160
Maltraitance et sadisation	161
Meurtres dans la fratrie	165
L'inceste fraternel	170
Petit dernier, une place enviée	178

<i>COMPTINE CONCLUSIVE</i>	180
----------------------------	-----

<i>ANNEXE . COMMENT PENSER LE GROUPE CONTE ?</i>	184
--	-----

Mise en place du groupe	185
-------------------------	-----

**VI** TABLE DES MATIÈRES

Organisation de la séance	186
<i>Le contage, 186 • La reprise, 188 • Le jeu, 189 • Le dessin, 190 • La transformation, 191 • La mise en mots, 192 • Publics et indications, 193</i>	
Cinq fonctions basiques	195
<i>BIBLIOGRAPHIE</i>	199
<i>CAHIER DE CONTES</i>	203
1. <i>LA FIANCÉE DU TROLL</i>	205
2. <i>VASSILISSA LA-TRÈS-BELLE</i>	209
3. <i>PEAU DE COCHON ET LE PRINCE</i>	217
4. <i>LE PIPEAU ENCHANTÉ</i>	221
5. <i>PETIT FRÈRE ET PETITE SŒUR</i>	224
6. <i>LA PRINCESSE VIPÈRE</i>	230
7. <i>LA FAUSSE FIANCÉE</i>	233
8. <i>LES DOUZE FRÈRES DE LA PRINCESSE À L'ÉTOILE D'OR</i>	239
9. <i>LE CONTE DU GENÉVRIER</i>	243
10. <i>L'OISEAU DE FEU</i>	254
11. <i>LE POISSON D'OR</i>	262
12. <i>LE PETIT CHAPERON ROUGE</i>	266



## Prologue

# Le conte, une mémoire réparatrice

*« C'était une peur un peu merveilleuse, presque attirante, qui montait du fond de l'enfance et des contes, peur des enfants perdus dans la forêt crépusculaire, écoutant craquer au loin le tronc des chênes sous le talon formidable des bottes de sept lieues ».*

Julien Gracq, *Un balcon en forêt*.

**À** QUOI PEUT-ON ATTRIBUER le succès du conte aujourd'hui ? Les festivals de contes en tout genre ainsi que les publications de recueils se multiplient. Un public de plus en plus nombreux s'intéresse à ces récits fabuleux lus ou contés. Mais peut-être en premier lieu, est-on frappé par un retour marqué à l'art du contage, à une tradition orale quelque peu oubliée. Comment comprendre un tel engouement pour une littérature qui était encore considérée, il y a peu, comme marginale, désuète ou au mieux spécialisée ?

Ce qui est souvent mis en avant, c'est le caractère régional, voire local du conte. Il s'inscrit dans le terroir, il nous parle de lieux proches, où passé et magie s'entremêlent, il est un ancrage dans l'espace et dans le temps. S'appuyant sur des fondamentaux, le conte renvoie à un besoin de racines, face à une modernité sans âme. Une communion de proximité s'instaure entre le conteur et celui qui l'écoute, faisant revivre ce temps lointain de la veillée où les générations se retrouvaient autour d'une histoire qui colorait d'imaginaire la monotonie du quotidien.

Toutefois, il est aisé de constater combien, de nos jours, l'attrait pour le conte a dépassé largement le simple registre régionaliste. On prise aussi bien le conte

## VIII LE CONTE, UNE MÉMOIRE RÉPARATRICE

chinois, africain ou indien que le conte qui relève de nos propres contrées. Les ressorts de l'histoire, les qualités du contage priment sur la traditionnalité locale. Au fond, ce qui est recherché avant tout, dans la proximité comme dans l'exotisme, concerne plus le décalage dans le monde de la féerie que le désir de renouer avec une tradition révolue.

Une première étymologie relie le mot « conte » au latin *computare* qui signifie *calculer, compter, supputer* et dans un second temps *compter pour*<sup>1</sup>. Le conte est un récit qui se base sur des calculs et des suppositions et dont le contenu prend un sens particulier pour tous ceux qui l'écoutent. Le conteur, quelles que soient ses origines, quelle que soit sa méthode, est celui qui nous fait passer de l'autre côté, celui qui est susceptible de lever la barrière du réel pour nous faire goûter, un temps, les délices d'un monde dégagé de toute pesanteur ; pesanteurs de la vie courante comme pesanteurs des règles et des interdits.

Rien mieux que le conte n'est en mesure de réaliser, sur une courte durée, ce prodige. En effet, la deuxième étymologie possible relève du grec *conton* qui signifie *rapide, court*<sup>2</sup>. Pourquoi ce mouvement de dessaisissement est-il si rapide et si fécond dans le conte, qu'est-ce qui en constitue la matrice et de quelle manière se met-elle en mouvement pour qu'opère la magie du conte ?

Le conte est à l'instar du rêve, sans pour autant nous déconnecter absolument du monde. Le moi est à même de garder sa lucidité, tout en acceptant, bon gré mal gré, de lâcher prise. Ainsi, l'univers du conte est en correspondance avec les parts les plus cachées de la vie psychique, celles qui souterrainement agissent sur nos pensées et sur nos actes. Le conte a à voir directement et indirectement avec les désirs profonds qui nous habitent, avec les craintes et les peurs les plus enfouies.

Aujourd'hui, plus que jamais peut-être, éprouvons-nous le besoin de retisser les liens qui nous unissent avec les forces obscures qui sont en nous et dont la lumière trop vive, trop crue du progrès a tendance à faire oublier l'insistante présence.

Il importe de différencier le conte du mythe et de la légende. En effet, le mythe se réfère au tragique de l'espèce humaine. Il est un récit fondateur lié à la fois à une dimension religieuse et rituelle. Le mythe s'inscrit dans un système de croyances et il détermine la plupart du temps une série de pratiques spécifiques à une culture et à une tradition.

---

1. Cf. Dictionnaire latin-français de Félix Gaffiot.

2. Cf. Proposé par le dictionnaire Littré.

Les frères Grimm considéraient que le conte était un avatar résiduel du mythe, une sorte d'abâtardissement tardif, comme si au fil du temps les mythes originels s'étaient perdus. Il n'en resterait que des vestiges épars dans la mémoire populaire, comme des pierres précieuses éparpillées dans une vaste prairie. Le conte selon une telle perspective s'inscrit dans le vécu quotidien, dans le déroulement des événements ordinaires, tout en ayant conservé un lien plus ou moins ténu, plus ou moins marquant, avec son origine symbolique et sacrée.

D'un autre côté la légende est un récit qui est ancré très précisément dans une région ou un lieu déterminé : la forêt de Brocéliande, tel ou tel château d'Irlande, d'Écosse ou des Carpates. Elle est peuplée de fantômes, d'êtres hybrides et imaginaires comme le conte, mais elle a le plus souvent une portée explicative des origines d'une famille, d'une seigneurie ou d'une royauté. On en retrouve fréquemment les emblèmes dans les blasons et la signification dans la recherche héraldique. La légende ainsi peut s'inscrire à l'origine d'une lignée généalogique et permettre l'articulation entre les dimensions historique et imaginaire.

Le champ d'extension du conte s'est au fil du temps considérablement accru. La première opposition pertinente est à instaurer entre contes réalistes, contes merveilleux et contes fantastiques. Les premiers se rapprochent plus de la nouvelle qui plonge ses racines dans le vécu ordinaire des villes et des campagnes à différentes époques. Le conte merveilleux et le conte fantastique relèvent tous deux de l'imaginaire, à la différence que l'un se détache d'emblée du réel, alors que l'autre n'opère ce détachement que de manière progressive. De plus, dans le merveilleux tout acte est magiquement réversible, alors que dans le fantastique, la dimension de l'inquiétante étrangeté prévaut.

Il existe également des contes cruels, des contes noirs, des contes drôlatiques, des contes facétieux, des contes érotiques, des contes philosophiques... La liste n'est pas exhaustive et une tendance actuelle s'ingénie à la prolonger plus ou moins indûment. Nous nous centrerons dans ces pages quasi exclusivement sur le conte populaire merveilleux, pour en dégager à la fois les modes de fonctionnement et la portée signifiante.

---

## **TROIS PARADOXES**

---

C'est grâce à son apparentement avec le jeu que le conte a le pouvoir de mobiliser les forces du rêve. En tant qu'il met en suspens les instances du réel, le conte comme le jeu, nous fait communiquer sans dommage ni appréhension avec

## X LE CONTE, UNE MÉMOIRE RÉPARATRICE

le registre du paradoxe. Aussi peut-on distinguer trois formes paradoxales qui représentent la substance même du conte.

Tout d’abord il convient de noter que *l’espace* du conte est un non espace. Il est le lieu du non-lieu, il est le pays du dépaysement. Mais le pays du conte n’a pas les prétentions formatrices et critiques de l’utopie. Il ne représente pas un *nulle part* théorique à visée réformatrice, mais bien au contraire, un monde délibérément coupé du monde où le désir se délie quand s’estompe l’angoisse. Le pays des merveilles existe dans le conte comme le pays de la conjuration de la peur. Ainsi l’espace du conte n’est rien d’autre que la projection construite de l’espace interne sur l’espace réel, la réalité sans les lois de la réalité, le *vaste monde* revu et corrigé par l’enchantement du monde onirique.

De même, le *temps* du conte se définit comme un temps hors du temps. Le « il était une fois » nous délivre des lois de la temporalité. La linéarité du temps est bousculée comme l’est la continuité de l’espace, pourvu que les lois propres à la mentalité magique soient mises en acte grâce à des moyens appropriés. Vieillesse et jeunesse ont le pouvoir de s’inverser, de même que l’état de mort et l’état de vie. La puissance du conte agit dans ce sens et elle est aussi capable de raccourcir ou de rallonger la durée. Le temps des temps archaïques ne connaît ni contrainte, ni limite. Il est la fantastique résurgence d’un passé pour toujours révolu bien que toujours porteur du présent.

Le troisième paradoxe du conte est celui de l’éternelle *métamorphose* de l’autre et du même. Quand les agneaux et les oiseaux se mettent à parler, les loups ne sont plus des loups et les douces grand-mères peuvent très vite devenir des sorcières. La logique de l’identité disparaît au profit d’une logique de la mutation. Mais qui va pouvoir maîtriser ce monde en perpétuel mouvement ? Qui va en apaiser les inquiétudes et comment ? Ce dernier registre paradoxal ouvre sur la déstabilisation et l’incertitude et il va falloir mobiliser les contre-forces suffisantes pour instaurer un nouvel équilibre identitaire, un équilibre enrichi de son voyage dans l’imaginaire du conte.

Ce sont ces dimensions paradoxales qui vectorisent le pouvoir de fascination des contes. Ils séduisent et attirent parce qu’ils ouvrent sur un *ailleurs*. Mais ils ne nous font pas perdre pour autant le lien avec la réalité. Elle est suspendue le temps du récit, mais elle n’est pas éludée. On peut dire au contraire que cette suspension générée par le conte est une condition requise pour pérenniser le principe de réalité qui serait sinon, menacé d’éclatement. Pour le dire autrement, la folie du conte est un sûr rempart contre une possible installation de la folie. On verra combien la reconnaissance des vertus thérapeutiques du conte participe de son intérêt actuel dans le champ social de l’aide, de l’accompagnement et du soin.

---

## CHARME ET RAVISSEMENT

---

Tomber sous le charme d'un conte est tout sauf anodin. Le *charme* au sens plein du terme, se constitue d'une action inconsciente sur l'esprit. Tout se passe comme si le conte distillait - instillait, à travers les mots qui le portent, quelque chose d'envoûtant, de nature à anesthésier notre sens critique et notre capacité de jugement, afin de nous livrer, sans défenses, aux êtres merveilleux qui le peuplent. Le conte fonctionne à la façon d'un sortilège, à coups de formules magiques, de répétitions et de rituels. Un fil nous guide dans ce parcours périlleux, au milieu des embûches et des épreuves dont nous faisons l'incertaine expérience aux côtés du héros, c'est la voix du conteur. Cette voix même qui transporte, émeut et ravit l'auditoire.

Le *ravissement* conjugue deux niveaux de sens. En m'identifiant au personnage central, je m'abandonne entièrement au pouvoir des êtres protecteurs qui le guident et je me sou mets aux aléas du chemin. D'autre part, enlevé à moi-même, confiant en ma bonne étoile, j'éprouve un plaisir d'autant plus intense que ma passivité est grande et ma réceptivité accrue.

Le corollaire d'un tel état de soumission heureuse est l'*enchantement*. Encore un terme relatif à la pensée magique qui allègue de la circulation psychique entre l'histoire contée et le vécu de celui qui l'écoute au présent. Un récit qui vient d'un passé improbable mais que chacun reçoit à travers la tension d'un présent émotionnel. Ainsi, pour que le conte opère, il doit faire preuve de qualités incantatoires. Ce n'est qu'à cette condition que la psyché se trouve capturée et mise en dépendance. Il ne faudrait pas croire pour autant que le merveilleux soit purement abracadabrantesque. Comme le rêve, il a une logique qui lui est propre. L'incantation magique est régie par des règles. On ne fait pas n'importe quoi, n'importe comment dans le conte. Il y a par exemple une numérogie spécifique tout au long de l'histoire et son sens renvoie, nous le verrons, aux processus les plus enfouis du psychisme.

Dès qu'il est parlé de conte, l'esprit s'évade, l'atmosphère s'allège et chacun a déjà l'impression d'accéder à un imaginaire libre et épuré. Si, en plus, le conte est merveilleux, le monde se couvre de paillettes et devient enchanté d'un coup de baguette magique. Cependant, cet enchantement du monde est frappé d'une restriction majeure : il est réservé à l'enfance. S'intéresser au conte merveilleux serait donc le signe d'une régression infantile ou, tout au moins, la marque d'une prédilection pour un secteur étroit et spécialisé du domaine littéraire.

## **XII** LE CONTE, UNE MÉMOIRE RÉPARATRICE

À y regarder de plus près, on se rend compte que ni l'une ni l'autre de ces considérations n'est réellement fondée. Il suffit de se pencher quelque peu sur le contenu narratif du conte merveilleux pour réviser cette position erronée : le thème de ce type de récit est tout sauf léger et anodin. Il y est sans cesse question d'attaques cannibaliques, de meurtres, d'agressions et d'incestes, toutes choses suscitant angoisse et crainte, dont, par principe, on tâche de préserver les enfants. Quelle est alors cette alchimie qui fait tenir ensemble des histoires basées sur la terreur et une expression candide, marquée du sceau de l'enfance ?

L'exploration de cette question mérite que l'on s'arrête tant sur la nature et le style du conte merveilleux que sur sa finalité psychique. Il est bien des manières d'interroger le conte, sa portée linguistique, ses dimensions historiques et sociales, toutefois cet ouvrage se limite essentiellement à saisir et à expliciter la dynamique consciente et inconsciente qui préside à l'émergence de ce type de récit fictionnel, le traitement formel qui en est fait, ainsi que les contenus représentationnels et fantasmatiques auxquels ils se réfèrent. L'élucidation de tels enjeux psychiques met en lumière l'intérêt pédagogique, éducatif et surtout thérapeutique que représente l'utilisation du conte merveilleux comme médiation. Plus on comprend la logique interne du conte, plus on est sensible aux effets qu'il produit, plus on approfondit les énigmes qu'il soulève, plus on est convaincu de la fonction élaborative qu'il remplit au niveau émotionnel et affectif. La thématique propre des contes merveilleux permet la résurgence des contenus résiduels traumatiques et l'évocation des conflits internes actuels ou anciens. À partir de la remise en jeu de ces données conscientes et inconscientes, il devient possible d'engager, avec et par le conte, un traitement psychique à valeur adaptative et maturative. Sont déployées à la fois les dimensions sublimatoires du récit et la portée thérapeutique du dépassement des enjeux conflictuels liés à la réactivation pulsionnelle et à l'émergence fantasmatique.

---

### **UNE DOUBLE STRUCTURE**

---

Pour faire un conte, il est nécessaire que le récit s'organise en suivant un rythme spécifique et strictement déterminé. Le conte merveilleux est construit selon une double structure. L'emboîtement de ces deux niveaux structurels est nécessaire pour assurer l'accomplissement des différentes fonctions psychiques qu'il est censé remplir.

Le premier niveau correspond à la structure essentielle commune à tous les contes. La structure dominante du conte est définie par Vladimir Propp<sup>1</sup> comme une boucle refermée sur elle-même, mais le point d'arrivée n'est pas superposable au point de départ : entre les deux il s'est produit un changement radical qui correspond exactement au processus psychique mis à l'œuvre symboliquement dans l'échange qui s'opère entre le conteur et celui qui reçoit l'histoire contée.

Pour que l'histoire devienne réellement un conte et non pas une simple relation événementielle, réelle ou imaginaire, différentes étapes sont nécessaires. Un déséquilibre initial est tout d'abord posé, qui met en marche la dynamique du récit. Le conte est essentiellement une quête au cours de laquelle un héros ou une héroïne va tenter, au prix de nombreuses épreuves, de rétablir – de façon durable – l'équilibre initial perdu à la suite d'un évènement à valeur traumatique, comme l'arrivée d'une famine, la survenue d'une guerre ou la disparition d'un parent. Le personnage principal s'arme de courage et décide d'aller affronter son destin en parcourant « le vaste monde ». Il part sans plus se poser de questions, sans que l'angoisse de *l'inconnu* ne le tienne au corps. Quelle que soit sa peur, il sait, il sent que le milieu familial lui est devenu hostile et qu'il ne pourra survivre qu'en acceptant de quitter son village, sa famille, voire sa patrie. Ce peut être également une tâche périlleuse qui lui est confiée et qu'il décide bravement d'accomplir pour ne pas perdre l'amour ou la confiance familiale.

Une fois sur la route, des épreuves de diverse nature l'attendent, qu'il devra surmonter grâce à son intelligence ou à sa ruse ou aux deux réunies. Cependant pour vaincre les êtres maléfiques rencontrés, il a besoin de trouver sur son chemin et de s'adjoindre l'appui de forces bénéfiques symbolisées par des objets ou des personnages aux pouvoirs magiques comme les fées, les lutins, ou *les petits hommes*. Sont présents également dans ce parcours des animaux rendus secourables grâce à la générosité du héros. Ayant été secourus par ce dernier lorsqu'ils étaient dans la détresse, ces animaux vont lui venir en aide au moment opportun. La dernière épreuve est en général la plus redoutable : le jeune homme ou la jeune fille se trouvent en face de l'ennemi le plus puissant jamais rencontré, quasi invincible et qu'ils vont parvenir malgré tout à réduire ou à détruire grâce à l'ensemble des forces magiques qu'ils ont réussi à fédérer autour d'eux tout au long de leurs pérégrinations.

Le voyage initiatique accompli, la boucle étant bouclée, le héros revient chez lui, porteur d'une solution régénérative qui va instaurer durablement le retour à l'équilibre perdu. Le gain narcissique en ce qui le concerne est assuré puisqu'il

1. Propp V. (1928) *Morphologie du conte*, Paris, Seuil (1970).

## XIV LE CONTE, UNE MÉMOIRE RÉPARATRICE

apparaît désormais comme le sauveur, ou tout au moins, comme celui qui a su mettre fin au cycle infernal des tourments. Le travail de deuil est accompli et la perte inaugurale, nullement effacée, est enfin dépassée. Sous une forme créative et substitutive, le conte représente un processus psychique de réparation de soi et de l'objet dans la mesure où il offre à celui qui le lit ou l'écoute un modèle résolutoire des conflits psychiques dont l'efficacité symbolique est de nature manifeste.

Cette structure générale se décline de multiples façons dans le conte mais elle est constamment présente et sa nécessité est avérée pour que le conte exerce son pouvoir, sinon il ne resterait qu'une histoire plaisante et distrayante.

Le conte, héritier du mythe, acquiert grâce à sa puissance de symbolisation une portée universelle. Ainsi chaque type de conte se retrouve dans de multiples lieux, mais chaque région, chaque pays en possède une variante différente. Tantôt l'intérêt se porte sur l'originalité et l'exotisme de ces contes et chacun peut en apprécier la saveur en les liant à leur contexte ethnoculturel, tantôt au contraire il est opportun de chercher à dégager le substrat organisateur afin de pouvoir en saisir la signification psychique profonde. Au-delà des fioritures et des aspects anecdotiques du conte se cache la structure centrale qui en donne la clé et qui permet de comprendre pourquoi ce conte-là a résisté à l'usure du temps et s'est répandu partout dans le monde.

Chaque conte a de plus, une forme spécifique, compte tenu de sa valeur fonctionnelle.

Ce second niveau structurel concerne le contenu propre de chacun d'entre eux. Au-delà des multiples variantes qu'il peut revêtir, chaque conte renvoie à une problématique particulière qui le caractérise. Ainsi avons-nous affaire à des récits typiques facilement repérables, du fait de leurs ressemblances, par-delà leurs différences. Chacun de ces contes-types, recensés par Aarne et Thompson dans leur classification internationale<sup>1</sup>, correspond à une fantasmagorie déterminée qu'il importe de saisir très précisément pour en évaluer la portée symbolique. Bien qu'il apparaisse à travers de multiples versions, le thème central demeure le même, avec ses différents constituants et ses épisodes conséquents. On pourrait comparer cette structure particulière du conte qui le définit comme conte-type, à une organisation en arêtes de poisson : une colonne vertébrale-support et des ramifications latérales qui peuvent, selon les circonstances, se démultiplier indéfiniment. L'organisation thématique de chaque récit – dont on retrouve trace

---

1. Aarne A. et Thompson S. (1928-1961) *The Types of the Folk-Tale : A Classification and Bibliography*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica



en général dans le titre – représente un point de repère décisif pour s’orienter à travers le vaste labyrinthe des contes.

C’est grâce à cette double structuration que le conte peut avoir un certain pouvoir sur la vie psychique, car cela lui confère une double action, à la fois au niveau conscient et au niveau inconscient. En même temps qu’on est porté par le déroulement linéaire du récit, en même temps qu’on est attentif au déroulement des différentes actions, le message profond du conte atteint l’inconscient. C’est ainsi que le conte s’apparente au récit du rêve, il en a la portée symbolique et le pouvoir évocateur singulier. Derrière chaque mot, derrière chaque phrase, derrière chaque image, se cache une référence à un processus primaire.

---

## UN RYTHME TERNAIRE

---

Notons également les tournures spécifiques que l’on rencontre tout au long du conte. Par moments on a l’impression que le conte s’arrête et se met à bégayer : l’action est comme brutalement stoppée par un obstacle invisible et se répète sans raison apparente, comme si le héros ne savait plus bien où il allait. Il essaye une fois, deux fois, trois fois de franchir l’obstacle, avant d’y parvenir ; en fait cet arrêt sur une action déterminée a une signification psychique bien particulière. Le rythme ternaire ici à l’œuvre, se réfère à un phénomène psychique d’intégration : pour être entendu par le conscient et pour être inscrit dans l’inconscient, il importe que s’opère un dépassement et un englobement des situations antérieures. Le rythme ternaire correspond précisément à ce que représente un processus psychique. Le conte actualise ici un ancien dicton populaire : « On n’accorde foi qu’à ce qui se dit trois fois ». Pour étayer cette assertion, ajoutons que la base de tout raisonnement est aussi ternaire, comme l’est toute déduction dialectique. Le tiers est indispensable pour qu’advienne le sens. De même que la présence tierce du père est nécessaire pour permettre à l’enfant de se séparer de la dyade primaire fusionnelle, de même le troisième terme d’un processus ouvre l’espace psychique au dépassement d’une situation bloquée. La troisième fois, le héros se sent plus fort pour affronter la difficulté qu’il a à surmonter, soit qu’il a compris les raisons précises de ses échecs précédents, soit qu’il a rassemblé les forces nécessaires et mobilisé tout son courage afin de se sentir totalement confiant en lui-même. De manière symbolique, le héros prend du champ pour mieux franchir l’obstacle et cette prise de recul l’aguerrit et lui confère une meilleure maîtrise des situations complexes. Comme dans la célèbre formule de Jules César, « *veni, vidi, vici* », il faut, dans un premier temps, *venir*

**XVI** LE CONTE, UNE MÉMOIRE RÉPARATRICE

pour se rendre compte par soi-même de la réalité ; ensuite il faut *voir* afin de se forger une tactique sûre ; enfin, dans un troisième temps, on est assuré de *vaincre*. On pourrait, de la sorte, multiplier les exemples qui attestent du bien-fondé du rythme ternaire pour fonder l'élaboration psychique. Ajoutons encore que le chiffre trois est un moyen privilégié pour accéder à la temporalité. Toute action, afin de s'inscrire au sein d'une chronologie, se développe en trois temps : un avant, un pendant, un après. La succession temporelle représente l'accès à l'historicité. Pour avoir une histoire, il faut être capable de se repérer dans une lignée temporelle et être à même de posséder les modalités linguistiques de distinction entre le présent, le passé et le futur.

---

## UN STYLE ORIGINAL

---

Il y a la trame commune à tout conte, il y a la construction spécifique qui lui permet de répondre à un conflit psychique donné, mais il y a aussi une troisième dimension particulière qui donne au conte sa nature propre, c'est son *style*. Le conte a une écriture bien caractéristique qui le différencie des autres types de récit. Il est elliptique et fait fi du temps et de l'espace. Les pauses répétitives au cours du récit ont pour fonction première de ponctuer les étapes de l'histoire et de permettre à chacun d'intégrer suffisamment les données de l'intrigue. Ainsi, par exemple, le conte réduit-il en une phrase de longs voyages ou de longues durées temporelles. Afanassiev a une formule typique pour exprimer ce type de raccourci. Il s'arrange toujours pour glisser dans le cours de l'histoire racontée, la formule suivante :

« Dans le conte, la route est rapide et facile, dans le monde la route est longue et difficile »<sup>1</sup>.

Ce type de phrase est aussi un clin d'œil au lecteur ou à celui qui écoute. Il l'incite à jouir au maximum de son plaisir, car il lui rappelle que le conte n'est qu'une parenthèse dans la dure réalité du monde ; un tel procédé sert de ponctuation au récit et assure son ancrage dans l'imaginaire.

Le conte, d'autre part, foisonne de formulettes répétitives, de bouts rimés et d'onomatopées qui sont là pour lui conférer une musique singulière et le rapprocher de l'enfance. Il se crée comme un bercement dans l'histoire, qui vient en adoucir les horreurs et les rendre audibles.

---

1. Afanassiev A. (1867) *Contes populaires russes*, Paris, Imago (2009).

Par exemple, dans le conte du *Genévrier* des frères Grimm, on entend la roue du moulin qui fait *clic-clac* et l’oiseau chante en répétant à chaque fois pour pacifier les mots terribles de son chant : « Cui-cui ! Quel bel oiseau je suis ! »<sup>1</sup>.

Toutes ces petites régressions ont un rôle conjuratoire de l’angoisse et engendrent un climat tout à fait particulier que l’on ne trouve que dans le conte. Cette climatique favorable à la régression permet également un ancrage affectif des contenus représentatifs véhiculés dans le conte. C’est ce type d’ancrage qui en assure une résonance émotionnelle particulièrement forte. Un récit apparemment léger et qui peut paraître anodin a ainsi un impact durable et marquant qui ne peut s’expliquer autrement que par le biais de l’effet subliminal de ces petites formulettes. La résonance intime du conte et sa prégnance mémorielle sont étroitement liées aux diverses figures de style qui l’animent et font vibrer la parole qui le porte.

Par opposition aux récits ouverts qui laissent toute latitude à l’auteur pour se livrer à des digressions ou pour se laisser emporter par les effets de style ou par des licences poétiques, le conte est un *récit clos* qui se caractérise par sa fermeture. De même que son économie de moyens est radicale, de même sa structure est contraignante et oblige conteur et public à se soumettre à sa logique et à sa forme obligées. Pas de concessions, pas de liberté quant à l’histoire, le déroulement des diverses étapes, des diverses péripéties est soumis à une stricte nécessité interne. Si ces conditions ne sont pas respectées, le conte perd sa magie agissante et n’a plus aucune efficacité symbolique.

Le conte est une narration seconde. Le conteur rapporte une histoire censée s’être déroulée dans un passé lointain et dans un lieu improbable. Dans ce cadre, il se fait le porte-voix des personnages du conte. Dans la mesure où il est le narrateur, il n’incarne pas vraiment les personnages qu’il mime et imite chacun à son tour. Contrairement à l’acteur qui s’identifie totalement au héros qu’il joue, le conteur reste en arrière, il est constamment en décalage avec les personnages. La voix du conteur est comme la courroie de transmission d’un récit déjà mille fois conté qu’il se contente de rendre actuel et de transmettre à un auditoire qui pourra, à son tour, le transmettre à d’autres.

Le paradoxe du comédien, selon Denis Diderot, consiste à être à la fois dans le jeu et dans le vrai. En s’identifiant totalement au personnage, l’acteur l’incarne, tout en restant lui-même, puisqu’il n’est pas la personne qu’il joue. Le conteur,

1. Grimm W. et J. (1812-1815) *Contes pour les enfants et la maison*, Paris, José Corti (2009).

## **XVIII** LE CONTE, UNE MÉMOIRE RÉPARATRICE

au contraire, reste à distance de ce jeu-là, il n'est le loup, l'ogre ou Blanche-Neige qu'à un second niveau. Ce qui importe pour lui n'est pas de faire croire en un personnage, mais de porter de bout en bout un récit fictionnel en relation plus ou moins directe avec le monde des rêves.

Les personnages du conte diffèrent des personnages de théâtre. Ils sont moins des sujets qu'il faut rendre réels pour qu'ils soient crédibles, que des symboles qu'il faut rendre vivants pour qu'ils prennent corps dans l'imaginaire de l'auditoire. Le Petit Poucet, le Troll ou la Baba-Yaga sont des figures projectives qui prennent sens, au fil du récit et qui prennent forme ainsi au sein d'un scénario fantasmatique.

---

### **DÉLICE ET EFFROI**

---

Pour entrer dans le conte, il est nécessaire de lâcher prise. Si l'on suit le déroulement du récit comme on le ferait à propos d'un roman, en restant pris dans les réseaux du réel et de la vraisemblance, on passe totalement à côté et l'intérêt se limite à la seule découverte et au recensement des aventures. Entrer dans le conte a ses exigences. Les délices qu'il procure sont à la mesure de la déprise de soi qu'il impose.

Le conte demande à être pris au sérieux pour laisser libre accès à la puissance évocatrice qu'il contient. Car il y a, au cœur du conte, une énergie essentielle qui nous parle de la vie et de la mort. Le plaisir qu'engendre le conte est d'autant plus fort qu'il suscite d'effroi. Nous touchons là, croyons-nous, à l'élément fondamental qui permet de saisir la nature profonde du conte. Le délice du conte est à la hauteur de la terreur qu'il éveille en chacun de nous. Peu importe l'âge de celui qui le reçoit, peu importe l'endroit et le contexte. Le conte s'adresse à la part la plus archaïque du psychisme, il fait vibrer ces zones inconscientes peuplées des angoisses les plus massives et qui sont soigneusement reléguées au plus profond de nous.

L'énigme est alors de savoir pourquoi la réactivation des anciennes terreurs nous ravit. Par quels mécanismes de la psyché, joies et peurs les plus intenses se trouvent mêlées ? La remontée de l'angoisse est, dans le cauchemar, source d'un grand déplaisir. Alors pourquoi le conte inverse-t-il les registres affectifs et crée-t-il du positif et de la satisfaction, là où logiquement devrait apparaître du négatif et du rejet ?

C'est ici que l'art de la magie le cède à la magie de l'art. Le conte, par sa composition même, est en mesure de contenir les peurs qu'il fait revenir au jour. Il en