

REMERCIEMENT

Je tiens tout d'abord à remercier Dieu le tout puissant et miséricordieux, qui m'a donné la force et la patience d'accomplir ce modeste travail.

La première personne que je tiens à remercier est ma professeure Madame Hager, pour l'orientation, la confiance, ses bonnes explications et son précieux conseil qui ont constitué un apport considérable sans lequel ce travail n'aurait pas pu être mené au bon port. Qu'elle trouve dans ce travail un hommage vivant à sa personnalité.

Mes remerciements s'étendent également à ma famille et tous mes proches pour leurs prières et leurs encouragements, grâce auxquels on a pu surmonter tous les obstacles et qui m'ont toujours soutenue et encouragée au cours de la réalisation de cette maîtrise.

Enfin, j'adresse mes remerciements à tous qui ont participé de près ou de loin à l'exécution de ce travail.

Ich danke Maria und meinem Mann für ihre Geduld und Verständnis, die sie gegenüber brachten für meine jahrelange physische oder psychische Abwesenheit, da ich im Studium völlig versunken war, das kalte Essen, nicht aufgeräumte Wohnung und einsame Abende.

Ďakujem babke za jej starostlivosť a podporu, keď ma odprevádzala pri mojich prvých krokoch do školy a stála pri mne pri mojich začiatkoch, pretože bez jej trpezlivosti a inšpirácii k vzdelaniu, by nebolo možné dokončenie ani tohto diela.

Tiež sa chcem poďakovať Andrejke za jej duševnú podporu a za jej modlitby, ktoré ma podržali, keď sa zdalo, že prekážky sú neprekonateľné.

Introduction

Les contes de Charles Perrault continuent à fasciner non seulement les enfants, mais aussi les adultes au cours des siècles. Ils restent un trésor inépuisable du savoir du peuple en puisant de l'intelligence collective et en enrichissant celle-ci en même temps.

Ces récits d'histoires imaginaires peuvent être retrouvés dans presque tous les pays et au cours de tous les siècles. Néanmoins, ils ne faisaient longtemps partie que de la tradition orale ou parlée et ne se transmettaient que de bouche à oreille. Ils enrichissaient la vie familiale d'une façon extraordinaire parce que c'était souvent ces contes féeriques qui réunissaient toutes les générations en amenant les enfants vers leurs grand-mères, en les abreuvant de ce « langage poétique des ressources profondes de la langue » (Genette, 1966, p. 143).

Les contes de fées composaient ainsi un vrai foyer domestique, le centre d'une demeure qui était alimentée justement par la beauté de cette poésie des contes restant « étroitement lié à l'être intime du langage » (Genette, 1966, p. 143).

L'étude détaillée révèle que les sources des contes merveilleux sont très vieilles et descendent parfois d'anciennes régions situées entre les rivières de l'Euphrate et du Tigre, celle de la Chaldée, puisque les tablettes des Chaldéens nous parlent déjà de la légende d'Etana et de l'aigle qui devient le premier roi de l'histoire. Ces contes merveilleux se développent plus tard dans la civilisation de l'Égypte antique pendant les trois mille ans de son histoire, dont le Conte du naufragé (l'histoire d'un Égyptien qui fait naufrage en découvrant une île avec un trésor caché) ou bien le Conte des deux frères (l'histoire d'une femme mariée qui veut séduire un jeune homme, mais étant repoussée par lui, elle l'accuse du viol auprès de son mari) nous portent le témoignage.

On s'aperçoit que de nombreux contes traversent les siècles puisque le même motif que celui du Conte des deux frères se retrouve aussi dans la Genèse, notamment dans l'histoire de Joseph et de la femme de Putiphar, mais aussi en Grèce antique racontant la tragédie de Phèdre éprouvant la passion coupable envers son beau-fils Hippolyte.

La Grèce antique et plus tard Rome font naître encore d'autres mythes ancestraux tels que par exemple L'Âne d'or ou bien l'histoire de Psyché et Cupidon. On peut non seulement croire à l'histoire partagée et à une origine indo-européenne de ces contes merveilleux, mais aussi à l'universalité mondiale de ces contes du fait que l'on peut reconnaître presque les mêmes motifs et les mêmes structures des contes dans d'autres cultures mondiales : en Arabie on rencontre Les Mille et une Nuits, en Chine l'histoire du Petit Chaperon rouge ou bien celle de Cendrillon, ou bien en Inde des Contes de Somadeva (qui était un écrivain cachemire du XI siècle).

Les contes merveilleux s'inscrivent donc longtemps dans le cadre du patrimoine oral du peuple trouvant son expression écrite en Italie au XVIe siècle par Basile et Straparole. Cependant, c'est justement la France, plus précisément la France du XVIIe siècle, qui fait propager les contes de fées dans les salons littéraires de Paris. Ainsi Madame d'Aulnoy, l'historiographe et l'auteure féconde, devient connue grâce à ses enregistrements des contes populaires. Elle ouvre son salon littéraire à Paris qui à cette époque-là était très connu et fréquenté par plusieurs personnages de la vie politique et littéraire. Ces contes de fées étaient tout d'abord aimés par les femmes, plus tard ils deviennent précieux et attirent aussi l'intérêt des hommes. De cette façon, Charles Perrault écrit ses Contes de ma mère l'Oye qui connaissent un succès immédiat non seulement en ce temps-là, mais aussi dans les siècles qui suivirent.

C'est donc Charles Perrault qui avec ses contes fait naître un nouveau genre littéraire. Ces récits d'aventures imaginaires ayant de la vraisemblance et du merveilleux constituent donc l'objet de mes recherches actuelles puisqu'ils continuent à receler beaucoup de secrets concernant non seulement leurs origines, mais aussi leurs interprétations, leur explication ou bien leur symbolisme (cf. : Les contes de fées).

Les contes de fées sont d'une richesse extraordinaire, « chargés de significations aussi bien apparentes que cachées » (Bettelheim, 1976, p. 18). Ils s'adressent « simultanément à tous les niveaux de la personnalité humaine » et arrivent à transmettre leurs « messages d'une façon qui touche aussi bien l'esprit inculte de l'enfant que celui plus perfectionné de l'adulte » (CV, p. 19).

Le message des contes pour enfants est d'une importance immense du fait qu'il apporte aux enfants une pensée essentielle : « la lutte contre les graves difficultés de la vie » qui est « inévitable et fait partie intrinsèque de l'existence humaine ». De plus, il ne faut pas

s'en dérober, on doit affronter « fermement les épreuves inattendues et souvent injustes » en arrivant ainsi « à bout de tous les obstacles » et en finissant « par remporter la victoire » (cf. : CV, p. 22).

Les contes de fées dirigent donc l'enfant vers « la découverte de son identité et de sa vocation ». Ils lui montrent aussi « par quelles expériences il doit passer pour développer plus avant son caractère ». En outre, ils nous disent que « malgré l'adversité, une bonne vie, pleine de consolations, est à notre portée », mais qu'il faut affronter ces dangers directement. De plus, ils promettent à l'enfant que « s'il ose s'engager dans cette quête redoutable et épouvante, des puissances bienveillantes viendront l'aider à réussir » (cf. : CV, p. 42).

L'importance des contes de fées consiste surtout dans le fait qu'ils répondent aux éternelles questions de savoir : « A quoi le monde ressemble-t-il vraiment ? Comment vais-je y vivre ? D'où viens-je ? Comment le monde a-t-il été créé ? » ou bien : « Qui a créé l'homme et les animaux ? Quel est le but de la vie ? » (CV, p. 75 – 78). Par ses instincts intrinsèques, un enfant a besoin « de savoir que notre monde est solidement tenu en place » et ce sont donc les contes de fées qui « fournissent à un enfant des réponses à toutes ces questions pressantes » (cf. : CV, p. 78 – 79).

1. LA PRESENTATION DE LA METHODE ETHNOCRITIQUE

Pour analyser les contes de Charles Perrault j'ai choisi une méthode ethnocritique qui est une discipline nouvelle parmi les méthodes des analyses littéraires. Elle a été créée et développée surtout par deux scientifiques français dans les années 90, à savoir par Jean-Marie Privat, professeur de littérature et d'anthropologie de la culture de l'Université de Lorraine de Metz et par Marie Scarpa, professeure de la langue et de la littérature française de l'Université Paul Verlaine à Metz.

Tous les deux ont constaté que l'ethnocritique repose sur deux éléments : la poétique de la littérature et l'ethnologie du symbolique. Cette méthode s'intéresse donc à l'histoire du quotidien, « à la microsociologie des mœurs, à l'anthropologie des cultures orales et aux contenus expressifs mythiques » (Cnockaert / Privat / Scarpa, 2011, p. 1-2).

Comme « toute culture vivante est mêlée » (Montaigne), on peut donc comprendre les œuvres littéraires comme les produits de « perpétuels réarrangements ou réinventions » (Cnockaert / Privat / Scarpa, 2011, p. 3).

La méthode ethnocritique s'applique à découvrir les phénomènes qui peuvent influencer un texte littéraire. Dans le but de trouver ces phénomènes, cette discipline a élaboré quatre phases principales qui ont pu être récupérées au cours des recherches :

- La phase ethnographique du hors-texte
- La phase ethnologique du contexte
- La phase ethnocritique du texte
- La phase auto-ethnologique du lecteur

(cf : (Cnockaert / Privat / Scarpa, 2011, p. 27).

Du fait que les contes de Charles Perrault sont les « contenus expressifs mythiques », ils se proposent très bien à l'analyse ethnocritique en raison de « grandes structures anthropologiques de l'imaginaire » (Cnockaert / Privat / Scarpa, 2011, p. 2). Mikhail Bakhtine a souligné le lien entre l'œuvre littéraire et l'histoire de la culture :

« L'action intense qu'exerce la culture (principalement celle des couches profondes, populaires) et qui détermine l'œuvre d'un écrivain est restée inexplorée et, souvent, totalement insoupçonnée... » (Bakhtine, Mikhail : Esthétique de la création verbale, Paris, 1984, p. 339 – 348).

Les contes de Perrault, faisant partie de la tradition populaire, peuvent être perçus comme les produits des couches profondes, ils restent jusqu'ici « inexplorés » recelant une poétique ainsi qu'une symbolique « totalement insoupçonnées ».

Afin d'obtenir des résultats à l'aide de cette méthode, il faut donc tout d'abord récupérer les images ethnographiques dans un conte. Ensuite, nous devons aller au-delà du conte pour comprendre ces images ainsi que leurs liens avec d'autres textes littéraires. La question principale qui se pose en analysant ces images est de savoir si les images récupérées peuvent être retrouvées dans la tradition biblique ou plutôt mythique. L'étape suivante consiste à analyser ces images dans le contexte du conte ainsi qu'à essayer de comprendre son interprétation ethnocritique. Finalement, la dernière étape

nous mène à une réflexion sur les relations mutuelles entre la culture du conte et la culture du lecteur. Il s'agit donc de la dernière étape, c'est-à-dire de l'auto-ethnologie.

Comme un texte est toujours en quelque sorte le résultat d'un assemblage culturel et social, à savoir qu'il mélange des éléments qui ont des origines différentes, j'ai choisi pour mon travail de maîtrise la méthodologie ethnocritique pour découvrir « le décalage entre ce que le texte prétend dire (et que soulignent certains indicateurs métatextuels) et ce qu'il dit en fait » (Cnockaert / Privat / Scarpa, 2011, p. 51). Ce à quoi j'aspire, c'est tout d'abord le dépistage des images bibliques et mythologiques dans les contes de Perrault, car c'est la Bible ainsi que la mythologie antique qui ont profondément formé et influencé non seulement la culture française, mais aussi toute la société européenne. Ensuite je voudrais placer ces images dans le contexte socioculturel et les interpréter justement au moyen de cette méthodologie ethnocritique, car c'est l'ethnocritique qui partage les attentions entre la sociologie et la littérature.

La Bible et la mythologie grecque sont deux sources qui proviennent de la littérature savante, cultivée et officielle. De plus, elles portent le témoignage de la polyphonie culturelle non seulement dans le texte littéraire, mais aussi dans la société. Elles sont réappropriées et absorbées tout d'abord dans les textes légitimes. On peut par la suite reconnaître leurs traces dans la culture subalterne et populaire. C'est la méthodologie ethnocritique qui permet de découvrir leurs traces ainsi que leur fonctionnement dans le texte, car c'est cette méthode qui rend sensible à « la dynamique des échanges culturels à l'œuvre dans le texte et à la réappropriation et la textualisation des pratiques culturelles et symboliques (Cnockaert / Privat / Scarpa, 2011, p. 51).

L'une des problématiques majeures de la méthodologie ethnocritique réside dans la documentation et l'insertion des systèmes de savoirs dans la littérature. En ce qui concerne la théorie des valeurs esthétiques et morales, l'ethnocritique envisage d'analyser la manière dont certains éléments font l'objet de réévaluation et de réélaboration dans les textes littéraires, c'est-à-dire leur changement et leur perception. Ces éléments sont souvent hétérogènes et divers de telle façon que l'ethnocritique interroge leurs différentes associations ainsi que les relations entre eux dans les formes qu'ils peuvent prendre dans les textes littéraires, notamment dans les contes de Charles Perrault. Selon la méthodologie ethnocritique il en résulte trois types de questionnement :

- sur la perception des savoirs
- sur la validité de ces savoirs
- sur l'interaction avec les savoirs du lecteur (Cnockaert / Privat / Scarpa, 2011, p. 68)

L'objectif de mon travail consiste d'une part à repérer les images bibliques et mythologiques dans les contes de Perrault, et d'autre part à les analyser selon ces trois types de questionnement ethnocritique.

2. LA BARBE BLEUE

Ce conte de Charles Perrault recèle plusieurs images faisant référence à la Bible ainsi qu'à la mythologie gréco-latine. En commençant par les images bibliques, on peut découvrir surtout :

2.1 L'IMAGE DE L'INTERDICTION

2.1.1 *LE FRUIT DEFENDU*

La similarité entre la chambre interdite et celle du fruit défendu dans le paradis est frappante. Dans le deuxième chapitre de la Bible on peut lire ce rapport historique :

« L'Éternel Dieu donna cet ordre à l'homme : Tu pourras manger de tous les arbres du jardin, mais tu ne mangeras pas de l'arbre de la connaissance du bien et du mal, car le jour où tu en mangeras, tu mourras » (Genèse 2 : 16 – 17). De cette manière, la Barbe bleue trouve un moyen pour exercer son pouvoir : „Macht kann ebenfalls bewahrt und verstärkt werden, indem sie sakralisiert / tabuisiert wird. Sakralisieren heißt, dass man etwas als sakral, d.h. als nicht antastbar, deklariert, daher wird das Sakrale auch isoliert“ (Metzeltin, 2001, p. 98).

La Barbe bleue sous prétexte de s'absenter six semaines pour le travail incite sa femme à jouir de sa liberté. Il l'invite à aller se divertir avec ses amies à tel point qu'il lui donne la permission d'ouvrir toutes les chambres de sa maison de campagne sauf le petit cabinet situé au bout de la grande galerie. L'interdiction est tellement forte qu'elle comprend la peine de la mort : « Je vous le défends de telle sorte, que s'il vous arrive de l'ouvrir il n'y a rien que vous ne deviez attendre de ma colère ». Cette défense constitue donc une mise à l'épreuve typique pour un conte de fées : « Eine typische Probe ist im Märchen das Einhalten von Geboten und Verboten, die meistens mißachtet werden » (Metzeltin / Thir, 2000, p. 125)

Ces deux événements dont le message central est évident portent un certain nombre de parallèles frappants : tout est permis, tout est légitime sauf cet arbre unique, sauf ce

petit cabinet singulier. Néanmoins, en dépit de ces similarités incontestables, entre ces deux interdictions il y a des différences très claires.

Il est évident que la Barbe bleue est un personnage de pouvoir, cependant c'est un pouvoir négatif en dépit de sa prétendue générosité: « Großzügigkeit ist ein Zeichen der Macht, Geiz ist symbolisch kontraproduktiv. Schenken / die Weitergabe von Reichtum drückt den Reichtum / die Macht aus, zugleich die Überlegenheit des Schenkers » (Metzeltin, 2001, p. 97).

La Barbe bleue épouse toutes les jeunes filles afin de « mettre à l'épreuve leur curiosité. Si elles y cèdent, si elles désobéissent, il les tue », voire il est contraint de les tuer, car « s'il ne les tuait pas, elles révéleraient la vérité » (Soriano, 1968, p. 165).

Dans la Genèse, cette interdiction est le résultat de la conception tout à fait différente à l'égard non seulement de la femme, mais aussi de toute l'humanité. Il est évident que l'Éternel n'a pas créé les hommes comme des êtres mécaniques et automatisés qui accomplissent toutes les tâches demandées de façon machinale et automatique. Il les a créés en leur donnant l'autonomie de la volonté et en les faisant maîtres de leur propre choix. Les hommes sont donc libres pour accomplir tous les buts qu'ils considèrent désirables et bons, en réalité de faire tout ce qu'ils veulent. Dans cette conception axiologique l'interdiction représente l'action nécessaire ainsi que bienfaisante envers l'humanité pour la simple raison qu'elle lui offre l'opportunité d'exercer son propre choix. Donc cette interdiction de ne pas toucher le fruit défendu constitue en fait l'occasion ainsi que la possibilité pour la femme de devenir indépendante des prescriptions contraignantes, de mûrir, de devenir un adulte capable de prendre des décisions et de d'assumer les conséquences de ces décisions. En fait, c'est l'action de l'amour de la part de Dieu envers l'humanité en nous accordant ce don de l'autonomie de la volonté et en nous faisant les chefs de nous-mêmes.

2.2 L'IMAGE DE LA CURIOSITE

2.2.1 LA CURIOSITE D'ÈVE

La jeune femme enfreint l'interdiction imposée par son mari du fait qu'elle est curieuse. C'est son trait de caractère qui s'impose sur la défense d'ouvrir la chambre interdite. En fait, sa curiosité est beaucoup plus forte que la promesse qu'elle a faite à son mari, car elle n'arrive même pas à se divertir « à cause de l'impatience qu'elle avait d'aller ouvrir le cabinet » et elle était si impatiente et pressée de sa curiosité qu'elle descendit un petit escalier dérobé avec « tant de précipitation, qu'elle pensa se rompre le cou deux ou trois fois ». En outre, même la menace que Barbe bleue a prononcée n'a aucun effet contre la curiosité de sa femme, le désir de savoir est tellement fort qu'il la fait braver tous les périls présents.

Si on définit la curiosité comme le désir d'apprendre de nouvelles choses ou bien de connaître les énigmes et les choses mystérieuses, il semble que la curiosité soit tout à fait un trait de caractère admirable et louable qu'il faut encourager, car elle apporte avec elle les connaissances ainsi que la science, donc le progrès engendrant le bienfait, encore qu'il faille regarder cette sorte de curiosité de plus près en évaluant les résultats que cette curiosité entraîne avec elle. Chez Perrault ainsi que dans la Genèse, les séquelles entraînées par cette qualité humaine sont catastrophiques si bien qu'on peut se demander si Eve savait tout ce qu'elle voulait savoir, si elle allait manger de ce fruit séduisant et irrésistible ou ne préférerait pas le jeter dans un fossé plein d'ordures puantes en train de pourrir...

Cet événement déchaîne l'éternelle histoire de l'humanité à tel point que l'histoire se répète d'un homme à un autre et d'un siècle à un autre : la curiosité amène la transgression d'un interdit imposé, car l'arbre « était précieux pour ouvrir l'intelligence » (Genèse, 3 :6). En même temps elle s'est fait séduire si aisément en se laissant entraîner par sa propre curiosité que « elle prit de son fruit, et en mangea » (Genèse, 3 :6). Par conséquence, la jeune mariée a âprement regretté le résultat de sa curiosité en raison de l'horreur produit par cette transgression, car elle « pensa mourir de peur, et la clef du cabinet qu'elle venait de retirer de la serrure lui tomba de main ».

Cette réflexion nous amène à l'image prochaine, notamment celle du regard.

2.3 L'IMAGE DU REGARD DEFENDU

2.3.1 EVE ET ADAM

Le conte nous dit « qu'elle prit donc la petite clef, et ouvrit en tremblant la porte du cabinet. D'abord elle ne vit rien, parce que les fenêtres étaient fermées : après quelques moments elle commença à voir ... ». En effet, cette histoire déjà connue et répétée beaucoup de fois au cours des siècles est pour la première fois constatée et vécue dans la Genèse quand le serpent s'est approché de la femme et lui a affirmé que « le jour où vous en mangerez, vos yeux s'ouvriront, et que vous serez comme des dieux, connaissant ... » (Genèse 3 :5). Donc Eve s'est tournée vers cet arbre et elle a vu « que l'arbre était agréable à la vue » (Genèse 3 :6). Après avoir mangé « les yeux de l'un et de l'autre s'ouvrirent, ils connurent qu'ils étaient nus... » (Genèse 3:7) En effet, c'est le regard qui réveille la curiosité d'Eve et qui entraîne la connaissance en la rendant coupable et condamnable. Après le regard il ne reste qu'une certitude, celle de l'horreur de la punition. On a beau tout faire, les conséquences du regard restent ineffaçables. Bien qu'on lave la clef et qu'on la frotte même avec du sablon et avec du grais, il y demeure toujours du sang. Quelques soient les efforts que la jeune mariée fasse, elle n'arrivera jamais à essuyer les taches sanglantes, parce que le sang ne s'en va pas.

Le premier couple ne se bat pas contre les taches visibles qui saliraient leurs corps, mais c'est l'altération dans leur conscience, c'est la connaissance entraînée par le regard interdit. Le serpent n'a pas donc menti, leurs yeux se sont ouverts et ils ont connu le bien et le mal, en effet, ils se sont rendus compte qu'ils étaient nus ... Les conséquences restent irréversibles pour le reste de leurs jours. Dès lors il n'y a qu'une chose à faire pour tous les deux, ils sont obligés de fuir, de se cacher loin de la face de l'Éternel au milieu des arbres du jardin, au milieu de la masse indifférente de la grande cité afin de ne pas être vus, d'oublier et d'être oubliés, enfin de se cacher de devant ce regard qui les protégeait il n'y a pas si longtemps.

Pour nos aïeux ainsi que pour la jeune femme de Barbe bleue tout change complètement après l'infraction de l'interdit, le paradis est pour toujours perdu, il n'y a plus qu'à attendre la punition épouvantable.

2.3.2 *ORPHEE ET EURYDICE*

L'image du regard interdit devient aussi le thème dans plusieurs mythes gréco-latins. Orphée, par exemple, musicien pris d'amour pour Eurydice, sa femme défunte, entre en enfer afin de demander sa rentrée dans le monde des vivants auprès du dieu Hadès. Celui-ci consent à son retour à moins qu'elle ne le suive et qu'Orphée ne retourne ses

regards en arrière vers elle. Mais Orphée « tremblant qu'Eurydice ne disparût et avide de la contempler, tourna, entraîné par l'amour, les yeux vers elle ; aussitôt elle recula, et la malheureuse, tendant les bras, s'efforçant d'être retenue par lui, de le retenir, ne saisit que l'air inconsistant » (Ovide, 2004, X, 1-105). Le regard qui transgresse apportant la certitude qu'elle me suit, qu'elle est là afin de s'échapper pour toujours. La punition dans ce cas-là est la perte définitive de sa bien-aimée.

2.3.3. PANDORE

Un autre exemple où l'image du regard interdit se répète et qui provient des mythes grecs est celui de Pandore. Selon Hésiode Pandore est la première femme procréée sur l'ordre de Zeus. Celui-ci lui fait un cadeau d'une boîte énigmatique qu'il lui défend d'ouvrir. En bref, la curiosité pousse Pandore à ouvrir la boîte mystérieuse. Une fois la boîte ouverte, Pandore libère tous les maux qui tourmentent l'humanité et qui étaient renfermés dans cette boîte, notamment « la Vieillesse, la Maladie, la Guerre, la Famine, la Misère, la Folie, le Vice, la Tromperie et la Passion » (Vernant, 1974, p. 177-194). Bien que Pandore ait voulu refermer la boîte maudite tout de suite, il était trop tard, car il n'y avait personne qui pouvait les attraper jusqu'à présent, selon les mythes grecs. Un regard une fois jeté dans les profondeurs de la science entraîne tout ce qu'on a tellement désiré auparavant : la prise de connaissance. Ce qu'on souhaite si ardemment au départ, c'est toujours l'objet de la malédiction plus tard. Une fois de plus : le regard est à l'origine de toute la connaissance, l'un conditionne l'autre.

2.3.4. LES DIFFERENCES ENTRE ÈVE ET PANDORE

Ce mythe s'approche de l'histoire biblique (Ève et Pandore ont toutes les deux été prévenues par leurs dieux – Zeus dans le mythe antique, l'Éternel Dieu dans la Bible) dans sa conception de faute originelle causée par la curiosité d'une femme qui a plongé le monde entier dans une vie de souffrance, de misère et de chagrin. Pourtant entre les deux récits, il y a des différences incontestables. Contrairement à Pandore qui reste la seule responsable de cette tragédie en commettant le péché irréparable parce qu'elle était seule en ouvrant la boîte défendue, Ève n'est pas la seule coupable de cette erreur. Avant tout c'est le serpent dans son rôle de tentateur qui séduit la femme. En outre elle partage le fruit avec l'homme, car « elle en mangea ; elle en donna aussi à son mari, qui était auprès d'elle, et il en mangea » (Genèse 3 :6). On n'apprend rien des protestations

ou du refus de son mari qui a succombé à la même tentation impliquant que le fruit en question devait avoir le même attrait, la même attirance pour lui aussi.

Cependant la distinction principale entre les deux récits consiste dans le traitement des conséquences de cette faute néfaste, donc dans le caractère intrinsèque de Zeus, le dieu mythologique, et de l'Éternel, le Dieu de la Bible. Tous les deux savent que « Macht ist notwendig für die Stiftung und Strukturierung von Gesellschaften, » (Metzeltin, 2001, p. 98), néanmoins leur attitude envers le pouvoir est totalement différente. Tandis que l'action de Pandore reste irrémédiable pour toute l'éternité une fois les maux relâchés, l'Éternel Dieu biblique cherche ceux qu'il a créés et qu'il n'a pas cessés d'aimer même après leur chute. Il n'abandonne pas sa création, au contraire, il les cherche ardemment, tous les deux, alors qu'il savait tout car il les avait suivis avec son regard plein d'amour, blessé... C'est l'Éternel lui-même qui parcourait le jardin vers le soir et qui criait en cherchant avec de l'angoisse dans la voix : « L'homme, où es-tu ? » sachant très bien qu'ils étaient en train de fuir et de se cacher de lui, loin de sa face. Après avoir reconnu leur nudité (comme ils étaient nus avant la chute de la même façon), il leur a fait des habits de peau et il les en a revêtus, de plus, après leur transgression il a préparé le salut pour toute l'humanité en assurant la victoire ultime de la femme sur le serpent par lequel elle s'est vue trompée : « Je mettrai inimitié entre toi et la femme, entre ta postérité et sa postérité : celle-ci t'écrasera la tête, et tu lui blesseras le talon » (Genèse, 3 :15).

2.4 L'IMAGE DU REGARD SALVATEUR

Comme le constate Yvette Saupé, dans ce conte de Barbe bleue « où le regard joue un rôle primordial, il y a deux sortes de regards : celui, coupable de la jeune épouse, celui salvateur, de la sœur Anne qui fait le guet, en haut de la tour » (Saupé, 1997, p. 147). Certes, le regard peut détruire ou déclencher une catastrophe fatale, mais d'un autre côté il est capable de sauver.

La jeune mariée est descendue dans « le cabinet au bout de la grande galerie de l'appartement bas » dans le dessein de tourner son regard vers en bas, vers les choses qui sont au-dessous, qui nous tirent vers le bas en nous alourdissant de remords, de

reproches et de peur. Ce qu'elle a trouvé dans ce cabinet en bas, c'est l'obscurité avec les fenêtres restant toujours fermées, c'est le plancher couvert de sang caillé dans lequel se miraient les corps de femmes égorgées et sa propre perdition.

La punition reste le même pour Adam et Eve : « tu ne mangeras pas de l'arbre de la connaissance du bien et du mal, car le jour où tu en mangeras, tu mourras » (Genèse 2 :17). Donc c'est la mort qui attend au bout de la galerie ou au milieu du jardin. Bien que ce ne soit pas la mort physique immédiate puisque ils ne sont pas morts le même jour, c'est l'introduction du processus du vieillissement dans le corps humain avec le résultat néfaste du décès plus tard. Dès lors il ne reste qu'une certitude pour tous les hommes sur cette terre : « Et comme il est réservé aux hommes de mourir une seule fois, après quoi vient le jugement » (Hébreux 2 :27).

Heureusement qu'il y a un autre regard que celui vers le bas et « à un regard porteur de mort s'oppose un regard porteur de vie, à un espace clos dangereux, celui de « la maison des champs », s'oppose le paysage ouvert de la campagne sous le soleil d'été » (Saupé, 1997, p. 147). En tant que sœur aînée, Anne a su résister aux séductions, elle a compris que le salut réside dans le regard qui se porte vers le haut et qu'il faut atteindre en montant l'escalier d'une tour qui est le symbole de l'élévation spirituelle. En effet après sa faute, l'homme est condamné, néanmoins le salut est là, il suffit d'élever le regard vers le haut... La cadette a beau laver et froter la clef en poursuivant ses propres efforts pour s'acquitter de sa faute par les rites purificateurs, son travail est toujours vain, car par ses propres efforts on ne se justifie jamais.

2.4.1. LE SERPENT D'AIRAIN

On peut rencontrer plusieurs images d'un regard salvateur dans la Bible. Par exemple, dans l'Ancien Testament on trouve un événement dans la vie du peuple israélien qui s'est produit dans le désert où beaucoup de gens en Israël étaient morts à cause de la morsure de serpents brûlants. En confessant ses péchés ils se sont vu donner le serpent d'airain placé sur une perche et « quiconque avait été mordu par un serpent, et regardait le serpent d'airain, conservait la vie » (Nombres 21 : 9). Il s'agit de lever les yeux vers le haut en tournant le cœur vers le ciel d'où vient notre salut. Il faut découvrir l'Éternel Dieu, notre vrai guérisseur en le cherchant, en s'approchant de Lui et en s'adressant à Lui, car en dirigeant son regard au-delà de la vie quotidienne on peut apercevoir le processus divin d'une façon claire et compréhensible.

La lecture attentive du conte nous révèle que la sœur Anne a dû se tenir longtemps en haut de la tour en observant si les frères ne venaient pas. Trois fois il a dû crier avec de l'angoisse de plus en plus grandissante en répétant cette litanie inquiétante : « Anne, ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir ? ». Cela n'était que la troisième fois qu'Anne a répondu : « Je vois, répondit-elle, deux cavaliers qui viennent de ce côté-ci, mais ils sont bien loin encore ». Ce sont les cavaliers qui viennent sauver leur sœur cadette. Ils sont obligés de monter et partir à cheval, ce qui nous amène à l'image suivante à considérer, celle des chevaux.

2.5. L'IMAGE DES CHEVAUX

Nous pouvons trouver plusieurs images de chevaux dans la Bible ainsi que dans la mythologie gréco-latine. Le mythe ancien le plus connu concernant un cheval est celui de Pégase.

2.5.1. PEGASE

Pégase est un cheval divin en blanc avec deux ailes, qui monte au mont Olympe pour pouvoir servir à Zeus. Selon Ovide il est étroitement lié à la Fontaine Hippocrène, une source en Grèce, que Pégase a créé d'un coup vigoureux de son sabot. (Ovide, *Métamorphoses*, V, 256 ss). Entre 1181 et 1202 un chanoine de Saint-Paul de Londres nommé Maître Albéric a interprété les mythes et leurs allégories. Philippe Dain qui a traduit ces œuvres a constaté que le chanoine assure que Pégase représente la sagesse, car la mère de Pégase était la gorgone Méduse dont le nom signifie « la terreur », et Pégase lui-même est née du sang de sa mère qui a été abattue par le héros Persée. Comme le commencement de la sagesse est la crainte, après la mort de la terreur, la sagesse s'enfonce dans la conscience des hommes :

Quelques-uns cependant interprètent le mot Pégase comme « la source éternelle » et y voient l'image de la sagesse. Et s'il a des ailes, c'est parce que la sagesse survole de la rapidité de la pensée ce qui existe dans le monde. ... S'il est né du sang de la Gorgone – dont le nom signifie « la terreur » - c'est parce que cette dernière est le commencement de la sagesse. Que la crainte soit, comme nous venons de le dire, le commencement de la sagesse, voici la raison qu'en

donnent les philosophes : la crainte du maître fait croître la sagesse chez ses élèves et celui qui aura craint le jugement d'autrui deviendra sage (Dain, 2005, p. 245).

La fin de Pégase est faite de gloire et d'honneur puisque ayant retrouvé Zeus, ce dernier le transforme en constellation et le place dans le ciel.

2.5.2. LE CHEVAL BLANC DE L'APOCALYPSE

La Bible nous apporte l'image d'un cheval blanc dans le Nouveau Testament, notamment dans l'Apocalypse :

Puis je vis le ciel ouvert, et voici, parut un cheval blanc. Celui qui le montait s'appelle Fidèle et Véritable, et il juge et combat avec justice.

Ses yeux étaient comme une flamme de feu; sur sa tête étaient plusieurs diadèmes; il avait un nom écrit, que personne ne connaît, si ce n'est lui-même;

et il était revêtu d'un vêtement teint de sang. Son nom est la Parole de Dieu.

Les armées qui sont dans le ciel le suivaient sur des chevaux blancs, revêtues d'un fin lin, blanc, pur.

De sa bouche sortait une épée aiguë (Révélation 19 : 11-15).

Dans le rapport biblique ainsi que dans celui de la mythologie, un cheval ou bien des chevaux jouent un rôle de messager apportant la sagesse et le discernement, donc le salut. Pour la jeune mariée l'arrivée des chevaux est vraiment libératrice, c'est le seul espoir qui lui ait resté après la transgression de la loi imposée par son mari. Comme ses frères sont des cavaliers, ils portent l'épée en main. Ce que sa sœur Anna voit en haut de la tour, c'est l'herbe verte, le soleil dans le firmament, donc le ciel ouvert d'où paraît un cheval blanc. Le cavalier qui est assis sur ce cheval est son frère, par conséquent quelqu'un qui est très proche d'elle. Il est fidèle, il sait très bien que sa sœur a besoin de lui et que sans lui elle serait perdue. Il combat avec justice, portant une épée aiguë. C'est lui, le logos, le verbe, qui jugera Barbe bleue avec ce qu'il porte en main, avec la parole divine, les écritures. L'apôtre Paul nous dit : « Car la parole de Dieu est vivante et efficace, plus tranchante qu'une épée quelconque à deux tranchants, pénétrante jusqu'à partager âme et esprit, jointures et moelles ; elle juge les sentiments et les pensées du cœur » (Hébreux 4 : 12). C'est cette épée aiguë qui va traverser ce cœur de Barbe bleue qui était « plus dur qu'un rocher », de ce vieil antagoniste et ennemi de l'humanité.

Le mythe grec s'approche de la Bible dans son sens. Pégase apporte à la sœur la connaissance, donc la sagesse née dans la terreur. Ce n'est qu'après « trembler et penser mourir de peur » que « la pauvre affligée plus pâle que la mort » gagne de la sagesse. En ces jours de terreur elle mûrit devenant sage et humble par son expérience. C'est Pégase qui lui apporte le soulagement pour sa chaleur de supplice, puisque avec son fort coup de sabot il fait jaillir de l'eau même de cœurs fossiles tournés en rocher. Finalement, la sagesse sera richement récompensée car c'est elle qui sera élevée dans les sphères célestes en embellissant la voûte du ciel.

Ce qui a fait glacer la jeune mariée, c'était le spectacle qui s'est offert à ses yeux : « ... le plancher était tout couvert de sang caillé, et dans ce sang se miraient les corps de plusieurs femmes mortes et attachées le long des murs (c'étaient toutes les femmes que la Barbe bleue avait épousées et qu'il avait égorgées l'une après l'autre) ». Comme la pièce était pleine de sang, cette description épouvantable nous mène à la prochaine image dans le conte, celle du sang.

2.6 L'IMAGE DU SANG

Comme le remarque Yvette Saupé, le mot « sang » est répété dans la phrase parlant de la découverte du petit cabinet dérobé en bas et « puis trois fois encore ensuite à propos de la clef tachée de sang » (Saupé, 1997, p. 143), ce qui nous mène à la nécessité de considérer la signification et la métamorphose de l'image du sang dans ses différentes transformations : « Le thème du sang indélébile est très ancien. Partout où on le trouve, c'est le signe qu'un forfait, souvent un meurtre, a été commis » (Bettelheim, 1976, p. 431).

2.6.1 LE MYTHE D'OURANOS

Un des mythes antiques qui parle de cette image est celui d'Ouranos qui était une divinité grecque symbolisant le ciel et ayant pour épouse Gaïa, la terre. Conformément à Hésiode, Ouranos engendre beaucoup d'enfants avec sa femme, cependant de peur qu'ils ne prennent sa place, il les emprisonne. Gaïa convainc donc son fils Cronos de se venger avec la faucille qu'elle a faite, ce qu'il fait en coupant les testicules de son père.

Néanmoins, à partir du sang qui coule de la blessure naissent de nouveaux monstres, ceux de la race des géants:

Et le grand Ouranos vint, amenant la nuit, et, sur Gaia, plein d'un désir d'amour, il s'étendit tout entier et de toutes parts. Et, hors de l'embuscade, son fils le saisit de la main gauche, et, de la droite, il saisit la faux horrible, immense, aux dents tranchantes. Et les parties génitales de son père, il les coupa rapidement, et il les rejeta derrière lui. Toutes les gouttes qui en coulèrent, sanglantes, Gaia les recueillit ; et, les années étant révolues, elle enfanta les robustes Érinyes et les grands Géants aux armes éclatantes (Hésiode, 1869, p. 9).

L'image qui impliquerait ce mythe serait celle du sang indestructible. C'est la vie qui coule dans le sang, et c'est le sang qui maintient la vie par lequel une nouvelle vie naît et dont l'absence signifie la mort. La vue du sang inquiète toujours, car on sait que son absence ou sa présence décide de la vie et de la mort. D'autre part, ce mythe grec témoigne de l'indestructibilité du sang, donc de la vie même, car ce qui devait effacer la vie contribue à sa prolifération.

Le thème du sang est en fait le thème central de la Bible, puisque ce n'est que par le sang qu'on peut atteindre son salut ainsi que sa rédemption, donc la vie éternelle. On rencontre l'image du sang dès le début des écritures, c'est à dire après la chute de l'homme où l'Éternel a revêtu le premier couple avec les habits de peau qu'il a fait pour eux. C'est en raison de leur péché qu'un animal a dû mourir afin de pouvoir couvrir leur nudité ainsi que leur déshonneur.

2.6.2 *LE SANG D'ABEL*

Le récit biblique de la vie du premier couple parle de ses deux fils, Caïn, le laboureur, et Abel, le berger, qui ont fait une offrande à l'Éternel. N'ayant obtenu une réponse favorable de la part de l'Éternel, Caïn, ce laboureur assidu, s'est mis en colère portant son regard de plus en plus vers le bas, vers la terre, de telle sorte qu'il s'est fait totalement dominer par ses désirs charnels. Ne pouvant plus relever son visage vers le ciel, ayant le visage abattu, Caïn a fini par céder à ses entraînements sinistres et il a tué Abel en refusant d'être le gardien de son frère cadet. Dès ce moment, il n'a qu'attendre la question retentissante pour toujours dans ses oreilles : « Qu'as-tu fait ? La voix du sang de ton frère crie de la terre jusqu'à moi » (Genèse 4 : 10).

Dans l'histoire de Caïn et Abel, la Bible « n'a aucune sympathie pour les horreurs nées de la rivalité des frères et sœurs ; elle nous avertit seulement des conséquences désastreuses qui nous attendent si nous cédon à cette jalousie » (cf. : Bettelheim, 1976, p. 85).

La jeune femme de la Barbe bleue a dû apprendre tout ce que les Grecs anciens savaient déjà, que les traces du sang étaient ineffaçables et que le sang répandu engendrait une nouvelle vie. Elle a dû se rendre compte que la vision du sang caillé sur le plancher dans lequel se miraient les corps de femmes égorgées se portait vers elle en demandant encore plus de sang, et que cette fois-ci, cela a dû être son propre sang. De plus, il y avait encore cette clef du cabinet, tachée de sang que l'on ne pouvait pas nettoyer. Quels que soient les efforts qu'elle fasse pour l'essuyer, si fortement qu'elle la frotte, le sang ne s'en va pas du fait qu'elle était fée. Elle a dû reconnaître avec consternation « qu'il n'y avait pas moyen de la nettoyer tout à fait. Quand on ôtait le sang d'un côté, il revenait de l'autre ». Avec son regard abaissé et rivé vers la clef, vers le plancher, dans le cabinet d'un sous-sol, ayant la conscience ensanglantée des taches impérissables, la jeune femme a aperçu que « ces femmes sont mortes de mort violente, « égorgées », et leur cadavre même n'a pas été respecté : elles sont « attachées le long des murs » comme bêtes à l'abattoir » (Saupé, 1997, p. 143). Elle a compris qu'à partir de ce moment ce serait son propre destin d'être condamnée et réduite au sort d'une bête, étant menée pas à pas à l'abattoir des femmes de la race déchue par les gouttes sanglantes de sa propre transgression.

Toutefois, comme le constate Yvette Saupé, « le motif du sang est donc polyvalent : symbole de mort, d'initiation sexuelle, de faute, mais aussi de rachat de la faute » (Saupé, 1997, p. 143). D'ailleurs, c'est par le sang répandu d'un agneau qu'Abel a été justifié et c'est par le sang de son frère abattu que Caïn a été condamné. Donc le sang dont l'absence mène à la mort est à l'origine de la vie et ce n'est que par le sang qu'on peut atteindre l'expiation de ses fautes, car « Il a voulu par lui réconcilier tout avec lui-même, ... en faisant la paix par lui, par le sang de sa croix » (Colossiens 1 :20).

Le sang collait d'une façon inexplicable à la clef d'un petit cabinet, ce qui nous mène à sa propre analyse.

2.7 L'IMAGE DE LA CLEF

2.7.1 *LE MYTHE D'ÉAQUE*

Dans la mythologie grecque on rencontre une reproduction d'une clef dans l'œuvre de Pseudo-Apollodore qui est connu comme l'auteur de la Bibliothèque, qui est une sorte de sommaire plus complet des mythes grecs. Dans cette œuvre antique on retrouve le fils de Zeus appelé Éaque qui est devenu « l'un des trois juges des Enfers, choisi pour sa sagesse et sa passion pour la justice ». En effet, c'est Éaque qui garde les clefs des Enfers en tant que gardien de Hadès.

Dans la Bible on découvre plusieurs événements dans lesquels ressurgit une représentation d'une clef. L'image peut-être la plus connue peut être retrouvée dans l'Apocalypse où on lit :

Le cinquième ange sonna de la trompette. Et je vis une étoile qui était tombée du ciel sur la terre. La clef du puits de l'abîme lui fut donnée, et elle ouvrit le puits de l'abîme. Et il monta du puits une fumée, comme la fumée d'une grande fournaise; et le soleil et l'air furent obscurcis par la fumée du puits (Révélation 9 :1-2).

La petite clef dont la jeune mariée s'est trouvée en possession n'est pas une clef secrètement volée, au contraire, c'était un cadeau légitime de son mari. Il semble que ce soit un cadeau d'amour de sa part à sa jeune femme, mais avec cette clef elle reçoit en même temps l'instruction très détaillée de la serrure dans laquelle il faut insérer cette clef. En réalité, il lui donne la clef des Enfers ou de l'abîme, car pour atteindre l'un ou l'autre il faut descendre en bas, dans le séjour des morts. D'ailleurs, c'est la clef « du cabinet au bout de la grande galerie de l'appartement bas » et c'est vrai, là où la sphère du passe-partout se termine, c'est-à-dire au bout de la longue galerie, on ne peut qu'insérer la dernière clef qui nous reste, la petite clef du cabinet bas. La mariée a donc pris « la petite clef, et ouvrit en tremblant la porte du cabinet » ne sachant point qu'elle ouvre l'abîme d'où s'échappe « une fumée, comme la fumée d'une grande fournaise ». Cette fumée était tellement dense que le soleil était obscurci. Du reste, la jeune femme « d'abord ne vit rien, parce que les fenêtres étaient fermées », car en bas les fenêtres restent pour toujours fermées en empêchant la présence du soleil rendant le regard impossible.

D'un autre côté, l'antique Éaque ainsi que le cinquième ange dans l'Apocalypse gardent leurs clefs des Enfers eux-mêmes, ils ne les donneraient à personne sachant leur qualité destructive et dangereuse. Ils savent très bien que les clefs comme celles-ci ne font jamais l'objet d'un cadeau.

Cette réflexion nécessairement constitue la problématique du donateur ou celle de la vraie identité de celui qui fait de pareils cadeaux. La caractéristique du mari consiste dans son nom, en fait, c'est la seule désignation sous laquelle cet homme est connu : la Barbe bleue. C'est la raison pour laquelle il faut examiner les deux composantes de ce nom énigmatique : la barbe ainsi que la couleur bleue.

2.8 L'IMAGE DE LA BARBE

2.8.1 ZEUS ET ARES

Si on considère les statues et les figures des dieux olympiques, on s'aperçoit que le dieu supérieur des Grecs, Zeus, est symbolisé comme un homme imposant à la barbe épaisse. Ce visage est donc lié au pouvoir absolu, à la foudre, à la grandeur et à la dominance. Donc, le pouvoir se manifeste selon des aspects différents :

Macht kann auf verschiedene Weise ausgeübt, realisiert werden (grundsätzlich über Gewalt – physische Kraft und Waffen – oder über symbolische Systeme, insbesondere über Sprache). In der verbalen Kommunikation drückt sich die Macht vor allem über den Modus aus (Der Mächtige befiehlt, der Nicht-Mächtige gehorcht). Macht kann zu Repressionen führen (Metzeltin, 2001, p. 96).

Il était aussi dessiné comme un aigle portant le globe et le sceptre, mais la barbe reste un trait dominant de son visage.

Un autre dieu grec dont la marque principale était la barbe touffue et l'hauteur géante était le dieu de la guerre, Ares. Son image évoquant de la terreur et de la peur à cause des armes par lesquelles il était accompagné, à savoir le bouclier, le casque et la lance, provoquait un sentiment de frayeur et d'effroi.

La mythologie grecque et plus tard celle des Romains, car Zeus évolue dans Jupiter et Ares dans Mars, rattachait le motif de la barbe à la force physique, à la dominance suprême, au combat, donc à la violence, ce qui représente un personnage négatif :

Dans pratiquement tous les contes de fées, le bien et le mal sont matérialisés par des personnages et par leurs actions, de même que le bien et le mal sont omniprésents dans la vie et que chaque homme a des penchants pour les deux. C'est ce dualisme qui pose le problème moral ; l'homme doit lutter pour le résoudre (Bettelheim, 1976, p. 23).

2.8.2 *PRETRE DE L'ANCIEN TESTAMENT*

Contrairement à la perception mythologique, l'Ancien Testament lie la barbe à l'image du sacrificateur, c'est-à-dire au prêtre : « Les sacrificateurs ne se feront point de place chauve sur la tête, ils ne raseront point les coins de leur barbe, et ils ne feront point d'incisions dans leur chair » (Lévitique 21 : 5).

Cette image du prêtre représentée par la barbe abondante est renforcée par une autre image, celle de la couleur bleue.

2.9 L'IMAGE DE LA COULEUR BLEUE

Généralement, on perçoit la couleur bleue comme celle de la tristesse : « Blau ist unter anderem die Farbe der Trauer », mais à la même fois on lie cette couleur à la symbolique de l'au-delà : « Blau kann aber auch Teil einer Himmels- und Jenseitssymbolik sein und somit den sakralen Bereich der Initiation verdeutlichen » (Metzeltin, 2000, p. 123).

2.9.1 *LES VETEMENTS SACRES*

Au sujet de cette couleur on trouve de nouveau dans l'Ancien Testament une remarque concernant les vêtements sacrés pour Aaron, donc pour tous les prêtres du fait que c'étaient les prêtres qui pratiquaient un office sacré, donc leurs vêtements devaient être très particuliers en pratiquant leur fonction dans le Tabernacle. Ces vêtements sacrés étaient dépeints d'une manière très détaillée dans la Torah. La couleur prédominante dans ces vêtements était d'ailleurs la couleur bleue évoquant la sainteté et le rayonnement de ce personnage majestueux d'une apparence royale : « Avec les étoffes teintes en bleu, en pourpre et en cramoisi, on fit les vêtements d'office pour le service dans le sanctuaire, et on fit les vêtements sacrés pour Aaron, comme l'Éternel l'avait ordonné à Moïse » (Exode 39 : 1). La signification de la couleur bleue est encore renforcée plus tard : « On fit la robe de l'éphod, tissée entièrement d'étoffe bleue »

(Exode 39 : 22). En effet, en étudiant les caractéristiques physiques de la Barbe bleue, l'Ancien Testament évoquerait l'image d'un prêtre en raison de ce personnage, encore qu'il faille le regarder sous d'autres aspects, surtout sous ceux de la mythologie.

2.9.2 *LE SYMBOLIQUE DU BLEU*

Selon Jean Peyresblanques « le bleu est la couleur de l'azur, du ciel, donc du paradis. Il symbolise la vérité et la sagesse divine. Les dieux sont issus de cette couleur : Jupiter, Zeus tiennent les pieds posés sur l'azur », cependant il constate que « le bleu a aussi une certaine ambivalence. Au bleu d'azur diurne succède le bleu profond nocturne tirant vers le noir », en même temps il définit ce bleu foncé, par conséquent très proche du noir comme « une couleur immobile et froide » (Peyresblanques, mars1998).

Donc à l'instar de la mythologie antique et de sa symbolique des couleurs, on pourrait se mettre d'accord avec l'auteur de ce conte en observant la laideur de cet homme puisqu'il avait « la Barbe bleue : cela le rendait si laid et si terrible, qu'il n'était ni femme ni fille qui ne s'enfuît de devant lui ». En fait, cela devait être un bleu très proche du noir ou plutôt un noir avec des reflets bleuâtres suscitant de la terreur. C'est donc sa barbe d'une couleur exceptionnelle qui a causé sa répugnance et qui a provoqué de l'épouvante à son égard suscitant l'image de la nuit et des ténèbres.

Il semble que l'image biblique qui suscite la barbe bleue de cet homme s'oppose à celle de la mythologie, parce que l'une approche du prêtre et l'autre du guerrier puissant, cependant il faut analyser la reproduction de ce « prêtre » d'une façon plus détaillée, ce qui nous guide vers l'image suivante, celle du mari.

2.9.3 *L'ANALYSE DU MARI*

L'apparence de cet homme, à savoir sa barbe bleue, susciterait un personnage d'un prêtre selon la description biblique. De plus, c'était le prêtre qui remplissait la fonction d'un sacrificateur avant la mort de Jésus, car c'était le sacrificateur qui

prendra l'un des agneaux, et il l'offrira en sacrifice de culpabilité, et il égorgera l'agneau dans le lieu où l'on égorge les victimes expiatoires et les holocaustes, dans le lieu saint ; car, dans le sacrifice de culpabilité, comme dans le sacrifice d'expiation, la victime est pour le sacrificateur » (Lévitique 14 : 12-13).

Cette perception prise de la Tora renforce l'image de la Barbe bleue comme celle d'un prêtre qui fait ses sacrifices. En fait, il a sacrifié des victimes « en sacrifice de

culpabilité » et ces victimes étaient pour lui, pour « le sacrificateur ». Cette pièce, ce petit « cabinet au bout de la grande galerie de l'appartement bas » est devenue son « lieu saint », son autel sur lequel il a immolé ses victimes en les attachant « le long des murs ». Dans ce cas-là, il n'y a pas de victimes expiatoires, ce sont les femmes elles-mêmes qui servent de victimes pour expier leur propre culpabilité, car « c'étaient toutes les femmes que la Barbe bleue avait épousées et qu'il avait égorgées l'une après l'autre ». Ce prêtre qui voulait jouer le rôle de Dieu en s'arrogeant le droit de vie ou de mort et en oubliant que nul ne peut se substituer à Dieu se transforme donc en malin en suivant ses penchants sadiques. En réalité, la Barbe bleue décide qui doit vivre ou mourir, mais comme toutes les femmes ont transgressé sa loi imposée, elle ont dû toutes mourir.

Cet homme enlaidi par sa barbe était tellement répugnant et hideux qu'il devait acheter ses femmes en étalant toute sa richesse, « sa vaisselle d'or et d'argent, ses cassettes où étaient ses pierreries » et en faisant des collations, des fêtes et des festins et « des parties de chasse et de pêche ». Il le faisait si bien que chaque fois ces femmes se sont fait acheter par l'appât du gain et de la richesse : « La longue énumération des biens de la Barbe bleue occupe les deux premières pages et Perrault suggère que ce train de vie fastueux et ludique a séduit la jeune fille ». En outre, Perrault suggère même la culpabilité de la femme parce qu'elle s'est laissée séduire : « La Barbe bleue a moralement acheté son épouse, et Perrault insiste avec perfidie sur la cupidité de la jeune femme » (Saupé, 1997, p. 144), puisqu'il ne suffit que de « huit jours entiers » pour que la cadette se décide à prendre la Barbe bleue pour mari en dépit de son aversion qui la faisait s'enfuir de devant lui il y avait quelques jours : « Enfin tout alla si bien, que la Cadette commença à trouver que la Maître du logis n'avait plus la barbe si bleue, et que c'était un fort honnête homme ». Elle a même hâte de l'épouser car « dès qu'on fut de retour à la ville, le mariage se conclut » en désirant se plonger dans cette vie pleine de plaisir et de jouissance aussi tôt que possible.

La Barbe bleue possède donc les moyens pour rassasier ses penchants criminels et comme il connaît très bien leur penchant inhérent à la curiosité, il leurre ces femmes par toutes sortes de richesse et de divertissement si bien qu'elles tombent dans ce piège tendu l'une après l'autre. Une fois mariées, il n'y a plus d'échappatoire pour ces femmes misérables, elles n'ont qu'à se résigner à leur sort néfaste, car « ce mari a droit de vie et de mort sur sa femme, comme Dieu ; il est son destin et peu s'en faut qu'il ne lui soit fatal » (Saupé, 1997, p. 146). En fait, ce n'était qu'un piège de la part de la Barbe bleue

en prétendant être obligé « de faire un voyage en province, de six semaines ou moins, pour une affaire de conséquence » et en encourageant sa femme de « se bien divertir pendant son absence ». Néanmoins, juste après la transgression de sa loi imposée, « la Barbe bleue revint de son voyage dès le soir même » en lui redemandant les clefs données. Mais la jeune mariée ainsi que les précédentes épouses de son mari se font piéger et ne peuvent que lui rendre la clef barbouillée de sang « d'une main si tremblante, qu'il devina sans peine tout ce qui s'était passé ». Donc pour ces femmes malheureuses une fois tombées dans ce piège, cet époux, « dont la barbe bleue n'est que le signe visible aux yeux de tous et ressentie confusément comme telle, ce qui explique la répulsion instinctive des femmes à son égard » ne devient que le mari « anormal, cruel, meurtrier » et

ce mari redoutable est appréhendé comme tel et seules ses richesses et l'effort de gaîté qu'il se fait durant une semaine pour apprivoiser une nouvelle épouse – victime font un instant oublier sa vraie nature, qui se révèle sitôt les noces consommées. On retrouve ici, sous une forme bienséante, cet époux animal, si fréquent dans le folklore, dont la pulsion sexuelle est avant tout meurtrière (Saupé, 1997, p. 146).

En effet, ce mari avec son apparence marquée par sa barbe de la couleur bleue n'est qu'un prêtre transformé en diable s'appropriant la puissance de Dieu, car il fait ce que Dieu seul a le droit de faire, à savoir de décider de la vie ou de la mort. Il ne veut qu'assouvir librement ses désirs sexuels en piégeant ces femmes crédules et en jouant le rôle d'un prêtre – Dieu à force de produire un lieu sacré, donc un autel sur lequel il immole d'une façon rituelle, car il les égorge, les femmes prises au piège.

Cet époux néfaste qui ne veut que donner libre cours à ses désirs sexuels, voire sadiques, s'oppose directement à la vision biblique d'un mari véritable qui doit entièrement aimer sa femme « comme son propre corps » ou « comme lui-même » en remplissant ses obligations chrétiennes : « Maris, aimez vos femmes, comme Christ a aimé l'Église, et s'est livré lui-même pour elle » (Ephésiens 6 : 25). D'ailleurs, au lieu d'aimer sa femme d'un amour véritable « comme son propre corps », car « jamais personne n'a haï sa propre chair ; mais il la nourrit et en prend soin, comme Christ le fait pour l'Église » (Ephésiens 6 : 28), ce malfaiteur meurtrier n'aime que lui-même en exploitant ses pauvres femmes pour arriver à ses fins sadiques.

D'ailleurs, l'étude approfondie du caractère de la Barbe bleue révèle qu'il y a une différence primordiale entre la personnalité de ce mari sinistre et celle d'un mari selon

les critères bibliques. Dans la Genèse on lit que Dieu a déjà préparé le salut pour les hommes même avant qu'ils ne se repentent en faisant des habits de peau pour eux afin de les revêtir et de couvrir les traces de leur péché. De plus, il a fait à la femme une promesse de la victoire finale sur le malin éternel en proclamant que celle-ci lui « écrasera la tête » et en nous assurant que « Dieu ne nous a pas destinés à la colère, mais à l'acquisition du salut par notre Seigneur Jésus Christ » (1 Thessaloniens 5 : 9).

Contrairement à la perception du Dieu biblique qui est plein de miséricorde envers sa création, la Barbe bleue se présente comme quelqu'un qui a « le cœur plus dur qu'un rocher ». Bien qu'elle se repente et qu'elle regrette amèrement d'avoir transgressé la loi de la Barbe bleue en se jetant « aux pieds de son mari, en pleurant et en lui demandant pardon, avec toutes les marques d'un vrai repentir de n'avoir pas été obéissante », son mari n'a qu'une condamnation définitive pour elle : « Il faut mourir Madame, lui dit-il, et tout à l'heure ». Pour douloureux que son regret soit avec le sincère désir de réparer ses péchés, il n'y a pas de sortie de ce piège tendu par son mari pour elle. En bref, le caractère de la Barbe bleue s'avère sadique, voire démonique en attestant les marques du véritable malin. Ayant condamné sa femme à entrer dans le cabinet afin de « prendre sa place auprès des dames qu'elle y a vues », il se trouve à l'apogée de son rôle tellement désiré – devenir un être tout puissant possédant le droit de vie ou de mort, un être qui se voit rendre un culte, car ses femmes devaient se jeter à ses pieds « en pleurant et en lui demandant pardon » pour apaiser sa colère et implorer sa grâce. En effet, il parvient à ce rôle qu'il convoitait avec avidité à force de bâtir « de belles maisons à la ville et à campagne » et de s'arroger l'hommage qui n'appartient qu'à l'Éternel lui-même. Ces femmes qu'il a épousées ne sont que le moyen pour parvenir à ses fins despotiques de pouvoir orienter l'existence des autres et de satisfaire son besoin d'être déifié par d'autres créatures dont il reçoit l'hommage et la vénération, car ces femmes l'implorait en se jetant à ses pieds, en lui offrant les sacrifices de leurs pleurs intenses et finalement « en le regardant les yeux baignés de larmes ».

Ce mari sinistre qui se trouve dans la possession et la jouissance de ces femmes malheureuses dont il se sert dans le but de les immoler et de les consacrer à lui-même dans le sacrifice ultime se trouve tout l'opposé de l'Éternel, Dieu absolument bon et miséricordieux qui est en train de chercher la communication avec des hommes avec lesquels il désire d'entrer en relation en leur offrant une seconde chance : « il y un avenir devant nous. Si quelque infidélité vient rompre la constance des promesses et de la

protection divines, il faut s'attendre au châtement et à la sanction, mais bien plus encore au pardon qui rouvrira un avenir » (Dabezies, 2004, p. 10). Donc contrairement à Adam et Eve qui ne montrent aucune marque visible d'une contrition intense tout en ayant une seconde chance, la jeune mariée, pour repentante qu'elle soit, ne reçoit aucune grâce, mais finit par être condamnée à mort puisque elle a épousé un malin.

2.10 L'IMAGE DE SCHEHERAZAD

De nombreuses corrélations entre la Barbe bleue et le cycle des Mille et Une Nuits permettent de comprendre le personnage néfaste et à la fois tragique de la Barbe bleue en révélant les forts parallèles entre lui et le sultan Schahriar qui est très désappointé par l'infidélité de sa femme qui l'a trompé avec ses esclaves noirs. Comme il était « incapable d'oublier la trahison de son épouse », il a perdu « toute confiance en l'humanité entière » ainsi que le sens de sa propre existence, à savoir « l'idée que personne ne peut vraiment l'aimer » (cf : Bettelheim, 1976, p. 139). Dès lors, le sultan Schahriar décide de ne vivre que pour le plaisir en faisant exécuter la vierge avec laquelle il a couché la nuit précédente.

Selon Bruno Bettelheim il s'agit aussi dans le conte de la Barbe bleue de l'infidélité maritale qui s'est produite après le départ du mari lors du festin que la mariée a donné à ses amis pour « se bien divertir pendant son absence ». Il n'est pas difficile d'imaginer « ce qui se passa entre la femme et ses invités en l'absence de Barbe-Bleue : l'histoire dit nettement que tout le monde prit du bon temps. Le sang sur la clé symbolise que les héroïnes ont eu des relations sexuelles » (Bettelheim, 1976, p. 432).

La mariée de la Barbe bleue et Schéhérazade ont donc beaucoup de points en commun :

- Toutes les deux ont peur de mourir.
- Toutes les deux échappent à la mort.
- La Barbe bleue ainsi que le roi sont des hommes de pouvoir avec le désir d'être obéis absolument.
- Ils exercent leur pouvoir d'une façon destructive.

- Ils se font dominer par leur passion sexuelle à tel point qu'ils deviennent « les plus monstrueux, les plus bestiaux des époux des contes » (Bettelheim, 1976, p. 429).
- Tous les deux représentent « nos tendances agressives qui, si nous ne les intégrons pas, ne manqueront pas de nous détruire » (Bettelheim, 1976, p. 141).

Toutefois, les deux contes sont différents en plusieurs aspects :

- La jeune mariée devait être une femme assez simple, car elle s'est fait facilement séduire par de nombreux « promenades, parties de chasse et de pêche, danses, festins et collations ». Au contraire, Schéhérazade avait beaucoup de lecture et une mémoire si prodigieuse, que rien ne lui avait échappé de tout ce qu'elle avait lu. Elle s'était heureusement appliquée à la philosophie, à la médecine, à l'histoire et aux arts et connaissait les vers et les histoires populaires ainsi que les maximes des rois et des sages » (Les Mille et une Nuits, 1949, p. 48).
- La mariée se sauve grâce à ses frères en criant au secours à sa sœur Anne qui monte sur le haut de la tour pour voir si les frères ne viennent pas. Son salut vient donc de dehors contrairement à Schéhérazade qui « atteint son but en racontant une longue série d'histoires » (Bettelheim, 1976, p. 140), donc son salut provient de son caractère parce qu'elle est « prête à risquer sa vie pour obéir à une obligation morale » (cf. : Bettelheim, 1976, p. 141).
- Pendant le temps critique la mariée forme un lien avec sa sœur Anne en communiquant avec elle puisqu'elle « appela sa sœur, elle lui criait de temps en temps » en recevant le réconfort final de sa sœur : « Je vois, répondit-elle, deux Cavaliers qui viennent de ce côté-ci ». En revanche, Schéhérazade forme un lien avec le roi qui finit par lui déclarer son amour parce qu'il est « sûr de la fidélité de Schéhérazade » (cf. : Bettelheim, 1976, p. 140)
- Au commencement de l'histoire, les deux hommes sont gouvernés par leur misogynie, mais tandis que la Barbe bleue meurt dans son état original, le roi, étant « guéri à jamais de sa haine pour les femmes, atteint sa catharsis » (CV, p. 140).

- La Barbe bleue, remportée par sa fureur, ne prolonge pas le délai de l'exécution de sa femme : « La Barbe bleue se mit à crier si fort que toute la maison en trembla. La pauvre femme descendit... ». Au contraire, il faut à peu près de « trois ans de récits ininterrompus pour que le roi se libère de sa profonde dépression, pour qu'il achève sa cure. Il doit écouter attentivement un millier de contes avant de restaurer complètement sa personnalité désintégrée » (CV, p. 140).
- Enfin, les personnages de Perrault s'arrêtent dans son état présent alors que le sultan évolue car « sa haine meurtrière a été changée en amour solide » (CV, p. 142). Ainsi le sultan et Schéhérazade trouvent leur bonheur après la guérison du roi contrairement à la Barbe bleue qui meurt dans sa haine laissant la jeune mariée assez riche, mais gouvernée par les mêmes faiblesses qu'au début de l'histoire.

2.11 L'ÉVALUATION ETHNOCRITIQUE

2.11.1 LA PHASE ETHNOGRAPHIQUE DU HORS-TEXTE

Comme la première phase est celle de « la reconnaissance ethnographique », j'ai essayé de repérer dans le conte les données culturelles telles que la présence des chevaux, de la clef, du sang, de la barbe ou bien de la couleur bleue. Ayant lié ces « folklorèmes » aux images bibliques ou mythiques, je les ai observés hors du texte dans le cadre de la tradition de la culture et du patrimoine européens.

Les images énumérées montrent la présence de nombreuses figures bibliques et mythologiques dans le conte de Charles Perrault en témoignant des connaissances considérables concernant la mythologie antique ainsi que les Saintes Écritures. Toutefois l'approche de la méthodologie ethnocritique demande l'évaluation approfondie de ces images sous les aspects relatifs à l'ethnocritique, à savoir les aspects liés à la perception, à la validité et à l'interaction de ces images avec le savoir du lecteur.

2.11.2 LA PHASE ETHNOLOGIQUE DU CONTEXTE

Il s'agit maintenant de transcrire ces données culturelles dans le contexte de notre conte, à savoir de comprendre leur message dans ce conte du 17^e siècle.

Un grand nombre de ces images témoignent d'une certaine « polyphonie culturelle » (Cnockaert / Privat / Scarpa, 2011, p. 60) du fait qu'on observe dans ce conte une combinaison de plusieurs voix philosophiques, tout en constituant un tout avec les autres points de vue, ce qui désigne M. J. Herskovits comme « phénomène de contact, d'emprunt entre les cultures, comme l'étude de la transmission culturelle en cours » (Herskovits (1967) p. 231 et 218). En bref, il s'agit d'un assemblage de différentes positions idéologiques qui se superposent tout en formant un ensemble.

Guillaume Drouet désigne ce procès comme « la dynamique générale des cultures ou plutôt l'acculturation », puisque

même si les historiens et les ethnographes ont pu noter la persistance d'une longue tradition, notamment dans les cultures paysannes, il est aussi vrai qu'à l'image des langues orales ou écrites ces systèmes culturels ont une histoire et qu'ils entrent en interactions constantes avec la culture nationale ou centrale et avec d'autres « micro-cultures » plus proches (Cnockaert / Privat / Scarpa, 2011, p. 60),

donc on parle d'une présence simultanée de plusieurs attitudes culturelles qui vivent tout près l'une à l'autre de façon à se disputer constamment, à se défier et à s'enrichir par sa production de genres littéraires variés.

Sous cet aspect d'observation du conte, on peut prouver la validité de toutes les images bibliques et mythologiques repérées dans le conte. En effet, à travers l'étude du texte présenté, j'ai essayé de prouver l'existence des symboles trouvés dans la mythologie antique ainsi que dans les Écritures. De cette façon, la question sur la validité de ces savoirs établit la réalité véridique de ces symboles mentionnés auparavant au moyen des citations données ou bien au travers des connaissances générales. Néanmoins, la méthodologie ethnocritique s'intéresse surtout à la perception du savoir recueilli dans les contes de Perrault, donc à son interaction avec le savoir du public. Ainsi on peut constater que la prise de conscience de ces images a sensiblement changé au cours du temps en rendant plusieurs symboles plus ou moins obsolètes ou désuets, même oubliés. D'ailleurs, il y a des images qui sont tombées dans l'oubli pour la plupart du grand public en raison du développement philosophique, social et culturel. Comme ces

symboles sont relatifs au mode de penser concret et qu'ils sont dirigés par la perception actuelle qui domine l'idéologie présente, on peut observer un recul important dans les connaissances générales concernant le savoir biblique mais aussi celui des mythes antiques.

2.11.3 LA PHASE ETHNOCRITIQUE DU TEXTE

Après avoir placé ces faits culturels dans le conte, il ne reste qu'à les interpréter selon la méthodologie ethnocritique, néanmoins il faut constater que les limites entre ces deux phases restent souvent vagues et s'entremêlent mutuellement, car l'une conditionne l'autre, le placement correcte d'une image ayant pour besoin sa connaissance profonde interprète celle-ci dans le contexte donné.

De cette façon on observe une « trajectoire de transfuge culture », car le monde biblique côtoie celui des mythes antiques à tel point que l'on peut parler du monde chamarré des contes qui est « marqués par les évolutions et les métissages culturels propres aux siècles précédents » ((Cnockaert / Privat / Scarpa, 2011, p. 61). L'analyse détaillée du conte montre qu'il y a des images qui restent largement intégrées dans les connaissances générales du grand public parmi lesquelles on peut reconnaître surtout celle du fruit défendu ou bien du péché originel. Cette histoire biblique lie d'une manière étroite l'existence des choses qui restent défendues à la transgression, donc à la chute. Même le public laïc a conscience des connaissances qui tirent sa source du récit biblique et de l'existence « de l'arbre de la connaissance du bien et du mal », de l'interdiction de sa consommation, de la tentation suivante résultant de la transgression de cet ordre, donc dans la chute. La notion du péché originel qui s'est établie déjà avec l'avènement et la diffusion de la Tora, donc avec la création de la nation hébreu, s'est approfondie non seulement dans la tradition populaire, mais aussi dans la culture savante en Europe à travers les siècles passés en devenant une composante fixe de l'héritage culturel.

Bien que cette notion fut beaucoup débattue dès sa vulgarisation et qu'elle pris des formulations variées dans les différentes croyances chrétiennes, elle constitue un composant bien établi dans la conscience du grand public si bien que la majorité du monde occidental se voit confronté avec la conception non seulement du péché originel, mais aussi avec celle du salut, du libre-arbitre et de la grâce, car même le langage présent nous témoigne de l'occurrence des expressions comme « le premier péché », « le péché d'Adam » ou bien encore « le péché de nos premiers parents ». D'un autre côté, ce

récit biblique est devenu une source permanente d'inspiration artistique et a servi pour plusieurs auteurs d'une ressource importante de leur ouvrage ou d'un des thèmes fondamentaux qui se traitent de siècle en siècle soit de la manière affirmative, soit de la manière critique selon l'idéologie dominante. De toute façon, cette notion reste un des thèmes primordiaux d'œuvres artistiques et une composante fixe de la philosophie occidentale qui incite le lecteur à se pencher sur son message toujours actuel. C'est aussi un sujet auquel se sont confrontés divers artistes ou auteurs à tel point qu'il prouve le message universel de ce récit biblique qui s'est établi juste grâce à sa remise en question et aux confrontations différentes.

C'est pourquoi le conte de la Barbe bleue reste profondément lié à ce message central de la Bible et qu'il est perçu par l'intermédiaire de ce récit primordial témoignant des problèmes poignants de l'humanité, notamment celui de la culpabilité, du besoin du salut et du désir de la vie éternelle.

En ce qui concerne les images des mythes antiques trouvés dans ce conte on peut remarquer leur modification et leur transformation dans la perception des lecteurs de nos jours. Avant tout, il faut mentionner que la mythologie gréco-latine continue à vivre surtout dans la conscience d'un lecteur cultivé et instruit en cette matière, mais que la plupart du public ignore l'histoire de Cronos, d'Ouranos ou d'Éaque. Contrairement à ces mythes peu connus, l'image antique de Pégase interagit continuellement avec l'intelligence collective à travers l'histoire européenne. Selon Marcel Simon, l'historien français, ce mythe de Pégase s'est graduellement christianisé dès le commencement du IV^e siècle dont plusieurs fouilles archéologiques portent témoignage dans les mosaïques montrant la lutte de Bellérophon sur Pégase contre la Chimère (cf. : Simon, 1981, p. 297 – 311). Au cours du Moyen Âge on retrouve des traces de Pégase dans l'iconographie abondante ou bien dans une tapisserie datant du XV^e siècle. Plus tard, la Renaissance a repris le motif de Pégase dans la peinture, la sculpture ainsi que dans l'héraldique.

La symbolique de Pégase se rend plus ou moins différente au cours du temps oscillant entre celle de la sagesse et de la vertu. La constellation de Pégase a encouragé sa diffusion et a contribué à son attachement à la symbolique de la pureté, de la clarté et de l'illumination. Au fil du XIX^e siècle cette perception est renforcée par plusieurs traitements philosophiques et littéraires, dont Charles-François Dupuis constitue un exemple :

Cette constellation est le cheval céleste ou Pégase, dont le pied droit, élevé et porté en avant ainsi que la tête, monte sur l'horizon avec la tête du verseau, et dont tout le corps monte successivement au commencement de la nuit, dans tout le mois où le soleil parcourt le lion et où se termine la période. La nuit achève son cours, et la période finit à l'aurore (Dupuis, 1822, p. 379).

Par ailleurs, il soutient l'association de Pégase avec l'idée de la vertu, de la chasteté, de la sagesse et de l'imagination telles que représentées par la vierge : « Un bœuf ou un lion ailé n'est pas plus extraordinaire dans une sphère qu'un cheval ailé, tel que Pégase ; qu'une femme ailée, telle que la vierge céleste » (Dupuis, 1822, p. 485).

2.11.4 LA PHASE L'AUTO-ETHNOLOGIQUE DU LECTEUR

La phase finale mène à un nombre important de réflexions sur les correspondances entre la culture du conte et celle du lecteur potentiel. Ce conte avec ses images nombreuses se prête très bien aux interprétations pour le lecteur contemporain. Le lecteur d'aujourd'hui peut ne pas comprendre toutes la portée des images discutées, mais qui étaient très en usage aux siècles derniers, néanmoins, il en connaît d'autres interprétations intertextuelles. .

Au sujet de l'interaction avec le savoir du public actuel, il faut considérer son union à la licorne, un cheval cornu, grâce à ses ailes dans la perception générale publique. En outre, la figure de Pégase qui vole grâce à ses ailes et qui est cornu par sa corne se rencontre dans toutes sortes d'art, notamment dans la littérature représentant l'inspiration d'auteurs et d'écrivains tels que Voltaire, Honoré de Balzac, Victor Hugo ou bien Jean Cocteau. En bref, le succès de ce cheval magique et ailé peut être retracé jusqu'à aujourd'hui.

Quant à la figure de Pandore on aperçoit sa symbolique liée à la curiosité néfaste dont les résultats sinistres ne peuvent plus être éliminés et son rapport à la fable de la coupe ou bien de « la boîte de Pandore » largement répandue en occident. La perception de Pandore relie cette image prise de la mythologie grecque à celle de la Bible, car Pandore est souvent associée à la première femme. On peut constater une certaine constance de cette image dans la perception générale au fil du temps de telle sorte que l'on voit cette figure à peu près de la même façon à travers les siècles.

Au sujet d'Orphée, le personnage mythique connu pour son amour désespéré pour sa femme morte, Eurydice, nous pouvons remarquer une popularité ininterrompue au

cours du temps. On peut rencontrer cet amant inconsolable vivant dans de nombreuses œuvres d'art non seulement antiques, mais aussi occidentales. Néanmoins, son adaptation à l'époque n'a pas changé sa perception générale chez le public, donc son interaction avec les savoirs des spectateurs reste soumise à son image originelle telle que la mythologie grecque la rend jusqu'à aujourd'hui, à savoir un mari attristé plein de chagrin descendant aux Enfers pour en faire sortir sa bien-aimée. De plus, il réunit en lui l'image de l'amant inconsolable avec celle du poète romantique et du musicien extraordinaire :

Ainsi, le mythe d'Orphée concentre tous les éléments mystiques, spirituels, et musicaux qui définissent la figure du poète médiéval dans son acte de création poétique et musicale : l'amour d'Orphée pour Eurydice et son désespoir inconsolable sont au cœur de la lyrique (Tristan) ; le pouvoir de la musique de sa lyre sur les éléments naturels, structure également la lyrique courtoise où l'amour éclot dans le verger de Paradis et où la croissance du végétal sous les effets de la musique symbolise l'amour ; enfin, son expérience mystique et musicale dans l'autre monde qui fait de lui un intermédiaire entre l'ici-bas et l'au-delà et donne toute la mesure du rôle du poète (Cassagnes-Brouquet, 2007, p. 162).

En outre, le personnage d'Orphée ainsi que le motif de l'amour malheureux, car Eurydice a disparu définitivement, continuent à vivre à travers les siècles et de nombreuses œuvres d'art. Ainsi on peut nommer l'opéra « Orphée aux Enfers » de Jacques Offenbach du XIXe siècle, le ballet « Orpheus » d'Igor Stravinski, la pièce de théâtre « La Toison d'or » de Pierre Corneille du XVIIe siècle, ou bien du XXe siècle « Eurydice » de Jean Anouilh, de nombreuses adaptations au cinéma parmi lesquelles « Orphée » et « Le Testament d'Orphée » de Jean Cocteau sont assez connues ou bien de différentes peintures. Récemment, ce thème était adopté dans les bandes dessinées propageant ainsi sa diffusion dans la culture populaire. En poésie, « Orphée » dans La légende des siècles de Victor Hugo ou bien des poèmes de Guillaume Apollinaire ou de Paul Valéry s'enracinent dans la conscience du lecteur en interagissant avec sa perception de ce mythe antique.

Finalement, l'existence de ces images mythiques qui côtoient de nombreuses images prises de la Bible dans le même conte prouve que les deux ont profondément influencé le mode de pensée non seulement dans la culture savante (Charles Perrault fait des études littéraires au collège de Beauvais à Paris, il devient avocat, plus tard il entre l'Académie française en tant que personnage très proche à Colbert, donc il appartient à la culture savante), mais aussi dans la culture populaire, car son travail le plus important

consistait à collecter et à transcrire des contes originaires de la tradition orale française et qui étaient transmises de génération en génération par la parole préservant ainsi ce savoir issu de la tradition paysanne. Donc c'étaient ces contes qui constituaient la source orale du patrimoine français et qui continuent à vivre jusqu'à ce jour grâce non seulement à la tradition orale, mais aussi à l'auteur Charles Perrault.

Comme la méthodologie ethnocritique veut envisager la présence des deux éléments dans le texte, mon analyse précédente veut prouver l'existence ainsi que la validité de toutes les images repérées. En même temps, elle veut examiner comment ces deux éléments provenant des sources culturellement différentes s'inscrivent dans un processus de création d'un conte.

Comme le constate Guillaume Drouet, le docteur en langue et littérature française à Paris, la littérature est « aux prises avec la culture et elle est prise dans la culture » (Cnockaert / Privat / Scarpa, 2011, p. 62) de telle manière qu'on ne peut pas séparer les mouvements idéologiques de la vie sociale, culturelle et communautaire. Ce qu'on observe dans sa vie collective dont ces contes sont un témoignage, c'est le rencontre et le combat de ces deux mouvements philosophiques qui font le dynamisme des contes en faisant opposer l'un à l'autre dans le but de convaincre et de dépasser cette opposition. Ainsi cette opposition n'est que le principe de tension – opposition entre ces deux idéologies sur lequel repose le dynamisme non seulement de ces contes, mais aussi de la vie entière. Donc le principe de la construction de ces contes peut être évalué dans une phrase : L'homme se lance à la quête du sens de la vie et trouve un charivari de théories, de croyances, de visions ou de fantaisies parmi lesquelles il doit trouver le bon chemin. Néanmoins, il sait très bien qu'il n'y a qu'un bon chemin dont il ne faut pas s'écarter, sinon, il ferait fausse route en poursuivant une chimère.

De cette façon on peut percevoir la rencontre et le débat entre la barbe de Zeus et la barbe d'un sacrificateur selon la loi mosaïque, ou bien le regard défendu d'Orphée qui perd sa bien-aimée et ainsi se damne à jamais et les regards longs, avides, désireux dans le paradis terrestre portés vers une seule chose qu'il ne faille pas toucher comme une discussion ou un dialogue entre les deux idéologies dans le cadre duquel toutes les deux se rapportent au raisonnement et à l'explication du monde dans le but de convaincre et de s'élever de la connaissance prétendument vraie à la connaissance véritable dans la structure et les règles de ce simple conte.

3. CENDRILLON

Ce conte se prête aussi très bien à l'évaluation ethnocritique grâce à sa riche symbolique du texte accompagnée par la poétique des images. Il s'approprie donc « des traits ethnoculturels, les retravaille et les déploie selon des configurations fictionnelles et narratives spécifiques et originales » (Cnockaert / Privat / Scarpa, 2011, p. 31).

Afin d'analyser ce conte selon la méthode ethnocritique je vais tout d'abord essayer de repérer les données culturelles qui appartiennent à l'ethno-culture en leur associant soit les images bibliques, soit celles de la mythologie selon sa signification. Puis, je vais transcrire ces images dans leur contexte du conte en analysant les phénomènes « de belligérance culturelle toujours à l'œuvre dans les œuvres et dans leurs cultures » (Cnockaert / Privat / Scarpa, 2011, p. 32).

Comme la troisième étape consiste en l'interprétation ethnocritique, je vais approcher ce conte comme un filet « des éléments mythico-rituels » qui ne « se comprennent pas seulement par référence au système qu'ils constituent » (Cnockaert / Privat / Scarpa, 2011, p. 4). Ce qui est donc l'objectif de mon travail, c'est de comprendre ce système complexe et intriqué en recevant « un nouveau sens dans le système de relations constitutif de l'œuvre » (Bourdieu, 1987, p. 141).

On peut, pour débiter cette partie qui se voudrait en forme de « bilan ouvert sur quelques perspectives », récapituler les quatre étapes que suppose au fond toute lecture ethnocritique :

1. le niveau ethnographique : la démarche incite d'abord à la reconnaissance des données culturelles (les folklorèmes) présents dans l'œuvre littéraire.
2. le niveau ethnologique : il faut ensuite inscrire ces faits ethnographiques dans leur contexte culturel de référence ; autrement dit, articuler cette « reconnaissance » avec une compréhension de type ethnologique du système ethno-culturel tel que l'œuvre étudiée le textualise elle-même.
3. le troisième niveau est proprement celui de l'interprétation ethnocritique, qui « offre l'avantage d'entrer dans la logique interne et spécifique du travail de signification du texte littéraire »

4. l'ethnocritique devrait conduire enfin à toute une série de réflexions sur les rapports (interactifs) entre culture du texte et culture du lecteur : il conviendrait ici de parler d'auto-ethnologie. (cf. : Cnockaert / Privat / Scarpa, 2011, p. 28-32).

Ce conte qui est peut-être le plus populaire parmi les enfants traite un problème ardent qui puisse surgir dans la relation parmi les frères ou sœurs, à savoir celui de la jalousie. Déjà l'histoire de Joseph dans la Bible raconte l'envie que portaient les frères envers Joseph, tout cela à cause de la jalousie « pour l'affection particulière » que leur père avait pour leur frère. Mais la situation de Cendrillon est encore pire que celle de Joseph parce que « le père de Joseph n'est pas complice de son avilissement : il le préfère même à ses autres enfants ». Il y a des autres parallèles entre Joseph et Cendrillon : tous les deux deviennent esclaves et tous les deux échappent miraculeusement à leur sort et finissent par surpasser leurs frères ou bien leurs sœurs (cf. : Bettelheim, 1976, p.352).

Ce conte populaire qui fait partie du patrimoine oral a pour sujet un thème qui continue à fasciner au cours des siècles ses lecteurs, notamment celui d'un enfant qui dépasse ses conditions avilissantes et accède au trône

D'ailleurs, on retrouve une version de ce conte déjà enregistrée vers le 1^e siècle par un historien grec appelé Strabon, ou plus tard au 3^e siècle par un orateur romain nommé Claude Élien le Sophiste (la légende de la pyramide de Mykérinos). Ce conte était également connu en Chine racontant l'histoire de Ye Xian datant du 9^e siècle. En Europe, ce conte se voit renaître chez un poète napolitain surnommé Jean-Baptiste Basile dans son recueil « Lo cunto de li cunti overo Lo trattenemiento de peccerille » aussi affiché sous le titre de Pentamerone racontant l'histoire de Zezolla qui était la fille d'un prince.

Ce conte de fées continue à fasciner les enfants jusqu'à nos jours parce que

ce n'est pas le triomphe final de la vertu qui assure la moralité du conte mais le fait que l'enfant, séduit par le héros, s'identifie avec lui à travers toutes ses épreuves. A cause de cette identification, l'enfant imagine qu'il partage toutes les souffrances du héros au cours de ses tribulations et qu'il triomphe avec lui au moment où la vertu l'emporte sur le mal. L'enfant accomplit tout seul cette identification, et les luttes intérieures et extérieures du héros impriment en lui le sens moral (Bettelheim, 1976, p. 24).

Le nom de cette jeune fille qui est en même temps celui du conte se prête pour l'analyse de la première image, celle de la cendre.

3.1 L'IMAGE DE LA CENDRE

Cendrillon dont on ne connaît pas son vrai nom appartient en fait à la noblesse, car son père était un gentilhomme. Malgré son issue aristocratique elle se trouve en marge de la société en tant que servante étant obligée d'exécuter « les plus viles occupations de la maison : c'était elle qui nettoyait la vaisselle et les montées, qui frottait la chambre de madame, et celles de mesdemoiselles ses filles » devenant ainsi la victime de la malice et de l'envie de sa belle-mère et de ses demi-sœurs. De plus, son nom indique la vraie nature de la déchéance qu'elle subit avec patience et sans protester en désignant celle qui s'asseyait dans les cendres. En outre, l'autre variante de son nom, celle de Cucendron semble encore plus péjorative en associant ce nom avec cul de cendre : « Lorsqu'elle avait fait son ouvrage, elle s'en allait au coin de la cheminée, et s'asseoir dans les cendres, ce qui faisait qu'on l'appelait communément dans le logis Cucendron ». Son autre sobriquet, celui de Cendrillon, provient de la fusion entre les mots cendre et souillon.

3.1.1 ULYSSE

Dans la mythologie grecque on rencontre Ulysse, un héros audacieux connu par sa témérité et par sa ruse, qui va s'asseoir dans les cendres du foyer en arrivant à la cour du roi des Phéaciens :

Ayant ainsi parlé, il s'assit dans les cendres du foyer, devant le feu, et tous restaient muets. Enfin, le vieux héros Ekhénèos paria ainsi. C'était le plus âgé de tous les Phaiakiens, et il savait beaucoup de choses anciennes, et il l'emportait sur tous par son éloquence. Plein de sagesse, il parla ainsi au milieu de tous :

- Alkinoos, il n'est ni bon, ni convenable pour toi, que ton hôte soit assis dans les cendres du foyer. Tes convives attendent tous ta décision. Mais hâte-toi ; fais asseoir ton hôte sur un trône orné de clous d'argent. ... Dès que la Force sacrée d'Alkinoos eut entendu ces paroles, il prit par la main le sage et subtil Odysseus, et il le fit lever du foyer (cf. : Homère, Chant 7).

Plusieurs auteurs ont remarqué l'affinité des cendres avec l'humilité, selon Pierre Saintyves, un folkloriste et éditeur français, les cendres représentent l'abaissement et la soumission dès l'Antiquité. Ce sont les cendres qu'Ulysse a choisies pour sa demeure provisoire pour mettre en relief sa condition humble : « Dans l'Odyssée après avoir supplié Areté et Alkinoos de faciliter son retour dans sa patrie, Ulysse s'assied devant le feu dans les cendres du foyer afin de mieux marquer sa condition humiliée » (Saintyves,

1923, p. 131). C'est la même situation initiale de Cendrillon qui « s'en allait s'asseoir dans les cendres, au coin de la cheminée » et celle d'Ulysse au commencement de sa visite du royaume des Phéaciens. Tous les deux endurent cette situation avec patience et modestie et tous les deux connaissent un changement de situation, car Ulysse se fait prendre par la main et il se fait lever du foyer et s'asseoir « sur un trône brillant ... où une servante versa de l'eau d'une belle aiguière d'or dans un bassin d'argent, pour qu'il lavât ses mains, et elle dressa devant lui une table polie ».

Un autre parallèle entre Cendrillon et Ulysse consiste dans leur état d'anonymat du fait que personne, hormis les membres de sa famille, ne connaît la vraie identité de Cendrillon, à savoir sa descendance aristocratique et que les Phéaciens ignoraient le fait d'avoir devant eux un des plus grands héros et aventuriers de l'époque.

Enfin, tous les deux font l'expérience du changement de statut social, plus tard ils sont remarqués et relevés dans un état de haute société par un intermédiaire, c'est-à-dire par la marraine chez Cendrillon et par le personnage d'Ekhénèos chez Ulysse puisque Ekhénèos, comme la marraine, était un « vieux héros plein de sagesse, le plus âgé de tous les Phaiakiens » qui « savait beaucoup de choses anciennes et qui l'emportait sur tous par son éloquence ».

3.1.2 LE PHENIX

Un autre mythe antique étroitement lié à l'image des cendres parle du phénix, un oiseau légendaire natif en Afrique de l'est et vénéré pour son pouvoir de renaître, donc pour sa résurrection. Selon Hérodote, le phénix

quand il sentait sa fin venir, construisait un nid de branches aromatiques et d'encens, y mettait le feu et se consumait dans les flammes. Des cendres de ce bûcher, surgissait un nouveau phénix, qui contrôlait le feu de mieux en mieux à chaque résurrection ; c'est aussi pour cela qu'on le nomme oiseau de feu (Hérodote, 1850, Histoires II).

De plus, il nous donne une description détaillée de cet oiseau légendaire ayant de grandes ailes qui sont « en partie dorées et en partie rouges ». Cet oiseau est semblable « à l'aigle quant à la figure et à la description détaillée. On en rapporte une particularité qui me paraît incroyable. Il part, disent les Égyptiens, d'Éthiopie, se rend au temple du Soleil avec le corps de son père » (VP, Histoires II, 72).

3.1.3 LES PARALLELES ENTRE PHENIX ET CENDRILLON

Le phénix ainsi que Cendrillon ont besoin des cendres pour renaître, donc pour resurgir dans leur fraîche splendeur dans la vie nouvelle. Afin de mettre fin à son état précédent, ils recherchent chacun à leur tour leur lieu secret qui les accueille et qui leur offre une source de chaleur, des flammes agréables qui remontent de leurs pieds en tout le corps en les transformant en êtres brillants sur le chemin du soleil ou bien vers leur avenir royal. Un temple ou un palais, tels sont les destins de ceux qui renaissent dans la marginalité « du coin de la cheminée » ou bien du « nid de branches aromatiques et d'encens qui consume dans les flammes ». D'ailleurs, cette légende prouve encore une fois que les choses précieuses prennent leur origine à l'écart du grand monde, dans l'isolation d'un monde clos et silencieux interrompu seulement par pétitement des flammes. Cependant, après avoir consumé tout ce qui devait être consumé, ce feu fait manifester extérieurement la beauté de ceux qu'il a dévoré. Une fois « ses vilains habits » détruits, Cendrillon réapparaît dans « des habits de drap d'or et d'argent tout chamarrés de pierreries », conformément à l'image de la plume qui doit être arrachée une fois périmée ou vieillie.

3.1.4 LE PROPHETE DANIEL

Les Saintes Écritures portent plusieurs remarques concernant la cendre dont la majorité se trouvent dans l'Ancien Testament, en particulier le prophète Daniel mentionne la cendre dans le chapitre 9 : « Je tournai ma face vers le Seigneur Dieu, afin de recourir à la prière et aux supplications, en jeûnant et en prenant le sac et la cendre » (Daniel 9 : 3). Conformément à l'image de Cendrillon qui « allait s'asseoir dans les cendres », Daniel, l'un des grands prophètes de l'Ancien Testament, est devenu grand par sa souffrance ayant la capacité à endurer toutes les afflictions posées par ce joug de l'oppression étrangère causée dans son cas par sa déportation à Babylone et dans le cas de Cendrillon par sa belle-mère et ses filles qui ont envahi son entourage familial de façon légitime, car c'était son père qui « épousa en secondes noces cette femme qui avait de son côté deux filles » ouvrant ainsi sa maison à des brimades perpétuelles. Pour Cendrillon il ne reste qu'un refuge auquel elle recourt pour se dérober devant la réalité menaçante représentée par la belle-mère avec ses filles harcelantes – ses cendres.

Dans la tradition chrétienne les cendres sont le symbole de l'affliction, de la pénitence et de l'humiliation. En réalité, ce que Daniel fait, c'est la repentance non pour ses propres péchés, mais pour ceux de son peuple qui est assujéti aux Babyloniens. On retrouve la même symbolique de la cendre chez un autre prophète de l'époque, chez Jérémie qui lie la cendre avec la pénitence d'une façon très étroite : « Fille de mon peuple, couvre-toi d'un sac et roule-toi dans la cendre, prends le deuil comme pour un fils unique, verse des larmes, des larmes amères ! Car le devastateur vient sur nous à l'improviste » (Jérémie 6 : 26). Tous les deux « versent des larmes amères » puisqu'ils partent en captivité en raison du jugement de Dieu et qu'ils perdent leurs doux foyer ainsi que la proximité de Dieu. Cendrillon, devenant étrangère dans sa propre maison, se plonge dans l'oubli de plus en plus souvent souffrant l'abandon de son propre père. Ce point de départ met en parallèle le dépaysement bouleversant des prophètes et de Cendrillon, à savoir la perte de chez soi ou de chez nous liée avec le sentiment déchirant : nous ne sommes pas désormais son peuple aimé ou bien je n'ai pas désormais un père. Tout cela se rapporte donc à la satisfaction des propres besoins naturels en termes d'affection et d'attachement personnel dont la perte on ressent comme la plus tragique de la vie. Dans cette situation d'abandon total il ne leur reste qu'un dernier recours, celui de la cendre pour éprouver de la chaleur des dernières étincelles mourantes au contact du froid d'un monde étrange.

En outre, Charles Perrault attribue une très haute qualité à la pénitence et à l'humilité :

L'humilité ne nous oblige pas à ne point connaître les bonnes qualités qui sont en nous. Elle nous oblige seulement à reconnaître que nous les tenons de Dieu et non pas de nous-mêmes. Que nous les pouvons perdre à tous moments si sa bonté ne nous les conserve, et tombez ensuite dans les plus grands désordres (Barchilon, 1987, p. 45).

Comme Perrault reconnaît l'importance de l'humilité dans la vie humaine, il conçoit la grandeur de Daniel ou de Jérémie dans leur disposition à s'abaisser volontairement en marquant une grande déférence envers celui qui nous a créés. En effet, il devait pratiquer une grande humilité car il a implanté non seulement dans ce conte, mais aussi dans les autres cette qualité essentielle en sachant que l'humilité est le fondement de toutes les vertus chrétiennes.

De plus, il a mis en relief l'affinité de l'humilité avec la pénitence par le lien de parenté étroit entre elles : « On peut faire plusieurs paradoxes chrétiens, par exemple, que

l'humilité chrétienne demande beaucoup de grandeur d'âme. Qu'il y a un extrême plaisir à faire pénitence » (Barchilon, 1987, p. 46).

Donc il y a un paradoxe semblable entre l'image biblique de la cendre et celle de la mythologie antique, encore qu'il faille regarder ces propositions d'une manière globale. Il se peut que l'image mythologique soit surprenante en son fond par rapport aux cendres bibliques ou qu'elle contredise cette image de l'humilité, mais en prenant le contre-pied semblable, elle l'accomplit en raison de l'union de ces propositions parfaissant l'une par l'autre, car la nouvelle vie ainsi que la grandeur naissent de l'humilité : « Dieu résiste aux l'orgueilleux, mais il fait grâce aux humbles » (Jacques 4 :6). C'est la raison pour laquelle les cendres du foyer font réchauffer « son petit pied » en suscitant le renouveau de sa position jadis perdue et de sa beauté magnifique de telle sorte que « ses deux sœurs la reconnurent pour la belle dame qu'elles avaient vue au bal et elles se jetèrent à ses pieds pour lui demander pardon ».

3.1.5 HESTIA

Une autre image prise de la mythologie antique correspondant au personnage de Cendrillon serait celle de la déesse Hestia dans la mythologie grecque ou bien Vesta dans la mythologie romaine. Selon les connaissances générales de la mythologie antique cette divinité correspond au culte du foyer domestique vénérée en tant que centre de la maison. En même temps, elle garde le sanctuaire de Delphes en se faisant offrir des sacrifices en son honneur tout à fait restant la divinité principale du foyer domestique. Comme le relève Cicéron,

le nom de Vesta nous vient des Grecs qui usent de la forme « Hestia ». Son action bienfaisante s'exerce sur les autels et les foyers : comme elle est la gardienne de cette partie de notre vie qui s'écoule dans l'intimité du chez soi, on l'invoque la dernière dans toutes les prières et dans tous les sacrifices (Cicéron, De la nature des Dieux II, 27 dans Collection des Auteurs latins, Paris, 1841).

Ce point de vue regardant Cendrillon comme Hestia, comme celle qui veille sur « sur la vie intime du chez soi » est renforcé par Yvette Saupé :

Cendrillon, par son surnom même qui évoque la cendre du foyer, est comme Hestia le centre de la vie domestique dont elle accomplit les tâches, même les plus dures, comme « nettoyer les montées ». Elle s'assied dans l'âtre, sans doute dans une avancée de pierre formant banc sur les côtés de la cheminée, où l'on se chauffait autrefois, comme la divinité même du foyer (Saupé, 1997, p. 131).

L'humilité qui prend sa source dans l'état des cendres et qui fait passer Cendrillon de la condition de la bassesse et de l'obscurité de l'âtre à celle de sa gloire, est aussi la vertu pour les héros anciens tels que Ulysse : « La cendre cache temporairement l'éclat de l'héroïne, accomplissant une épreuve avilissante. En position d'humilité également, Ulysse demande l'aide du roi Alkinoos pour rentrer dans sa patrie, après s'être assis dans les cendres du foyer » (Saupé, 1997, p. 133).

D'ailleurs, on peut percevoir l'âtre comme le centre de la maison et le symbole de la mère. L'effort de vivre près de l'âtre peut matérialiser le désir que fait l'enfant pour s'accrocher à la mère (cf. : Bettelheim, 1976, p. 364).

Certes, « le foyer évoque le feu, la flamme, la chaleur dont les cendres ne constituent que le résidu gris et terne » (Saupé, 1997, p. 132), mais en même temps on observe le caractère ambivalent de la cendre : « Si la cendre symbolise la fertilité du foyer, elle peut aussi symboliser l'humilité. Elle a cette valeur dans la liturgie chrétienne » (Saupé, 1997, p. 132). Ainsi l'humilité provoque la gestation ainsi que la naissance d'un être nouveau, « d'une grande princesse qu'on ne connaissait point » à tel point que la croissance ou bien la fécondité tire son origine de l'humilité, de l'abaissement et de la soumission :

Le motif de la cendre est double : résidu du feu, sa couleur grisâtre convient à l'effacement momentané de l'héroïne. Mais la cendre évoque aussi le foyer et sa fécondité. Cendrillon, déesse du foyer, est un avatar d'Hestia, temporairement déchue, qui attend dans une patiente résignation, que sa bonté et sa beauté soient révélées et célébrées avec éclat » (Saupé, 1997, p. 133).

Cendrillon, cette « déesse du foyer, du centre fixe » (Saupé, 1997, p. 131), se transforme ainsi dans l'image d'une mère pleine de douleurs qui « supporte patiemment tous les mauvais traitements, les railleries, les humiliations » (Saupé, 1997, p. 134). Sous cet aspect intérieur de considérer Cendrillon, « elle peut être considérée comme l'avatar d'une divinité domestique. Elle représente la puissance maternelle tutélaire doublée par le rôle de la fée marraine, indispensable à l'action » (Saupé, 1997, p. 131).

L'humilité des cendres résulte donc dans le désir perpétuel de l'existence humaine de se reproduire et de croître. Tout ce qui n'est que des ruines en poudre de ce qui a été brûlé et détruit et qui ne témoigne que de la fin et de l'extinction ultime, provoque l'éclosion de la vie nouvelle, de « la plus belle princesse, la plus belle qu'on puisse jamais voir ». Afin d'accomplir sa tâche de se faire mener « chez le jeune prince », Cendrillon est devenue « une Hestia temporairement infidèle à sa mission. Elle désire quitter le foyer,

aller au bal. Son mariage avec le Prince lui fait fonder un foyer ailleurs. Elle ne fait que déplacer le centre qu'elle représente » (Saupé, 1997, p. 132). Elle doit donc remporter une victoire sur l'adversité temporelle représentée par ses sœurs rivales « par la séduction du Prince au cours d'un bal ». Dans ce devoir principal, « Cendrillon aidée de la marraine, conquiert son bonheur avec les armes qui lui sont données, la séduction de sa jeunesse et la magnificence de ses habits. Vertus d'humilité, de soumission, de bonté nuancées et pimentées par la coquetterie » (Saupé, 1997, p. 135).

Comme le remarque Yvan Loskoutoff, l'humilité est une vertu glorifiante : « Yvan Loskoutoff fait un parallèle fort juste entre le dépouillement du récit et l'apologie de l'humilité, tels qu'on les trouve dans les Contes de Perrault et la simplicité évangélique qui frappe l'imagination » (Saupé, 1997, p. 136). En observant l'âtre près duquel se tient Cendrillon on se rend compte que l'humilité naît du silence recueilli, presque religieux du feu agonisant dont les cendres préservent la dernière chaleur. Dès le moment où l'on cesse de parler, où on se tait en se plongeant dans la grande sérénité, « lorsqu'on avait fait son ouvrage », on s'en va « au coin de la cheminée » et ne demande qu'une chose – silence absolu, complet, profond. Ainsi Cendrillon se réfugie dans son mutisme une fois de plus : « Le silence est l'aboutissement suprême du langage et de la conscience. Tout ce que l'on dit ou écrit, tout ce que l'on sait, c'est pour cela, pour cela vraiment : le silence » (Le Clézio, Jean-Marie Gustave, *L'Extase matérielle*, Paris, 1967, p. 192). Dans ce moment-là rare de notre vie on garde le silence pour entrer en communion, voire en communication intime avec « sa bonne marraine » qui voit Cendrillon justement dans le moment où « elle se mit à pleurer », où celle-ci est « toute en pleurs ». Cette marraine qui la suit de ses yeux, partout et qui ne se fatigue jamais d'abaisser le regard de sa filleule arrive toujours au bon moment pour « donner un coup de sa baguette et la faire devenir encore plus magnifique ». Cette marraine à laquelle chacun peut avoir un accès libre, devient la parole transfigurée, l'échange sans le secours de mots, car toute la communication vient de la part de Créateur : « Dieu parle cependant, tantôt d'une manière, tantôt d'une autre, et l'on n'y prend point garde, ... il parle afin de détourner l'homme du mal et de garantir son âme de la fosse » (Job, 33 : 14 – 18). Ce conte confirme encore de plus qu'il y a une joie extraordinaire dans le fait que l'Éternel recherche la communication afin d'établir une relation entre deux êtres si éloignés dans l'espace et le temps comme le Créateur et sa création, entre quelqu'un poussiéreux « avec ses méchants habits » et avec Lui-même.

En effet, cette communication prend son origine dans l'être silencieux qui permet de parler sans secours de mots à tel point que Cendrillon « ne se sent pas de joie » en affermissant que le fait que Dieu nous parle constitue le bonheur suprême de nos vies. C'est dans cette communication intime que Cendrillon se transforme en « la belle dame très aimable dont le fils du roi est fort amoureux » et dont le caractère est fortifié et affermi. Cette grandeur de sa personnalité commence à se manifester dès son arrivée au bal si bien que c'est elle, Cendrillon, qui impose le silence sur son entourage tapageur en l'éblouissant par sa beauté majestueuse des cendres solennelles : « Le fils du roi, qu'on alla avertir qu'il venait d'arriver une grande princesse qu'on ne connaissait point, courut la recevoir ; il lui donna la main à la descente du carrosse, et la mena dans la salle où était la compagnie. Il se fit alors un grand silence ; on cessa de danser, et les violons ne jouèrent plus, tant on était attentif à contempler les grandes beautés de cette inconnue. On n'entendait qu'un bruit confus : - « Ha, qu'elle est belle ! ».

3.2 L'IMAGE DE LA RELATION PARENT – ENFANT

3.2.1 IPHIGENIE

Une des images mythiques qui évoque le sujet des relations en famille est celui d'Iphigénie. Selon Apollodore (1^{er} ou 2^e siècle ap. J.-C.) Iphigénie devait être immolée en sacrifice en vue d'apaiser la colère de la déesse Artémis à cause de l'outrage que son père Agamemnon a commis :

À cette réponse, Agamemnon envoya Ulysse et Talthybios auprès de Clytemnestre, pour lui demander qu'elle leur confie Iphigénie, alléguant une promesse faite à Achille, qu'Agamemnon la lui donnerait pour femme, pour le récompenser de sa bravoure. Clytemnestre l'envoya ; Agamemnon la plaça sur l'autel ; déjà il s'apprêtait à l'égorger quand Artémis l'enleva, la mena chez les Taures et fit d'elle la prêtresse de son culte. À sa place, Artémis mit sur l'autel une biche ; certains disent qu'elle rendit la jeune fille immortelle (Apollodore, 2003, Épitomé 3 : 22).

3.2.2 ISAAC

Par ailleurs, la Bible s'approche de la mythologie grecque dans son récit pris de la vie d'Abraham, l'un des patriarches du christianisme, concernant le sacrifice d'Isaac, son fils. Quoique le récit biblique porte une certaine analogie avec l'histoire d'Agamemnon, on

peut en trouver, à ce propos, plusieurs positions qui se distinguent de manière plus ou moins substantielle. Tout d'abord, cet événement commence par l'instruction de l'Éternel à Abraham de prendre son fils, « son unique, celui qu'il aime » et aller l'offrir en holocauste « au pays de Morija sur l'une des montagnes que Dieu lui dirai ». Donc

Abraham prit le bois pour l'holocauste, le chargea sur son fils Isaac, et porta dans sa main le feu et le couteau. Et ils marchèrent tous deux ensemble.

Alors Isaac, parlant à Abraham, son père, dit : Mon père ! Et il répondit : Me voici, mon fils ! Isaac reprit : Voici le feu et le bois ; mais où est l'agneau pour l'holocauste ?

Abraham répondit : Mon fils, Dieu se pourvoira lui-même de l'agneau pour l'holocauste. Et ils marchèrent tous deux ensemble.

Puis Abraham étendit la main, et prit le couteau, pour égorger son fils.

Alors l'ange de l'Éternel l'appela des cieux, et dit : Abraham ! Abraham ! Et il répondit : Me voici !

L'ange dit : N'avance pas ta main sur l'enfant, et ne lui fais rien ; car je sais maintenant que tu crains Dieu, et que tu ne m'as pas refusé ton fils, ton unique.

Abraham leva les yeux, et vit derrière lui un bélier retenu dans un buisson (Genèse 22 : 7-13).

3.2.3 LA COMPARAISON ENTRE IPHIGENIE ET ISAAC

A propos de ces deux histoires il existe plusieurs points de vue plus ou moins divergents en dépit de la forte analogie entre les deux sujets. Dans les deux récits, c'est le père qui sacrifie ou fait sacrifier, il sacrifie son propre enfant sur un autel, donc il s'agit d'un sacrifice dans lequel on immole une personne vivante offerte comme victime propitiatoire à un dieu. Un autre point de ressemblance entre les deux récits consiste dans le rite selon lequel la victime est mise à mort du fait que toutes les deux doivent mourir en se voyant trancher la gorge par un couteau, donc d'une façon sanglante. De plus, les pères font cela suivant l'ordre d'un dieu. Mais ici, la similitude entre les deux récits se termine en raison de la conception et du but différent de ce sacrifice.

L'oblation qu'Iphigénie est forcée de subir en vue d'un intérêt supérieur a pour but d'apaiser la colère de la divinité qui s'est vue offensée par son père Agamemnon tandis que le sacrifice d'Isaac n'est que la mise à l'épreuve du caractère d'Abraham. Dans ce cas-là, il ne s'agit jamais d'un sacrifice humain, car le commandement de Dieu par rapport

à ce sujet est très clair : « tu n'apprendras point à imiter les abominations de ces nations-là », à savoir que ces nations font « passer leur fils ou leur fille par le feu » (Deutéronome 18 : 9 – 19). Les fouilles archéologiques confirment que par exemple les Phéniciens offraient leurs fils premiers nés en vue d'acquérir la fécondité à leur divinité de Tanit en jetant ces bébés dans un brasier. En effet, la Tora condamne les sacrifices humains d'une manière très forte en les désignant comme une abomination devant l'Éternel.

Les deux récits se distinguent aussi par la valeur qui est mise sur la victime du sacrifice. Tandis qu'Iphigénie a les autres frères et sœurs (Chrysothémis, Électre et Oreste), Isaac reste pour Abraham « son fils unique, celui qu'il aime », donc tout ce qui est cher pour lui. Par conséquent, le renoncement à son fils qu'Abraham s'impose constitue pour lui un sacrifice de son bonheur, voire de son cœur dans lequel se montre sa grandeur, car le prix du sacrifice coûte sa propre vie, tout à quoi il est attaché.

Les deux récits font la part entre la communication mutuelle dans la légende grecque et celle de la Bible. C'est par la ruse inventée qu'Agamemnon attire sa fille à venir au lieu du sacrifice, donc au camp achéen. Une fois arrivée, « Agamemnon la plaça sur l'autel ». Contrairement à ce rapport austère, la relation entre Abraham et son fils est identifiée tout d'abord par son long voyage au cours duquel ils se parlaient, car « ils marchèrent tous deux ensemble ». En outre, la Genèse nous relate même le sujet de leur conversation : c'était d'une part l'identité de la victime du sacrifice, d'autre part leur mis en relation avec une inégalable perfection, dont rendent témoignage ces paroles pleines de dévouement mutuel : « Mon père ! Et il répondit : Me voici, mon fils ! ».

En analysant ces deux histoires on se rend compte que c'est particulièrement par leurs caractères que les deux divinités se distinguent. Tandis qu'Artémis se fait offenser et qu'elle exige un sacrifice humain qui selon les autres versions mythiques va jusqu'au bout et finit par mort d'Iphigénie, le dieu biblique demande ce sacrifice pour « qu'il sait maintenant qu'Abraham craint Dieu et qu'il ne lui refuse pas son fils ». Pourtant, si Dieu est omniscient, donc qu'il connaît le vrai caractère d'Abraham, pourquoi l'envoie-t-il en long voyage pour accomplir un sacrifice qui n'existe pas ? L'étude approfondie de cette histoire révèle que ce n'est pas Dieu, mais Abraham lui-même qui a besoin de se rendre compte, donc de reconnaître ces valeurs qu'il possède en propre et qui dirigent toute son existence. Ce voyage représente une nécessité psychique pendant lequel un lien étroit entre le père et son enfant se construit de telle sorte que cette relation mutuelle

reste le fondement profond pour le reste de leur vie. En accordant la priorité à l'Éternel, Abraham a bien choisi, car il « cherchait premièrement le royaume et la justice de Dieu » et toutes ces choses, donc son fils unique, « lui étaient données par-dessus » (Matthieu 6 : 33). Abraham a donc renoncé à ses intérêts propres en accordant à Dieu la place qui lui appartient, car ce n'est qu'en « aimant le Seigneur, notre Dieu, de tout notre cœur, de toute notre âme, et de toute notre pensée » (Matthieu 22 :37) qu'on se retrouve soi-même. La question de savoir pour reconnaître si on « craint Dieu », donc si on respecte l'Éternel pour tel qu'il est, est en fait dirigée vers sa création en nous envoyant en pèlerinage au pays qu'on ne connaît pas de telle sorte qu'on sera peut-être obligé « d'avancer sa main » sur sa chose unique.

3.2.4 LE PERE DE CENDRILLON – ABRAHAM – AGAMEMNON

Le conte de Charles Perrault commence par un homme qui « avait de son côté une jeune fille », donc ce gentilhomme était un père. Sa fille, dont on ne connaît pas son propre nom, était son enfant unique, donc elle devait être « celle qu'il aimait bien ». Néanmoins, cet homme s'approche plutôt d'Agamemnon dans son désir d'obtenir les vents favorables afin de lancer sa flotte en voyage. En fait, il a offert sa fille en sacrifice pour pouvoir continuer ce voyage et pour atteindre les côtes de Troie. Il devait aimer sa fille aussi en raison du refus initial de cette oblation, quand même il y consent après des pressions de la part de ses camarades. A l'instar de ce héros grec, le père de Cendrillon afin d'acquérir les vents favorables pour ses cibles personnelles « épousa en secondes noces une femme ». En effet, ce père a rompu toute la communication avec sa propre fille en l'immolant entièrement parce qu'il devait entendre le fait que sa nouvelle femme « fit éclater sa mauvaise humeur » en réduisant sa fille en Cucendron. Il a préféré fermer ses yeux afin de pouvoir jouir de ses vents favorables dans sa vie personnelle.

Conformément à Iphigénie, qui a dû être offerte en sacrifice à cause d'une faute que son père avait commise, Cendrillon devait souffrir afin que son père puisse assouvir ses besoins en termes de vie intime. Le jour des secondes noces devient donc un moment où Cendrillon est amenée au sacrifice constituant la perte définitive de la relation avec son père. Comme Agamemnon dont le portrait est connu par son regard détournant, le père de Cendrillon aussi se cache ses yeux, voire il renonce à sa fille si bien qu'elle « n'osait s'en plaindre à son père qui l'aurait grondée, parce que sa femme le gouvernait entièrement ». D'ailleurs, ce père qui se faisait gouverner, « renforce indirectement par

sa passivité le rôle d'agresseur de la marâtre » (Saupé, 1997, p. 132). Ce père qui ne cherche pas à comprendre sa fille s'éloigne de plus en plus de la figure du père telle qu'elle est symbolisée par Abraham, car Abraham savait que « Dieu parle et ses enfants écoutent, non par pur divertissement mais par souci pédagogique » (Loskoutoff, 1992, p. 26). Comme chaque père incarne un dieu pour son enfant on peut comparer la relation entre un enfant et son père aux « liens qui unissent un dévot à son Dieu » (Loskoutoff, 1992, p. 27). Cette relation se traduit par trois aspects, notamment par « une relation d'assujettissement filial, une relation verbale, une relation pédagogique » (Loskoutoff, 1992, p. 27). D'ailleurs, Abraham en tant que père remplit son rôle paternel dans tous les aspects : il parle à son fils, il lui parle dans le but de l'instruire en lui expliquant que « Dieu se pourvoira lui-même de l'agneau pour l'holocauste » en acceptant entièrement cette relation d'assujettissement filiale dans son approche envers son fils : « Me voici, mon fils ».

Cette relation paternelle entre Isaac - Abraham diffère de celle de Cendrillon non dans son refus d'assujettissement à son père puisque « la pauvre fille souffrait tout avec patience », mais dans la distance de ce père que Cendrillon n'osait même pas approcher. Par ailleurs c'est « la distance qui sépare un enfant de son père, son incapacité à le comprendre et la nécessité pour celui-ci de s'adapter à sa faiblesse » (Loskoutoff, p. 26), la distance qui était franchie par Abraham, mais pas par le père de Cendrillon puisqu'ils « ne marchaient jamais tous deux ensemble ».

Cendrillon se comporte donc « comme un enfant dépendant et soumis qui doit une obéissance absolue à son Dieu paternel » (Loskoutoff, p. 30). De l'autre côté, « son ignorance et sa faiblesse ne lui permettent pas de se comporter autrement » (Loskoutoff, p. 30) face à son père parce qu'elle ne pouvait pas rester obéissante et soumise « sans le renoncement à tout vouloir personnel » (CV, p. 30). Donc Cendrillon ne se révolte contre la femme que « son père épousa en secondes noces » ni ne lutte pour son attention affectionnée (elle ne se plaint jamais) puisqu'elle sait très bien qu'il la gronderait pour quoi que se soit. Sentant sa faiblesse, elle embrasse « ce dépouillement d'elle-même » car elle n'exprime sa volonté personnelle qu'une fois : « Je voudrais bien je voudrais bien aller au bal ». De l'autre côté, il semble que Cendrillon comprend très bien que « l'épreuve [...] se réalise [par] la filiation divine autorisant le partage des félicités célestes » (CV, p. 30) du fait qu'elle parvient à son bout, donc à la création d'un nouveau foyer au centre duquel se tient Cendrillon elle-même, et peut jouir de l'intimité du chez-

elle, de la tendre inclination d'un nouveau père – fondateur, fils du roi, donc « des félicités célestes ».

3.3 L'IMAGE DE MERE – MARATRE – MARRAINE

Tout d'abord, on se rend compte que la mère qui met au monde, qui nourrit, élève et qui porte toute son affection sur un enfant est absente dans ce conte. Elle a délaissé sa fille par son décès en la livrant à l'abandonne et à la solitude de telle sorte que Cendrillon en quête d'un ami intime pouvait rencontrer dieu « qui ne répondait d'abord à aucun nom et échappait à toutes les prises » (Dabezies, p. 14). Au contraire, dès le début de cette histoire elle doit faire face à sa marâtre, à la femme cruelle qui la maltraite dès « les noces ne furent pas plus tôt faites ».

L'image de Cendrillon qui vit dans l'isolation angoissante peut souvent aider l'enfant moderne parce que surtout l'enfant de nos jours « se sent souvent isolé ». Ainsi cet enfant peut-il contempler la vie de Cendrillon qui « poursuit ... sa route dans la solitude » et qui se voit aider par la marraine. Donc le sort de Cendrillon convainc l'enfant qu'il peut se sentir abandonné dans le monde comme un hors-la-loi, qu'il peut tâtonner dans l'obscurité, mais que, comme Cendrillon, au cours de sa vie, « il sera guidé pas à pas et recevra toute l'aide dont il pourra avoir besoin » (cf. : Bettelheim, 1976, p. 27).

On a déjà remarqué que de « nombreux contes de fées commencent avec la mort d'une mère ou d'un père », ce qui crée des problèmes angoissantes (cf. : Bettelheim, 1976, p. 23). Cependant ce qui paraît un désavantage des contes de fées, notamment ces événements tragiques, c'est en réalité leur grand atout :

« Les histoires sécurisantes d'aujourd'hui ne parlent ni de la mort, ni du vieillissement, ni de l'espoir en une vie éternelle. Le conte de fées, au contraire, met carrément l'enfant en présence de toutes les difficultés fondamentales de l'homme » (Bettelheim, 1976, p. 23).

3.3.1 Ino

En étudiant la mythologie grecque on retrouve un personnage d'Ino, la fille de Cadmos qui était le célèbre fondateur de Thèbes, qui incarne un prototype d'une marâtre. Après avoir épousé Athamas, le roi de Béotie et de Thessalie, qui avait de son côté deux

enfants, elle poursuit ses beaux-enfants à tel point qu'ils sont obligés de se sauver en Colchide qui est en fait la région géorgienne :

Athamas régna sur la Béotie, et, de Néphélé, il eut un fils Phrixos, et une fille Hellé. Puis il épousa Ino, de laquelle il eut Léarchos et Méricerte. Mais Ino voulait se débarrasser des enfants de Néphélé. Alors, elle persuada toutes les femmes d'assécher les graines destinées aux semailles. ... Quand la terre, naturellement, ne donna pas la récolte habituelle.... Athamas envoya ses ambassadeurs à Delphes pour demander au dieu ce qu'il convenait de faire pour éloigner la disette. Et Ino persuada les messagers de lui rapporter une fausse réponse ... sacrifier Phrixos à Zeus » (Apollodore, 2001, Livre I, 9, 1).

Conformément aux enfants d'Athamas, Cendrillon devient indésirable. Une famille avec un père, une mère et ses filles serait parfaite sauf si cet enfant de la femme défunte ne dérangeait pas. Un enfant qui est là pour gâcher le bonheur familial puisqu'il appartient au passé : « Cendrillon tenait cela de sa mère, qui était la meilleure femme du monde ». Comme on ne peut pas se débarrasser de la présence de la fille, on va chercher à réduire son influence en la transformant en « vilain cucendron comme cela ». En rencontrant cette fille chaque jour, la marâtre devait réaliser qu'en se comparant à sa belle-fille elle est en perte de vitesse dans tous les aspects du fait que Cendrillon « tenait cela de sa mère, qui était la meilleure femme du monde ». À l'instar d'Ino il ne lui reste que s'en débarrasser en faisant « éclater sa mauvaise humeur » et en la réduisant aux cendres. En effet, si elle voulait s'approcher de la première femme pour mettre en évidence des rapports de ressemblance ou de différence en terme des qualités physiques mais aussi psychiques, elle devait apercevoir d'être incomparable à la femme précédente en ce qui concerne la beauté mais aussi le caractère. Pour marâtre cela représente une idée insupportable de ne pouvoir jamais atteindre les qualités de mère de Cendrillon, que celle-ci la dépasse en tout en faisant de l'ombre à elle, « la femme la plus hautaine et la plus fière qu'on n'eût jamais vue » de telle sorte qu'elle est obligée de passer toute sa vie comme la seconde femme. De ce fait elle commence à intriguer auprès de son mari ainsi que son voisinage en asséchant « les graines destinées aux semailles » dans le but d'effacer la beauté et les attraits de Cendrillon et « quand la terre ne donne pas la récolte habituelle », à savoir que cette jeune fille « d'une douceur et d'une bonté sans exemple » devient maintenant « un vilain cucendron », elle sacrifie cette fille à son égoïsme en envoyant « une fausse réponse » afin de l'abaisser : « On rirait bien si on voyait un cucendron aller au bal ».

3.3.2 RUTH

Parmi les personnages bibliques qui représentent la relation entre la belle-mère et la belle-fille se manifeste surtout celles de Ruth et de Naomi. Ruth, tout en étant une femme moabite, a épousé un homme juif en amenant sa belle famille dans le pays de Moab. Après le décès de son mari, sa belle-mère prend une décision de rentrer dans son pays, c'est-à-dire à Bethléem voulant laisser sa belle-fille dans son pays d'origine. Ruth lui répond par ces paroles :

Ruth répondit: Ne me presse pas de te laisser, de retourner loin de toi! Où tu iras j'irai, où tu demeureras je demeurerai; ton peuple sera mon peuple, et ton Dieu sera mon Dieu;

où tu mourras je mourrai, et j'y serai enterrée. Que l'Éternel me traite dans toute sa rigueur, si autre chose que la mort vient à me séparer de toi!

Naomi, la voyant décidée à aller avec elle, cessa ses instances (Ruth : 16-18).

Après s'être attachée aux valeurs du judaïsme, Ruth suit les instructions de sa belle-mère concernant les moissons. A force de ramasser des épis tombés pour Naomi, elle fait la connaissance de Boaz qui l'épouse plus tard. Ainsi devient-elle l'arrière-grand-mère du roi David.

Donc le rapport qui lie Ruth à sa belle-mère est celui de dépendance, d'influence réciproque et d'affinité profonde. En revanche, Cendrillon est mise en rapport avec une femme qui « ne put souffrir les bonnes qualités de cette jeune enfant » parce qu'elles « rendaient ses filles encore plus haïssables ». Cette marâtre s'ouvre de plus en plus à cette passion mauvaise qui ne poursuit qu'une cible, celle de lui désirer du mal et de chercher à lui nuire. De l'autre côté, Cendrillon se fait aider par sa marraine incarnant sa mère. Par conséquent, elle est prise au milieu d'un processus par lequel elle grandit en affrontant une femme rongée d'envie maligne qui attriste et empoisonne la vie entière de Cendrillon, mais comme notre existence est fondée sur les contradictions, sa mère ne l'abandonne pas, mais devient sa marraine, en ce qui concerne son rôle dans le récit. Cette marraine qui se comporte en mère la suit des yeux de loin, elle la voit « toute en pleurs » et tout en sachant tout, elle a pourtant demandé « ce qu'elle avait ». Elle arrive justement au moment où Cendrillon a besoin d'elle et en arrivant « là-dessus » elle donne « un coup de sa baguette sur les habits de Cendrillon ».

Cette marraine est caractérisée par une phrase qui éveille la curiosité : « Sa marraine, qui était fée ». Si on désigne une fée comme un personnage féminin imaginaire qui est doté de pouvoirs magiques, on doit repérer les pensées de Perrault concernant les choses surnaturelles : Charles Perrault « croit aux anges, aux diables et aux sorciers, tout en se moquant des superstitions populaires » de telle sorte que si on lisait Cendrillon « au premier degré, on risquerait de sérieux contresens » (Soriano, 1991, p. 288).

Ainsi dotée de la présence de la marraine agissante en mère, Cendrillon fait l'expérience du Dieu « qui parle, qui promet, qui appelle, qui pardonne ». De cette façon, elle « s'engage dans le dialogue avec lui » en prenant un chemin au bout duquel elle se voit sortir grandie de ses défis en se rappelant sans cesse « le passé des promesses de Dieu » et en se tournant « vers l'avenir avec Lui » (Dabezies, 2004, p. 14). La marraine en tant que l'incarnation de Dieu sera « Dieu pour nous et promet son assistance et son alliance, mais en réponse elle demandera une confiance et une fidélité que les textes nous présenteront souvent comme bien plus importantes que les réussites humaines ou les victoires du peuple » (Dabezies, 2004, p. 11). Suivant Cendrillon il faut donc aller dans le jardin et apporter une citrouille avec la confiance d'un enfant même si on ne peut pas « deviner comment cette citrouille pourrait nous faire aller au bal » parce que « tout est conduit par le juste Juge, soucieux de protéger l'innocente et de garantir l'avenir » (Dabezies, 2004, p. 13).

3.4 L'IMAGE DU MIROIR

Comme les sœurs de Cendrillon dormaient dans des chambres dans lesquelles elles avaient « des miroirs où elles se voyaient depuis les pieds jusqu'à la tête », le motif du miroir pourrait révéler une symbolique intéressante. Tout d'abord, il faut remarquer le fait qu'à cette époque-là l'acquisition d'un miroir de telle taille est déjà un signe de prospérité en évoquant « la galerie des glaces du palais de Versailles où Louis XIV a souhaité exposer sa grandeur » (Rousseau, 1999, p. 92). Suivant le roi qui aspire à exposer sa puissance, ses courtisans cherchaient à imiter leur monarque en se faisant refléter dans tels miroirs. Les deux sœurs de Cendrillon « afin de satisfaire leur ego en se montrant multipliées, elles aimaient se voir » (cf : Rousseau, 1999, p. 92) parce que « ce qui transparaît dans cette attitude c'est l'orgueil démesuré des deux sœurs »

(Rousseau, 1999, p. 92). De plus, le fait qu' « elles étaient toujours devant leur miroir », peut mettre en évidence que « cet orgueil était autoréflexif », voire c'était une « complaisance, une autosatisfaction dans leur propre admiration » (Rousseau, 1999, p. 92). Donc le miroir peut devenir « un élément matériel qui permet le dédoublement des personnages » parce que dans la mythologie grecque c'est le symbole du miroir qui révèle « moi profond » (Rousseau, 1999, p. 92) de telle sorte qui est à l'origine de l'obsession du personnage principale, voire de sa perte ultime.

3.4.1 NARCISSE

Parmi les mythes grecs et plus tard romains dans lesquels le miroir ou plutôt la surface brillante réfléchissante son propre visage joue un rôle principal, est surtout celui de Narcisse. Un jeune homme de beauté extraordinaire, Narcisse repousse tous ses prétendants d'une façon très cruelle parmi lesquels la nymphe Écho, qui en souffre le plus. Plus tard, il voit son propre visage qui se reflète dans l'eau paisible d'une fontaine et il le trouve tellement beau qu'il s'en éprend. Sachant très bien que cet amour ne peut jamais être partagé, ne peut pas être réciproque, il en tombe malade et meurt de désespoir :

Narcisse, à qui un amoureux dédaigné souhaite de connaître un malheur analogue au sien, sera un jour puni par Némésis. Un jour, après la chasse, le jeune homme veut se désaltérer à une source d'eau pure, et s'éprend de son propre reflet dans l'eau. Éperdument amoureux de l'être qu'il aperçoit, il tente désespérément de saisir sa propre image, incapable de s'arracher à sa propre contemplation. Quand il comprend enfin qu'il s'aime lui-même, atteint d'une folie inguérissable, il dépérit peu à peu, pleuré par Écho, puis il rejoint les enfers où il continue à chercher dans le Styx les traits aimés. Les Naïades et les Dryades ne trouvent, en guise de cadavre, que sa métamorphose, la fleur qui porte son nom (Ovide, 2004, p. 402-510).

Comme on fabriquait les premiers miroirs très tôt en polissant un verre volcanique appelé l'obsidienne (dès d'environ 6000 av. J.-C.), la Tora évoque des miroirs en rapport avec la construction du tabernacle. Toutefois, le passage le plus connu faisant mention du miroir est celui de Jacques :

« Car, si quelqu'un écoute la parole et ne la met pas en pratique, il est semblable à un homme qui regarde dans un miroir son visage naturel et qui, après s'être regardé, s'en va, et oublie aussitôt quel il était. » (Jacques 1 : 23-24).

3.4.2 LES DIVERGENCES ENTRE LE MIROIR BIBLIQUE ET GREC

Si on met en relation l'histoire grecque avec les versets bibliques on se rend compte que leurs messages se distinguent de manière très importante. Tandis que le miroir biblique « reflète la vérité, la sincérité, le contenu du cœur et de la conscience » (Rousseau, 1999, p. 91) et que ce miroir nous invite à contempler notre « visage naturel » autant que possible et à se transformer selon ce qu'on a vu, le mythe antique nous déconseille l'auto contemplation d'une façon prémonitoire. Par ailleurs, les sœurs de Cendrillon qui « étaient toujours devant leur miroir » font penser plutôt à Narcisse qu'à la mise en garde biblique en raison de la « bonne coiffeuse qu'on envoya chercher », ou du régime alimentaire pour « leur rendre la taille plus menue » ou bien à cause d'un « habit de velours rouge, de la garniture d'Angleterre et d'un manteau à fleurs d'or ». En fait, dans le cadre de la Bible le miroir est « en effet symbolique de la sagesse et de la connaissance » (Rousseau, 1999, p. 91) en révélant la vérité qui « évidemment peut être d'un ordre supérieur » (CV, p. 91). Tout en étant « toujours devant leur miroir », les sœurs regardent « dans un miroir leurs visages naturels », mais elles oublient « aussitôt quels ils étaient » puisqu'elles continuent à traiter leur belle sœur en « vilain cucendron comme cela » en dépit de sa bonté et générosité.

Cet objet plus ou moins petit qui réfléchit le visage d'une personne peut donc révéler plusieurs positions divergentes. D'un côté, à force de se regarder dans le miroir, l'âme se transforme et « finit par participer de la beauté même à laquelle elle s'ouvre » (Rousseau, 1999, p. 92), donc le miroir désigne les standards bibliques qu'on doit contempler et observer dans le but de les mettre en pratique et n'oublier pas « aussitôt quel il était ». D'un autre côté, cette tendance à longuement contempler sa propre image peut montrer un personnage infatué de soi-même qui envisage les intérêts des autres qu'en relation avec ses propres intérêts, donc une personne vaniteuse dont les valeurs intrinsèques ne consistent qu'à admirer et à vivre pour soi-même. C'est la conception du mythe grec dans lequel Narcisse décède de la déformation de lui-même du à son incapacité d'arriver à s'identifier avec les souffrances des autres. En effet, il est mort parce que ce miroir ne constitue que son intérêt, son importance et son plaisir propre : « Il existe donc une configuration entre le sujet contemplé et le miroir qui le contemple » (Rousseau, 1999, p. 92).

Les deux sœurs démontrent leur inaptitude de se mettre à la place de Cendrillon en se comportant d'une façon vaine et égoïste et en exercent leur domination sur les autres. Elles se rapprochent ainsi de l'éphèbe grec dans leur manière de traiter Cendrillon parce qu'elles continuaient « à rire et à se moquer d'elle ». En réalité, dans le moment où elles réalisent la synthèse de leur image devant le miroir où elles se voient « depuis les pieds jusqu'à la tête », l'image d'elles-mêmes prend conscience « des personnes de qualité » parce qu'elles « faisaient grande figure dans le pays » à tel point que leur identité se fond dans celle de la personne « la plus hautaine et la plus fière qu'on n'eût jamais vue ».

3.5 L'IMAGE DE LA PETITE PANTOUFLE DE VERRE

Déjà Balzac a remarqué le fait que la petite pantoufle de verre « doit infailliblement se casser au moment où la jeune fille la laisse tomber » (Soriano, 1969, p. 144). Bien que cela soit vrai selon toutes les lois logiques, dans les contes qui souvent bravent le raisonnement rationaliste, « on peut aussi fabriquer une pantoufle de verre qui ne casse pas » (Soriano, 1969, p. 144). L'auteur lui-même a affirmé que « les miracles ne semblent pas plus difficiles à faire que tout ce que la nature fait tous les jours », car en regardant

les choses en elles-mêmes, il est aussi étonnant de voir une étincelle sortir d'un caillou ou d'un morceau de fer et allumer ensuite un grand feu que de voir ressusciter un mort. Toute la différence ne consiste qu'en ce que les opérations ordinaires de la nature nous sont familières, et que les miracles ne nous le sont pas. (Barchilon, 1987, p. 72).

La Bible nous fournit plusieurs images concernant les chaussures, mais bien sûr, on ne rencontre personne chaussé de pantoufles de verre. Parmi les légendes les plus antiques mentionnant des chaussures on découvre celle de Rhodope qui nous est parvenue par un géographe grec nommé Strabo (née vers 58 av. J.-C.), l'auteur de Géographie en 17 volumes.

3.5.1 RHODOPE

Cette légende parle d'une courtisane appelée Rhodope qui était une jeune fille grecque. Arrivée comme esclave en Égypte, un jour elle prit un bain, en mettant tous ses vêtements à côté. À ce moment-là, un aigle lui a volé une de ses pantoufles et l'a fait tomber aux pieds du pharaon :

When she was bathing (Rhodopis), an eagle snatched one of her sandals from her maid and carried it to Memphis ; and while the king was administering justice in the open air, the eagle, when it arrived above his head, flung the sandal into his lap, and the king, stirred both by the beautiful shape of the sandal and by the strangeness of the occurrence, sent men in all directions into the country in quest of the woman who wore the sandal; and when she was found in the city of Naucratis, she was brought up to Memphis, became the wife of the king, and when she died was honoured with the above-mentioned tomb (Tomb of the Courtesan – Mykerinos) (Strabo, 1932, p. 93 – 95).

On retrouve, dans cette histoire grecque, la version la plus ancienne de notre conte avec tous ses aspects typiques : la chaussure sur mesure d'une petite pointure, une fille étrangère de la classe la plus basse, son élévation dans la haute société et finalement un motif du mariage royal avec le monarque. Un autre motif typique, celui de l'aide d'un oiseau, a été repris plus tard par Grimm.

3.5.2 EZECHIEL

La Bible fait référence aux chaussures surtout sous forme de sandales dans plusieurs passages parmi lesquels celui du prophète Ezéchiel évoque cette description des chaussures :

«Je te donnai des vêtements brodés, et une chaussure de peaux teintes en bleu; je te ceignis de fin lin, et je te couvris de soie.

Je te parai d'ornements: je mis des bracelets à tes mains, un collier à ton cou » (Ezéchiel 16 : 10 – 11).

Dans cet extrait le prophète Ezéchiel, qui a été déporté à Babylone, met en parallèle l'alliance des Israélites avec Dieu et une relation affectueuse du marié envers son épouse. L'amour de l'Éternel vers son peuple élu symbolisé par Jérusalem est tel qu'il s'attache avec tendresse et générosité à sa mariée en lui offrant « des vêtements brodés, des bracelets à ses mains ou bien une couronne magnifique sur sa tête ». Une marque très spéciale de sa tendresse et de son attachement devient « une chaussure de peaux teintes en bleu » avec laquelle le marié chausse sa fiancée en lui jurant la fidélité et en faisant alliance avec elle si bien qu'elle « fut à lui » (Ezéchiel 16 : 8).

3.5.3 LES PARALLELES ENTRE LA CHAUSSURE BIBLIQUE ET LA CHAUSSURE

GRECQUE

L'image biblique des chaussures s'approche donc de celle conservée par les mythes grecs désignant un objet qui recouvre et protège le pied. La seule différence entre les deux récits consiste dans l'ordre renversé du rencontre de la chaussure et de la personne aimée. La mariée biblique reçoit la chaussure en bleu comme preuve de l'alliance maritale après leur rencontre tandis que le pharaon aperçoit providentiellement un aigle qui « laissa tomber la sandale dans les replis de sa robe ». Grâce à cette chaussure dont la forme se distinguait par son apparence souple et légère, il a conclu que le pied que cette pantoufle chaussait devait être remarquable et fascinant par sa petitesse. Avant tout le roi reçoit la pantoufle « dans les replis de sa robe » et avec elle la promesse d'un pied nu de la beauté délicate qui va le conduire vers celle qui est en train de prendre un bain parce que « les proportions mignonnes de la sandale et le merveilleux de l'aventure émurent le roi » de telle sorte qu'il « envoyai aussitôt par tout le pays des agents à la recherche de la femme dont le pied pouvait chausser une chaussure pareille ». La légende grecque ne nous donne pas la description de la beauté de Rhodope dont le pied s'ajustait à cette chaussure parfaitement, mais on connaît le résultat de cette rencontre entre le pharaon égyptien et cette esclave grecque puisque l'ayant retrouvé et amené chez lui, le roi l'a épousée « and when she died was honoured with the above-mentioned tomb (Strabo, 1932, p. 93 – 95).

La pantoufle en question est donc un cadeau de son mari dans le rapport biblique, par contre, elle s'inscrit dans le cadre de son personnage entier dans le mythe grec à tel point que la fille et sa chaussure « qui émue par ses proportions mignonnes » s'unissent pour ne plus former qu'un ensemble. Suivant le mythe antique, c'est cette chaussure qui conduit la jeune fille dans le palais et qui la ramène vers un prince terriblement charmant car c'est le prince qui incarne l'espoir et la rédemption de cette esclave.

Pour Cendrillon ses chaussures sur mesure sont le cadeau de sa marraine qui « lui donna ensuite une paire de pantoufle de verre, les plus jolies du monde ». En analysant ce conte d'une façon plus profonde, on se rend compte que le message biblique et le mythe grec se confondent en s'unissant dans le personnage de Cendrillon du fait que « le fils du roi la mit à la place d'honneur », qu'il fait apporter « une fort belle collation dont il ne mangea point » et que « peu de jours après il l'épousa ». Le jeune prince se rapproche

donc du message biblique concernant les maris : « Maris, aimez vos femmes, comme Christ a aimé l'Église, et s'est livré lui-même pour elle » (Ephésiens 5 : 25). Toutefois, les chaussures en bleu ou bien celles de verre ne sont pas données à Cendrillon par le prince, mais par sa marraine. C'est donc sa marraine qui lui fait un cadeau des pantoufles dans le but de la mener dans le palais, vers le prince et sur le trône. En respectant les impératifs imposés par sa marraine, Cendrillon peut parvenir jusqu'au bout, à savoir, elle peut devenir membre de la famille royale. De cette façon la marraine remplit la fonction de Saint-Esprit dont le rôle consiste à « nous amener à Dieu » (1 Pierre 3 :18). En effet, la marraine qui voit Cendrillon de loin et qui devine facilement ses souhaits secrets par sa salutation : « Tu voudrais bien aller au bal, n'est-ce pas ? » Elle descend près d'elle en lui faisant le cadeau des pantoufles de verre de telle sorte qu'elle ressemble à Saint-Esprit que « le Père céleste donne à ceux qui le lui demandent » (Luc 11 : 13). Donc les petites pantoufles de verre ne sont que le don de celui qui mène « les cendrillons toutes en pleurs » vers Lui-même parce que « quiconque demande, reçoit, celui qui cherche, trouve, et l'on ouvre à celui qui frappe » (Matthieu 7 : 7 - 8). C'est pourquoi Cendrillon, qui demandait tout en pleurant, a reçu, et parce qu'elle a cherché partout dans le jardin, dans sa souricière et même dans sa ratière, qu'elle a trouvé et on lui a ouvert en lui donnant « la main à la descente du carrosse » et en la menant « dans la salle où était la compagnie ».

3.6 L'IMAGE DE LA BAGUETTE

Autant les pantoufles de verre mènent Cendrillon vers le palais du roi, autant le rôle de la baguette qui frappe et qui fait changer semble indispensable à ces chaussures car c'est grâce à elle que les pieds poussiéreux se font chausser de « ses petites pantoufles de verre, les plus jolies du monde ».

3.6.1 CIRCE

On retrouve le motif de la baguette magique dans l'Ancien testament ainsi que dans la mythologie grecque. Parmi les figures mythiques, c'était surtout Circé, ou bien Kirkè en grec ancien, qui performait des miracles grâce à sa baguette magique en administrant

des boissons toxiques. En tant que sorcière influente, elle habite un jardin plein de loups et de lions au centre duquel se trouve son palais. Ces animaux sauvages ne sont que des hommes autrefois transformés par Circé. On rencontre Circé particulièrement chez Homère qui la regarde comme une sorte de déesse ayant la capacité d'intervenir dans les aventures d'Ulysse, le héros le plus fameux de la mythologie antique. Par ailleurs, le récit d'Homère nous fait parvenir le témoignage de la vie des compagnons d'Ulysse. En s'approchant de son palais, ils se font séduire par sa voix mélodieuse si bien que

Kirké sortit aussitôt, et, ouvrant les belles portes, elle les invita, et tous la suivirent imprudemment. Eurylokhos resta seul dehors, ayant soupçonné une embûche. Et Kirkè, ayant fait entrer mes compagnons, les fit asseoir sur des sièges et sur des trônes. Et elle mêla, avec du vin de Pramnios, du fromage, de la farine et du miel doux ; mais elle mit dans le pain des poisons, afin de leur faire oublier la terre de la patrie. Et elle leur offrit cela, et ils burent, et, aussitôt, les frappant d'une baguette, elle les renferma dans les étables à porcs. Et ils avaient la tête, la voix, le corps et les soies du porc, mais leur esprit était le même qu'auparavant. Et ils pleuraient, ainsi renfermés (Homère, 1893, p. 203-228).

Hormis la baguette magique, cette aventure prise de la vie d'Ulysse montre plusieurs parallèles entre l'histoire vécue par Ulysse et ses compagnons, et celle de Cendrillon. En effet, quand Ulysse et ses camarades s'approchent du palais, « ils entendirent Kirkè chantant d'une belle voix dans sa demeure ». En s'avancant vers le palais royal, Cendrillon elle aussi a dû entendre de la musique parce qu'il est écrit que la danse cessa et « les violons [...] ne jouèrent plus ». Dans le conte de Perrault, Cendrillon, dont « l'univers est strictement féminin » (Saupé, 1997, p. 132), s'approche du monde dominé par les hommes et dont le souverain va tenter de la séduire. Tandis que dans le palais royal la musique douce ne sert que de fond sonore à l'agitation sociale du fait que la compagnie dînait et causait avec un accompagnement de musique d'ambiance, pour Kirkè, qui au commencement ne s'exprime que par sa voix aimable et mélodieuse, la musique n'est que le moyen de parvenir à ses fins néfastes, à savoir séduire, asservir et gouverner le monde masculin. Les deux histoires ont connu le pouvoir de la musique de transformer des cœurs humains de telle sorte que la timidité et l'insécurité de Cendrillon se transforment en certitude et décision si bien qu'elle monte le carrosse et qu'elle part.

Dans les deux récits le nouveau venu se fait accueillir par le maître de la maison en personne puisque « le fils du roi, qu'on alla avertir qu'il venait d'arriver une grande princesse, courut la recevoir ». De la même manière, « Kirkè sortit aussitôt, et, ouvrant

les belles portes, elle les invita ». De plus, les deux maîtres de logis placent leurs convives sur un siège important : Kirkè « les fit asseoir sur des sièges et sur des trônes », et le prince mit Cendrillon « à la place d'honneur ».

Ayant fait entrer ses hôtes dans leur palais, tous les deux leur offrent « une forte belle collation » que ne mangent que les visiteurs. Toutefois, pour Kirkè ce repas copieux n'est qu'un autre moyen d'apprivoiser cette compagnie d'hommes d'action parce qu'elle a mêlé à ce repas une drogue toxique. Dès qu'ils ont consommé le repas servi, ils se sont rendus ouverts aux effets de cette substance nuisible de telle sorte qu'ils sont succombés complètement à l'engourdissement qui envahissait peu à peu leurs corps. Donc le repas qui avait l'air d'avoir tout pour que les hommes ne puissent y résister, s'est transformé en malédiction.

3.6.2 LA BAGUETTE DE CIRCE – LA BAGUETTE DE MARRAINE

La baguette reste donc l'emblème de l'autorité et du commandement qui serve aux transformations surnaturelles. Dans les deux histoires elle change un être humain en animal ou vice versa. Néanmoins, les résultats de cette transformation sont totalement opposés car dans le cas de Cendrillon les animaux s'élèvent dans l'état supérieur, celui de l'homme parce que six lézards en tant que six laquais « montèrent aussitôt derrière le carrosse et s'y tenaient accrochés, comme s'ils n'eussent fait autre chose toute leur vie ». Donc chez Charles Perrault il s'agit du « progrès vers Dieu » et ce progrès est « représenté par l'espace vertical où le voyant monte en franchissant des distances énormes » (Albouy, 1969, p. 83). C'est la raison pour laquelle les six lézards rampants sur les chemins poussiéreux tous les jours peuvent monter et s'accrocher derrière le carrosse, même s'y tenir debout, accompagnés par le regard voyant et rêveur d'un écrivain qui entrevoit dans ses contes le franchissement des distances insurmontables.

La baguette magique conserve donc ses qualités prodigieuses au cours des siècles puisque même à l'époque de Perrault, elle frappe et elle bouleverse les destins des orphelins en changeant les guenilles en « habits de drap d'or et d'argent » et en les menant des cendres du coin de la cheminée vers la place d'honneur d'un palais royal. Ce qui change au fil du temps, ce sont les mains qui tiennent cette baguette. Tandis que les mains de la marraine sont bienfaitantes en accomplissant les transformations qui portent bonheur à l'héroïne, la baguette de Circé ne fait que dégrader tous ceux qu'elle touche. Ainsi, les compagnons d'Ulysse se transforment en pourceaux et finissent par

être renfermés dans la porcherie. Cette baguette provenant de la Grèce antique déshonore donc d'une manière infamante du fait que les soldats audacieux de l'Odyssée se voient perdre leur apparence humaine en prenant « la tête, la voix, le corps et les soies du porc ».

De plus, cette baguette aux qualités magiques touche non seulement les corps, mais aussi les émotions d'une façon profonde. Cette transformation dans la vie de Cendrillon est si bouleversante qu'elle part vers le palais « ne se sentant pas de joie » parce que son rêve longtemps caressé se réalise justement grâce à cette baguette magique. En fait, ce rêve de Cendrillon exprimé par son bégayement : « Je voudrais bien ... je voudrais bien ... » reflète « le rêve de chacun d'être le plus conquérant – ou la plus séduisante » (Dabezies, 2004, p. 13). En réalité, Cendrillon devient tellement attrayante que « le roi même ne laissait pas de la regarder ». Ce rêve, qui est née dans la pénombre des cendres, la mène par le biais de son incertitude en surmontant son anxiété qui l'accable même en présence de sa marraine : « Hélas oui, dit Cendrillon en soupirant ». Aussi Cendrillon ressemble- fortement par plusieurs aspects aux compagnons d'Ulysse, ces héros grecs en train d'explorer, en raison de la gravitation vers la demeure d'où sort « un chant d'une belle voix » ou bien là où 'on « ne cesse pas de danser ». Elle se laisse aller à la rêverie en écoutant les violons d'un bal distant donné par le prince, ne sachant point si ces violons la mèneront dans un palais ou dans « des étables à porcs ». De cette façon elle découvre de près toutes les nuances des émotions qu'un être humain puisse éprouver : « Erich Auerbach a montré combien la vision biblique est plus réaliste : le style même des récits y interrompt très vite toute idéalisation illusoire et ramène le héros aux élans mêlés, aux peurs et aux inconstances de l'homme ordinaire » (Dabezies, 2004, p. 14).

Donc Cendrillon surmonte ses peurs et ses inquiétudes en arrivant à l'état où elle « ne se sentait pas de joie » grâce au message ou à la vision de la Bible qui reste plus que réaliste tout en faisant monter, redresser et soulever. Les amis d'Ulysse ignoraient cette vision salvatrice ; de là, après le coup de Circé ils pleuraient renfermés dans des étables à porcs car « leur esprit était le même qu'auparavant ».

3.7 L'IMAGE DE L'UNIVERS FEMININ

Cendrillon ainsi que Circé vivent dans le milieu strictement féminin. Cendrillon n'ose même pas s'approcher de son père puisqu'il « l'aurait grondée », en effet, il l'a délaissée entièrement dès ses secondes nocces. C'est donc le monde hostile de sa belle-mère et ses deux filles qui s'adressent à elle. D'ailleurs, en arrivant au bal, Cendrillon ne reste pas en présence du prince qui « était occupé à la contempler », mais elle va « s'asseoir auprès de ses sœurs ». De plus, il semble que tous ses intérêts se portent en réalité vers ses sœurs auxquelles elle fait « mille honnêtetés » en leur offrant « des oranges et des citrons que le prince lui avait données ». Donc elle fait don du cadeau précieux qui devrait servir de souvenir de la nuit la plus mémorable de sa vie, notamment celle où elle a dansé avec le prince. C'est peut-être son instinct de survie qui lui inspire méfiance vers celui qui l'a blessée le plus gravement, à savoir vers son père qui l'a abandonnée et ne s'intéresse plus à elle. Par conséquent, elle transfère sa défiance vers tout le monde masculin en limitant le contact avec le prince autant que possible en le considérant comme le moyen pour parvenir à ses fins, car elle « alla s'asseoir auprès de ses sœurs » en quittant sa place d'honneur et le prince qui « la suivit ne put pas l'attraper ». Donc c'est sa marraine à laquelle elle raconte « tout ce qui s'était passé au bal » et après l'arrivée de ses sœurs ce sont elles qui lui répondent. Par ailleurs, ses sœurs même « appelèrent Cendrillon pour lui demander son avis » parce qu'elles savaient très bien qu'elle « avait bon goût ». Elles devaient donc connaître et apprécier sa personnalité, voire jouir de sa présence parce que « Cendrillon les conseilla le mieux du monde ». Donc ce monde féminin de bonheur paisible qui se situait près de la chaleur agréable d'une cheminée familiale, vient d'être interrompu d'un événement bouleversant, notamment d'un jour où « le fils du roi donna un bal » auquel il « invita toutes les personnes de qualité ». C'est à partir de cet événement que la mécompréhension entre les filles accroit. C'est à cause de cet intrus, de ce prince, qui invite les deux sœurs, mais qui oublie la fille de ce gentilhomme.

Le monde masculin doit donc apparaître à Cendrillon menaçant de telle sorte qu'elle « se lève et s'enfuit » dans la douceur intime de son foyer familial d'où elle se précipite à ouvrir quand elle entend frapper à la porte avec sa phrase accueillante : « Que vous avez mis longtemps à revenir ! ». Cendrillon fuit le prince, le représentant d'un univers

masculin, inconnu - donc hostile à son intérieur. Il faut donc analyser le personnage de prince de plus près.

Toute d'abord, Cendrillon suivit ses deux sœurs « des yeux le plus longtemps qu'elle put » et « lorsqu'elle ne les vit plus, elle se mit à pleurer » parce qu'elle voulait bien aller au bal. Toutefois son comportement révèle que la vraie cause de ses pleurs est la perte de l'intimité ou des joies du foyer dont elle se regarde le gardien parce qu'elle « n'avait pas eu envie de dormir depuis qu'elles s'étaient quittées ». C'est la marraine qui la voit « toute en pleurs » et qui lui vient en aide. C'est elle qui l'observe de loin nettoyant la vaisselle, frottant les chambres, repassant le linge et ensuite les soirs s'asseyant dans les cendres avant qu'elle ne monte dans l'obscurité de son grenier. Elle la voit causant avec ses belles-sœurs, faisant effort pour être non seulement au service de cette famille, mais aussi rester attachée à eux avec tout son cœur parce que jusqu'à présent elle ne connaît que le refus de la part de son père et les mi-civilités de sa nouvelle famille. La marraine comprend son aspiration profonde à combler ce sentiment de manque, et d'incomplétude quand elle peut « s'asseoir auprès de ses sœurs » parce qu'elles sont son foyer, son chez-elle, tout ce qu'elle a connu d'intime jusqu'ici. Néanmoins, la marraine voit les conditions de sa vie telles qu'elles sont en vérité : les moqueries quotidiennes, les plaisanteries blessantes et malveillantes de la part de sa belle-famille.

La marraine l'observe, s'inquiète pour Cendrillon et arrive au moment où elle « pleurerait si fort qu'elle ne put achever ». Elle comprend son désir incessant d'appartenance permanente à une famille, à sa famille et son effort continu de retrouver son foyer puisque Cendrillon continue à s'attacher à ce coin de la cheminée, au lieu où elle trouve son asile sombre car une famille qui la tourne en dérision est quand même meilleure qu'aucune famille du tout. Bien que sa belle-famille la prenne souvent comme objet de plaisanterie en se moquant d'elle avec méchanceté, Cendrillon leur pardonne leur intention de la blesser au moment même de l'outrage : « Une autre que Cendrillon les aurait coiffées de travers ; mais elle était bonne, et elle les coiffa parfaitement bien ». Donc la marraine arrive pour exaucer son désir inexprimable : « Je voudrais bien... ».

La marraine dont « toute puissance s'oppose à son extrême impuissance » (Loskoutoff, 1992, p. 28) prépare donc Cendrillon pour un bal. Elle la transforme en « une grande princesse qu'on ne connaissait point » en lui imposant les restrictions d'horaires à cause de son penchant d'aller « s'asseoir auprès de ses sœurs ». La marraine comprend très

bien que sans ces limitations de temps Cendrillon aurait passé le temps avec ses sœurs du fait que « lorsqu'elles causaient ainsi, Cendrillon entendit sonner onze heures trois quarts ». Néanmoins, l'objectif de sa marraine diffère de celui de Cendrillon d'une manière importante parce qu'elle l'habille et elle l'équipe pour aller au bal à cause d'un homme – le prince. Bien que le prince appartienne au monde masculin, donc celui dont Cendrillon se méfie, dès le premier instant de leurs rencontres il démontre un comportement respectueux envers Cendrillon : il « courut la recevoir » en lui donnant « la main à la descente du carrosse », puis, il la mène « dans la salle où était la compagnie » pour l'y faire mettre à la place d'honneur. En fait, il ne voulait pas la quitter d'une seconde toute la soirée, c'est Cendrillon qui privilégiait tenir compagnie à ses sœurs et qui s'est écarté de lui en allant s'asseoir ailleurs. Cette fois-ci, c'est Cendrillon qui fait souffrir le prince en étant l'indifférente comme son père fut indifférent, et en s'évadant continuellement de sa présence en raison de la douleur morale qu'elle a dû autrefois éprouver. En effet, le prince en pâtit en silence avoir donné « une fort belle collation », le prince ne pouvait pas manger parce qu'il était « tant occupé à la contempler ». En outre, le prince offre des fruits exotiques à Cendrillon qu'elle donne à ses sœurs un moment après, sous le regard languissant du prince.

La marraine a dû très bien connaître la vraie personnalité de ce prince qui se penche pour ramasser sa petite pantoufle de verre et qui ne cesse pas de « la regarder pendant tout le reste du bal ». Elle sait de prime abord que dès la première rencontre il ne poursuivra qu'un but, celui d'épouser « celle dont le pied serait bien juste à cette pantoufle ». Certes, c'est un prince qui pourrait jouir de sa position suprême de la hiérarchie sociale, mais au lieu de savourer sa primauté, il s'abaisse pour ramasser et garder la chaussure. Il montre donc le comportement très conforme à l'éthique parce qu'il est « fort en peine » pour la fille dont il ne connaît pas le nom. Quelle que soit sa condition sociale, il souffre de l'absence de celle qu'il aime parce que tout en étant un roi puissant il éprouve une extrême impuissance envers la défiance de celle dont « il était fort amoureux » en se rendant compte qu'il ne peut contraindre personne à l'aimer.

Son caractère se manifeste donc lors de la première rencontre et continue à déployer des qualités intrinsèques, propres à son personnage, jusqu'au dernier moment de ce conte, à savoir jusqu'au jour du mariage. Grâce aux traits de caractère qui font preuve de respect envers Cendrillon dans son comportement tout au long de l'histoire, il réussit finalement à réveiller en elle des sentiments amoureux et à gagner sa confiance, si bien

qu'il finit la transformation commencée par sa marraine. La marraine change son apparence extérieure en l'élevant des cendres au « carrosse tout doré », mais le prince touche son essence intérieure de telle sorte que toute sa façon d'aborder l'existence change. Son âme passe d'un état où « la pauvre fille souffre tout avec patience » et elle n'ose même se plaindre, à l'état où elle se voit reconduite vers le palais « ne se sentant pas de joie ». Le prince inspire donc une tendre confiance à Cendrillon qui la transforme en fille qui regarde sa pantoufle et dit en riant : « Que je voie si elle ne me serait bonne ! ». Cette confiance sans réserve lui donne une nouvelle joie de vivre en lui incitant une belle assurance pour sa destinée et dans ses forces.

Comme Cendrillon pouvait placer sa confiance dans le fils du roi, elle a subi une transformation en gravissant les échelons de la hiérarchie sociale à l'aide du monde végétal, car une citrouille lui donne son écorce et car les animaux sont prêts à l'aider. Cependant cette transformation ne serait jamais possible sans l'aide de sa marraine qui est la compensation sociale de sa mère décédée, et qui est douée de pouvoirs magiques. Avant tout, il faut remarquer que :

« L'image de la nourrice suscite deux réflexions. En premier lieu se révèle la passage du rapport verbal, intellectuel, au rapport nourricier, corporel » (Loskoutoff, 1992, p. 33).

En réalité, la marraine la vêt, l'équipe et prend soin d'elle, mais surtout elle communique avec Cendrillon. De cette façon, elle s'approche de l'image du Père céleste dont le caractère principal est marqué par l'humilité :

« Lorsque Dieu s'abaisse à bégayer pour instruire ses enfants, n'entretient-il pas un rapport d'imitation avec ces mêmes enfants, ne se réduit-il pas lui-même à la puérité ? » (Loskoutoff, 1992, p. 34). Ainsi la marraine l'aborde en lui adressant la parole au sujet de ses larmes, tout en connaissant les raisons de sa peine, ce qui prouve que « la communication avec la divinité suit un sens descendant » (CV, p.33) puisque c'est à l'initiative de la marraine que la vie de Cendrillon change fondamentalement. Cette communication est « un don de l'autorité adulte à l'enfant démuné de tout » (CV, p. 33) en raison du bégayement par lequel Cendrillon répond aux approches de sa marraine : « Je voudrais bien je voudrais bien ». D'un autre côté, comme les enfants écoutent « religieusement leur père céleste bégayer » (CV, p. 35), Cendrillon peut d'autant mieux suivre et comprendre les instructions de sa marraine que cette dernière parle une langue simple et adaptée aux entourages poussiéreux de Cendrillon : « Va dans le jardin

et apporte-moi une citrouille, une souricière, une ratière et quelques lézards... ». Cendrillon suit ses conseils avec « la prise de conscience de l'humilité humaine ayant pour conséquence l'abandon à sa volonté » (CV, p. 35) qui est en fait la meilleure volonté possible pour sa vie parce qu'elle la mène du coin obscur de la cheminée à poussière à la place d'honneur d'un palais royal. Perrault devait donc comprendre que Cendrillon dans ses cendres et avec « ses méchants habits, ne laissait pas d'être cent fois plus belle que ses sœurs » en tant que « Jésus, dans l'abjection puérile ne perdait rien des gloires de sa divinité » (CV, p. 42) parce que

Sous le toit ruiné d'un rustique étable

Naîtra de l'Univers le Monarque adorable (CV, p. 34).

D'ailleurs, la marraine qui connaît les véritables conditions de sa vie se rapproche de Cendrillon en ayant pour but de l'écarter de sa réalité poussiéreuse avec ses sœurs qui l'exploitent et qui la tournent en ridicule, et de la tourner vers celui qui court à son arrivée, qui lui tend le bras en la contemplant, qui la suit, la cherche et souffre en secret pour elle. En fait, la marraine remplit le rôle du Saint Esprit qui délivre Cendrillon vêtue de ses guenilles noircies de la réalité blessante des moqueries quotidiennes, et l'emmène vers la rencontre de celui qui agit toujours en respectant sa nature. En définitif, la marraine parvient à ses fins en les faisant appartenir l'un à l'autre, à savoir l'humanité à son Créateur qui donne à Cendrillon un nouveau rattachement à la famille spirituelle : « Voyez quel amour le Père nous a témoigné, pour que nous soyons appelés enfants de Dieu ! Et nous le sommes. Si le monde ne nous connaît pas, c'est qu'il ne l'a pas connu » (1 Jean 3 : 1).

Les sœurs de Cendrillon ne pouvaient donc pas reconnaître sa vraie identité car elles appartenaient à ce monde qui a par ailleurs beaucoup de connaissances livresques sur ce prince, mais qui renie son vrai caractère et puissance divine :

« Il y a donc bien dans la crèche manifestation de la divine coïncidence des opposés : le petit enfant débile, affligé de toutes les terribles faiblesses du premier âge, participe de l'éternité paternelle » (Loskoutoff, 1992, p. 35).

3.7.1 L'UNIVERS FEMININ DE CIRCE

Conformément à Cendrillon, la magicienne Circé a aussi vécu dans un monde qu'elle s'est construit et qui en réalité opposait l'univers masculin en se cachant dans une vallée où elle a bâti « les demeures construites en pierres polies ». Cette fois-ci, ce ne sont pas les cendres où elle cherche refuge, mais elle dresse autour d'elle des pierres polies impossibles à traverser. Dans son for intérieur Circé considère les hommes comme ses ennemis principaux devant lesquels elle recule dans une vallée à l'écart de tous où elle développe une technique unique pour résister à son ennemi capital qui consiste dans l'étude et l'utilisation des objets magiques. Elle se rend compte que dans sa faiblesse féminine elle ne peut jamais vaincre ces héros puissants qui ne font que conquérir, exploiter et triompher des êtres plus délicats qu'eux-mêmes. Dans son esprit de haine en se livrant à une attitude inamicale pleine de méchanceté et de rancune, elle devient un ennemi redoutable pour tous les hommes qui essaient de s'approcher d'elle de telle manière qu'elle use de ruses pour capturer ces malheureux.

Circé séduit ces hommes par la chose même qu'ils voulaient abuser, notamment par sa beauté et ses traits féminins parce qu'ils « entendirent Circé chantant d'une belle voix » est cette femme « aux beaux cheveux » était tellement ravissante qu'ils se sont décidés à entrer en contact avec elle : « Est-ce une déesse ou une mortelle ? Poussons promptement un cri ». Par la suite ces héros audacieux qui jusqu'à présent bravent tous les dangers de la haute mer et de la terre en tels que « des loups montagnards et des lions » se font dompter en chiens qui approchent les autres « en remuant leurs longues queues, comme des chiens caressant leur maître ».

Donc Circé qui manifeste de la malveillance envers le monde masculin dès le début de l'histoire, reste hostile pour toujours en apprenant à manipuler et à manœuvrer le monde inconnu et menaçant des « bêtes féroces » à force de les désaltérer avec « des breuvages perfides ». Elle apprend donc à exercer des actes occultes sur ces « bêtes aux ongles robustes » pour les diriger à sa guise, à savoir pour les amener à ce qu'elle souhaite, notamment à les faire errer autour de ses demeures à perpétuité dans l'état où « ils ne se jetaient point sur les hommes ».

3.7.2 CIRCE ET CENDRILLON

Cendrillon ainsi que Circé ont connu le même point de départ, à savoir la même attitude hostile envers le monde masculin, la même défiance et résignation sur l'univers des hommes. Toutefois, elles apprennent à se retrouver dans la vie de façon totalement opposée, l'une « soumise aux souffrances les plus humiliantes y voit un signe de l'élection paternelle » (Loskoutoff, 1992, p. 36), l'autre apprend à agir par des moyens occultes et détournés pour dompter tous ceux qui s'approchent d'elle. D'un autre côté, Cendrillon vit à une époque où l'on peut avoir sa bonne marraine, à savoir quelqu'un qui en tant que Saint Esprit nous guide vers cette rencontre éternelle avec le Père céleste. C'est elle-même qui subit la transformation bouleversante grâce à sa marraine, à « cette femme du peuple qui transmet, dans son humilité, les trésors de l'évangile profane » (CV, p. 41). C'est encore la marraine qui arrive à assouvir ses besoins impératifs d'affection et d'appartenance en la réconciliant avec l'homme le plus important, avec le fils du roi. Pour Circé, qui n'ayant jamais l'opportunité de connaître la marraine et d'être elle-même transformée, il ne reste qu'une chose à faire, qui est de manœuvrer les autres dans « les étables à porcs » et de les traiter de pourceaux en leur faisant manger « ce qui mangent toujours les porcs qui couchent sur la terre ». L'une s'abaisse dans son humilité et nettoie « la vaisselle et les montées » en s'asseyant sur la terre dans les cendres, l'autre abaisse les autres en les faisant se coucher et manger sur la terre. Un seul choix est possible : ou bien on accepte d'être volontiers transformé, ou bien il continue à transformer les autres d'une manière néfaste. Finalement, les besoins intrinsèques de celle qui s'abaisse sont pleinement contentés, mais celle qui abaisse des autres reste dans son for insatisfaite et pauvre du fait qu'elle continue à séduire, tromper et renfermer les autres dans ses étables vides. C'est Cendrillon qui arrive à connaître ce nouveau sentiment d'appartenance et de rattachement à un homme, notamment à celui qui s'abaisse pour ramasser ses chaussures.

3.8 L'IMAGE DE LA BAGUETTE

3.8.1 LA VERGE DE MOÏSE

On rencontre l'image de la baguette tel un véritable accumulateur d'énergies et de transformations aussi dans la Bible. L'événement le plus important représentant une

baguette sous la forme d'une verge, à savoir d'une baguette de bois longue et fine servant à frapper, est celui pris dans la vie de Moïse qui en gardant ses troupeaux observe un buisson qui brûle sans être consumé par le feu. En s'approchant de ce buisson il entend la voix de l'Éternel qui le convoque à mener son peuple de l'esclavage égyptien en Terre Promise. Dans sa mission, son bâton dont il se sert habituellement en gardant ses troupeaux se change en verge merveilleuse grâce à laquelle il peut opérer les miracles. En fait, après cette rencontre, Moïse quitte le pays de Madian ainsi que son métier de berger, et il retourne en Égypte où il affronte le Pharaon, en demandant : « Laisse aller mon peuple, afin qu'il serve à l'Éternel » (Exode 9 : 1). C'est par cette verge que Moïse frappe les eaux du fleuve ou plus tard la poussière de la terre en produisant des phénomènes surnaturels tels que les grenouilles qui envahissent le pays.

En analysant la fonction de ces baguettes on s'aperçoit qu'elles diffèrent radicalement par le rôle qu'elles doivent remplir. Tandis que la baguette de la marraine touche les objets (ses vêtements), les plantes (la citrouille) ou bien les animaux (les souris, les rats et les lézards) dans le but de les changer en êtres humains ou bien en un état supérieur à celui dans lequel ils étaient, la baguette de Circé frappe les personnes vivantes afin de les avilir en les changeant en pourceaux, c'est à dire en animaux considérés comme impurs selon la Tora : « Vous ne mangerez pas le porc, qui a la corne fendue et le pied fourchu, mais qui ne rumine pas : vous le regardez comme impur » (Lévitique 11 : 7). De plus, Circé les dégrade non seulement en les transformant en porcs, mais elle les traite comme tels en les engraisant avec « du gland de chêne, ce que mangent toujours les porcs qui couchent sur la terre ». Dans les mains de Circé la baguette devient un objet dangereux capable de modifier l'aspect d'hommes de manière à ce qu'on ne puisse plus les reconnaître.

D'un autre côté, l'objectif de la verge de Moïse est tout à fait différent. Certes, on produit avec elle des phénomènes surnaturels en touchant les eaux ou la terre, mais le but de cette transformation n'est pas la transformation elle-même, c'est un objet dont on se sert pour produire les signes, à savoir les phénomènes perçus comme une manifestation de la puissance divine. Ainsi les instructions de l'Éternel sont précises : « Prends dans ta main cette verge, avec laquelle tu feras les signes » (Exode 4 : 17). L'Éternel donne à Moïse ces signes pour le rassurer de sa présence en lui faisant comprendre que dorénavant il dispose d'une puissance nettement supérieure à celle de l'homme. En conséquence, le but que Moïse veut atteindre est de démontrer l'existence ou la vérité de

la puissance divine qui se manifeste justement par ces signes évidents et visibles à tout le peuple égyptien. Subséquemment, c'est une verge qui va convaincre le pharaon de la présence de « Je suis celui qui suis, voilà mon nom pour l'éternité » (Exode 3 : 14 – 15) et qui va le résoudre à laisser partir son peuple.

On retrouve cette baguette plus tard, rétablie dans la verge telle quelle est représentée par la crosse des évêques symbolisant un berger menant paître ses brebis. Ce berger qu'on appelle le prêtre se transforme donc en guide spirituel d'âmes, et sa verge en la houlette du berger qui rassure, reconforte et apaise par sa présence, dont le cantique de David nous témoigne cette vérité rassurante :

L'Éternel est mon berger : je ne manquerai de rien.

Il me fait reposer dans de verts pâturages ; Il me dirige près des eaux paisibles.

Il restaure mon âme, il me conduit dans les sentiers de la justice à cause de son nom.

Quand je marche dans la vallée de l'ombre de la mort, je ne crains aucun mal, car tu es avec moi : ta houlette et ton bâton me rassurent. (Psaumes 23 : 1 – 4)

Cette verge de Moïse devient donc le symbole de la souveraineté et du pouvoir divin servant d'un côté à faire des signes évidents, et de l'autre ce bâton du berger prend le caractère de l'autorité déléguée.

3.9 L'IMAGE DES CHEVEUX

La représentation des cheveux en tant que coiffure joue un rôle assez considérable dans le conte de Cendrillon. Ce sont surtout ses sœurs qui sont « très occupées à choisir les habits et les coiffures qui leur seraient le mieux » et qui envoient chercher « la bonne coiffeuse, pour dresser les cornettes à deux rangs ». Elles savent très bien que leurs vêtements symbolisent la représentation du pouvoir :

Wo sich Herrschaftsstrukturen herausbilden, wird die Nacktheit zurückgedrängt. Je größer und komplexer die Regierungsmacht ist, desto größer wird die Bedeutung von Kleidern als diskriminatorischem Element in der Gesellschaft. Macht, Autorität und Fähigkeit zu herrschen kommen bei Herrschern direkt in den vielen Schichten Gewändern, Schmuckstücken und Goldornamenten immer wieder zum Ausdruck (Metzeltin, 2001, p. 97).

Les sœurs se rendent compte de l'importance de la chevelure ainsi que de l'effet esthétique produit par leurs coiffures.

3.9.1 LES CHEVEUX D'APHRODITE

Dans la mythologie grecque les cheveux servent d'un véritable embellissement et d'un moyen de séduction pour le sexe féminin. Plusieurs déesses se font parer d'une abondante et longue chevelure leur tombant sur les épaules parmi lesquelles Aphrodite est la plus connue. En fait, elle emballe sa nudité dans ses beaux cheveux épais et blonds. D'ailleurs, son caractère en tant que déesse de la fécondation, de l'amour physique, de la jouissance, de la volupté et enfin de la beauté, consiste en sa naissance surnaturelle :

Kronos les (les testicules d'Ouranos, son père) mutila avec l'acier, et il les jeta, de la terre ferme, dans la mer aux flots agités. Elles flottèrent longtemps sur la mer, et une blanche écume jaillit du débris immortel, et une jeune fille en sortit. Et elle fut nommée Aphrodite, la déesse aux belles bandelettes, née de l'écume, parce que de l'écume elle avait été nourrie et parce qu'elle était sortie des parties génitales (Hésiode, 1928, p. 189 - 191).

De cette façon pour Aphrodite les cheveux avaient non seulement la fonction décorative, mais ils servaient également à couvrir et à protéger son corps en l'agrémentant et l'embellissant.

Les sœurs de Cendrillon comprennent cette valeur de la belle chevelure qui ajoute du prix à leur apparence et c'est pourquoi elles appellent la coiffeuse ayant très bon goût qui « les conseilla le mieux du monde », c'est-à-dire Cendrillon. Cette coiffeuse oubliant elle-même les parents certainement de la coiffure magnifique parce que c'est dans sa propre nature de faire du bien aux autres car elle incarne la bonté, la charité et la générosité. De plus, elle « s'offrit même à les coiffer, ce qu'elles voulurent bien » sachant très bien que cette coiffeuse est la meilleure du monde que l'on puisse trouver car elle ne peut pas renier son caractère même en dépit de la dérision de leur part. En réalité, faisant face à leur moquerie « elle les coiffa parfaitement bien » parce « qu'elle était bonne », cependant elles savent très bien « qu'une autre que Cendrillon les aurait coiffées de travers ». Seule Cendrillon peut revêtir ses sœurs « des habits et des coiffures qui leur siéraient le mieux » pour les faire aller au bal.

Ce comportement de Cendrillon témoigne de sa supériorité du fait que « de nombreux contes nous disent que l'usurpateur réussit pendant quelques temps à se tenir à la place qui appartient de droit au héros » (Bettelheim, p. 24).

3.9.2 LES CHEVEUX DE LA FEMME PECHERESSE

Dans la Bible on peut retrouver plusieurs personnes, dans la vie desquelles les cheveux ont joué un rôle considérable. Un des événements les plus importants concernant les cheveux est pris du Nouveau Testament et raconte la rencontre du Seigneur Jésus avec la femme pécheresse :

Et voici, une femme pécheresse qui se trouvait dans la ville, ayant su qu'il était à table dans la maison du pharisien, apporta un vase d'albâtre plein de parfum,

et se tint derrière, aux pieds de Jésus. Elle pleurait ; et bientôt elle lui mouilla les pieds de ses larmes, puis les essuya avec ses cheveux, les baisa, et les oignit de parfum (Luc 7 : 37 – 38).

Dans cet épisode biblique émerge une femme qui devait avoir de beaux cheveux, assez longs, et qui décorait sa tête d'une façon remarquable, car se sont ses cheveux que cette femme a choisis pour rendre un service à Jésus d'une manière extraordinaire. Comme cette femme pleurait en public elle a dû être agitée par des émotions très fortes qu'elle n'est pas arrivée à contrôler en leur laissant libre cours. On peut donc présumer que dans la vie de cette femme il y avait beaucoup de choses qui se sont brisées à tel point que ses désillusions l'affaiblissaient moralement et la plongeaient dans une mélancolie et une tristesse qui sont en réalité le commencement du désespoir. Il se peut que cette femme ainsi que Cendrillon doivent éprouver de grandes difficultés en connaissant le refus d'une attention parentale, l'abandon par une personne aimée, ou bien la dégradation sociale. Toutefois cette femme gère ses difficultés d'une façon différente en apprenant l'usage du monde et les manières trop libres, en déployant la beauté de sa chevelure ravissante qui la précipite dans une situation de laquelle elle ne peut sortir.

Bien que Cendrillon ait choisi un mode de vie différent de celui de la femme pécheresse, car elle préférerait passer ses jours à l'écart du monde, elle se rapproche de cette femme par plusieurs aspects. Toutes les deux ont dû atteindre un point dans leur vie où elles sont arrivées à leur fin ne sachant plus comment se débrouiller ou comment continuer à vivre, car toutes les deux montrent les marques d'un état qui se manifeste par le découragement et la tristesse, et qui aboutit à des états de grande désolation. Ainsi

Cendrillon couchait seule « dans un grenier, sur une méchante paille » et on ne doute pas qu'elle versait des larmes sur cet oreiller rempli de paille en se cachant des autres et en enfouissant son visage dans cette paille sèche et dure qui blesse en touchant la peau tendre détrempée par ses larmes. Elle, la femme de paille dépourvue d'affection de ses proches et dénuée de valeur humaine n'a que ces tiges jaunies par le soleil qui reçoivent ses pleurs d'épuisement rendant difficile l'effort sous toutes les formes.

Contrairement à Cendrillon, la femme dans notre histoire reconnaît qu'elle a mené une vie de femme déchue en éprouvant du remords pour son existence, plongée dans la décadence des mœurs, ce qui est la cause de ses pleurs sur sa vie et sur son sort corrompu. Ce que Cendrillon a en commun avec cette femme est qu'elle a reconnu que le prince est bon en trouvant la foi dans l'amour de ce fils de roi. Aussi la pécheresse comprend que le fils du roi céleste est son dernier recours en étant parfaitement comprise par lui sans dire un seul mot et ne s'exprimant que par ses sanglots convulsifs et son gémissement. Ayant tout perdu il ne lui reste plus que les yeux pour pleurer si bien qu'elle répand goutte à goutte ses larmes de douleur et de misère morale dans la réception accueillante de ses cheveux doux afin de les offrir à celui qui est « le Père des miséricordes et le Dieu de toute consolation » (2 Corinthiens 1 : 3).

Le contact avec le prince transforme Cendrillon ainsi que cette pécheresse en les changeant en femmes qui possèdent « une espérance vivante selon sa grande miséricorde » (1 Pierre 1 : 3). La marraine en tant que Jésus voit l'attitude de Cendrillon, tout ce qui se passe dans son cœur dans l'obscurité de son grenier en s'émouvant de son impuissance, et en accordant son pardon est donc gratuit et audible : « Tes péchés sont pardonnés. Ta foi t'a sauvée, va en paix » (Luc 7 : 48 – 50).

De cette façon Jésus pardonne, et la marraine accueille n'ayant ni peur d'être touchés par la pécheresse ou par la femme qui se couche sur la paille dure ou s'assied dans les cendres poussiéreuses. En effet, ce n'est pas Cendrillon qui salit la marraine, cependant c'est la marraine qui embellit Cendrillon, analogiquement la pécheresse ne peut pas contaminer Jésus, mais il a le pouvoir de lui pardonner et de la purifier afin qu'elle se présente à lui « glorieuse, sans tache, ni ride, ni rien de semblable, mais sainte et irrépréhensible » (Ephésiens 5 : 27). C'est par l'humilité et l'abaissement qu'on atteint l'éternité car « on passe presque toujours de la route obscure à la gloire immortelle » (Loskoutoff, 1992, p. 43) en mettant en relief que « Cendrillon et ses pareilles reçoivent

l'affliction avec le cœur tendre, doux et sincère que leur auteur prêtait aux enfants du divin Père. Mais c'est toujours pour partager ensuite une gloire égale à celle du Roi des Rois » (Loskoutoff, 1992, p. 43).

3.10 L'IMAGE D'UN FESTIN

La vie paisible de Cendrillon et de sa famille est bouleversée par un événement qui change complètement leur existence : « Il arriva que le fils du roi donna un bal ». Cependant il y a une limitation aux invités car l'hôte n'invite que « toutes les personnes de qualité » parmi lesquelles on trouve les sœurs de Cendrillon puisque « elles faisaient grande figure dans le pays ». Donc on peut présumer que ces contraintes correspondaient à la place occupée dans la hiérarchie sociale qui se montrait accueillante vers ceux qui étaient d'un rang élevé et qui jouaient un certain rôle social. Par ailleurs Cendrillon qui était retombée au rang d'une servante ne se voyait pas officiellement invitée à ce bal parce qu'elle n'a pas pu satisfaire les conditions pour entrer en raison de ses « vilains habits » car son rang lui était contesté. Donc on lui dénie le droit de rentrer dans le palais et même de voir le prince, car ayant dépassé ses contraintes horaires, les gardes de la porte du palais « n'avaient vu sortir personne, qu'une jeune fille fort mal vêtue, et qui avait plus l'air d'une paysanne que d'une demoiselle ». Cendrillon se voit même réduite à rien puisqu'elle sait très bien qu'on juge les gens sur leurs habits, et qu'elle après s'être fait dépouillée de ses vêtements en tant que fille d'un gentilhomme ne devient qu'une paysanne car les paysans tenaient les plus bas rangs de l'ordre social à cette époque.

3.10.1 LE BANQUET DE THESEE

La mythologie grecque connaît plusieurs festins des héros antiques parmi lesquels le banquet de Thésée est peut-être le plus connu. L'occasion d'une fête est souvent liée soit à des conséquences néfastes, soit au processus de l'initiation :

Das Feiern von Festen geht in unserer Geschichte so mancher Initiationssequenz voraus. Feiern bedeutet Austreten aus dem Alltag und hat rituellen Charakter. Köstliche Speisen werden gegessen, Wein wird im Übermaß konsumiert, Duftessenzen betören die Sinne: das Bewusstsein verändert sich (Metzeltin / Thir, 2000, p. 118).

En tant que roi et fondateur d'Athènes, Thésée est réputé pour l'unification de l'Attique sous l'autorité d'Athènes et pour la construction d'un grand palais sur l'Acropole. Il a fait la guerre aux centaures qui étaient des êtres avec le torse d'un homme et avec la partie inférieure du corps d'un cheval. A l'occasion du mariage de son grand ami Pirithoos, le roi des Lapithes, Thésée a été invité aux épousailles, cependant ce festin s'est mal terminé à cause des centaures qui se sont soûlés au vin et qui sont devenus agressifs en essayant de violer la jeune mariée et d'autres femmes présentes. Le banquet a tourné en combat au cours duquel plusieurs centaures furent tués :

Thésée combattit aux côtés de Pirithoos quand celui-ci fit la guerre aux Centaures. Pirithoos s'était fiancé à Hippodamie, et au banquet participèrent aussi les Centaures, qui étaient ses parents. Le vin coulait à flots, et les Centaures, qui n'étaient pas habitués à le boire, s'enivrèrent ; aussi, quand l'épouse arriva, ils cherchèrent à la violenter. Alors Pirithoos prit les armes et les attaqua avec l'aide de Thésée, qui en tua plusieurs (Apollodore, 2001, p. 21).

Donc ce repas de cérémonie pour célébrer les noces de Pirithoos, le roi de la tribu grecque Lapithes habitant la région au nord-est de la Grèce appelée la Thessalie, se tourne en drame qui dégénère en massacre des centaures, à savoir en boucherie des convives invités qui ont laissé libre cours à leur instinct animal. Comme les centaures buvaient trop de vin, perdant entièrement la maîtrise d'eux-mêmes, ils sont devenus ivres d'alcool et ont été poussés à exécuter leur instinct de copulation. N'arrivant plus à se maîtriser par l'absorption excessive de vin, ils cédaient complètement à leur mauvais instinct en se livrant à cette tendance innée qui ne revendique que de la violence et de la brutalité.

En effet, le roi Thésée et ses compagnons de guerre vivaient à une époque qui ne connaissait que les principes de ce monde, à savoir « la convoitise de la chair, la convoitise des yeux et l'orgueil de la vie » (1 Jean 2 : 16), c'est pourquoi ils ne voulaient que donner libre cours à leurs désirs sexuels.

3.10.2 *LES FESTINS DANS LA BIBLE*

La Bible aussi nous donne de nombreux exemples d'un festin sous forme d'un mariage, d'un banquet royal, d'une fête ou bien de noces soulignant le fait qu'un banquet peut être tout à fait un événement élevé dénué de vulgarité et de bassesse dégageant une impression de grandeur et de majesté. Par ailleurs, le Seigneur Jésus a commencé son service à l'occasion des noces à Cana en Galilée et il a même fini le chemin de sa vie à

la fête de Pâque en mangeant « l'agneau sans défaut » étant lui-même la parfaite « victime expiatoire pour nos péchés » (1 Jean 2 : 2). Par rapport à un festin, il nous donne des instructions à suivre : « Mais, lorsque tu donnes un festin, invite des pauvres, des estropiés, des boiteux, des aveugles » (Luc14 : 13), ce qui nous mène à la vraie identité de ces pauvres ou misérables :

Heureux les pauvres en esprit, car le royaume des cieux est à eux !

Heureux les affligés, car ils seront consolés !

Heureux les débonnaires, car ils hériteront la terre !

Heureux ceux qui ont faim et soif de la justice, car ils seront rassasiés !

Heureux les miséricordieux, car ils obtiendront miséricorde !

Heureux ceux qui ont le cœur pur, car ils verront Dieu ! (Matthieu 5 : 3 – 8)

Sous cet aspect biblique on voit Cendrillon telle qu'elle est, notamment démunie de toutes les ressources, ayant peu d'importance et insignifiante aux yeux de sa famille d'origine et du monde car les gardes de la porte n'ont vu personne hormis une fille ayant « l'air d'une paysanne ». De plus, Cendrillon était affligée et souffrant de faim et de soif de la justice du fait que « la pauvre fille souffrait tout avec patience, et n'osait s'en plaindre » comprenant très bien que son abaissement au centre de ce foyer n'était pas juste. En outre, elle a choisi de rester débonnaire jusqu'à la fin grâce à son caractère qui était « d'une douceur et d'une bonté sans exemple ». D'autre part, elle s'est montrée miséricordieuse envers ses sœurs en dépit de leurs moqueries quotidiennes car elle « les releva, et leur dit, en les embrassant, qu'elle leur pardonnait de bon cœur ». Ainsi Cendrillon incarne le caractère de Christ en montrant une force dans son pardon parce qu'elle aimait « les siens qui étaient dans le monde » et elle a mis « le comble à son amour pour eux » (Jean 13 : 1). En définitif, son cœur est resté pur en raison de son amour du prochain parce qu'elle « priait ses sœurs de l'aimer bien toujours ».

En réalité, Cendrillon a hérité tout le royaume et toute la terre en tant qu'épouse du prince ; en outre, elle a été rassasiée et consolée par le fils du roi dont elle a pu regarder le visage de près, dont elle a pu contempler les yeux et dont elle a cherché à connaître l'âme jusqu'à la fin de ses jours.

C'est donc la qualité de l'humilité qui guide Cendrillon dans le palais royal, et c'est par la même qualité que ses sœurs aussi y trouvent leur logis à la fin parce qu'elles ont regretté leur comportement envers Cendrillon en se jetant « à ses pieds pour lui demander pardon de tous les mauvais traitement qu'elle lui avaient fait souffrir ». Cendrillon montrant son caractère pur s'est apitoyée sur elles et elle « les releva, et leur dit, en les embrassant, qu'elle leur pardonnait de bon cœur, et qu'elle les pria de l'aimer pour toujours ».

3.11 L'ÉVALUATION ETHNOCRITIQUE

3.11.1 LE NIVEAU ETHNOCRITIQUE

L'analyse détaillée a révélé un nombre important de folklorèmes présents dans ce conte montrant leur symbolique compliquée, souvent cachée dans les couches profondes de leurs associations bibliques ou bien mythiques. On a déjà repéré ces données culturelles plus haut en recevant les images telles que les cendres, le miroir, la petite pantoufle de verre ou bien la baguette.

Comme l'ethnocritique est « le fonctionnement même de l'œuvre et du champ dans lequel elle est produite » (Cnockaert / Privat / Scarpa, 2011 p. 2), on peut prouver que ce conte de Charles Perrault était influencé à la fois par les mythes antiques et de l'autre côté par la Bible dont les traces se retrouvent tout au long de la lecture de ce conte. En effet,

« L'ethnocritique se définit principalement comme l'étude de la pluralité et de la variation culturelle constitutives des œuvres littéraires telles qu'elles peuvent se manifester dans la configuration d'univers discursifs plus ou moins hétérogènes et hybrides » (Cnockaert / Privat / Scarpa, 2011, p. 2).

3.11.2 LE NIVEAU ETHNOLOGIQUE

C'est la prochaine étape du processus ethnocritique qui consiste à interpréter les folklorèmes dans le contexte du conte.

Dans ce conte on peut observer la pluralité des mondes qui s'entrelacent en agissant sur les opinions morales ou intellectuelles des personnages portraturés dans cette histoire. Par exemple, le symbole des cendres reste étroitement lié, d'une part, à l'image de la pénitence telle qu'elle est représentée par les prophètes de l'Ancien Testament, d'autre part, au mercredi des Cendres - premier jour du carême qui est destiné à la pénitence et qui présente également une occasion de se détacher de toutes les choses qui nous éloignent de Dieu.

D'un autre côté, l'image des cendres attachée au mythe du phénix reste vivante particulièrement dans la société cultivée telle que le symbole de la résurrection et de la nouvelle vie. Toutefois, cet oiseau renaissant de ses cendres continue à vivre à travers les siècles en se transformant en phénix chrétien en raison de sa symbolique du feu qui peut être destructeur en purifiant et en permettant le renouveau. Ainsi peut-on repérer le phénix en tant que sculptures (L'abbaye aux Dames de Saintes), des blasons ou bien des emblèmes (l'emblème de la ville de San Francisco) au travers des siècles et des continents. Il a même laissé ses traces dans la littérature non seulement française, mais aussi européenne dont témoignent François Rabelais à la Renaissance (Pantagruel, Le Cinquième Livre), Guillaume du Bartas, François Voltaire (La Princesse de Babylone), mais surtout J. K. Rowling dont best-seller Harry Potter voit la renaissance du phénix dans l'oiseau magique appelé Fumseck.

L'association de Cendrillon à Hestia se fait essentiellement par rapport à la formation supérieure dont témoigne l'existence de ce personnage émergent de l'oubli des mythes antiques dans les contes populaires européens où Cendrillon « écartée de son groupe et de son statut antérieurs, joue la construction de son identité » (Cnockaert / Privat / Scarpa, 2011, p. 180). Néanmoins, Cendrillon devient Hestia en épreuves et transformations car cette divinité du foyer doit déployer de grands efforts pour résoudre son problème d'identité en tant que personnage isolé et écarté de son but original formant ainsi la première catégorisation qui est celle de l'individu opposé au collectif :

Une première catégorisation : individuel vs collectif permet de distinguer un héros asocial, qui, se disjoignant de la communauté, apparaît comme un agent grâce à qui se produit le renversement de la situation, qui se pose, autrement dit, comme médiateur personnalisé entre la situation avant et la situation après (Greimas, 1966, p. 30).

3.11.3 L'INTERPRETATION ETHNOCRIQUE

La troisième étape est celle de l'interprétation ethnocritique parce que l'ethnocritique ne se limite pas « à un repérage des traits de culture présents, elle tente de penser le miroitement culturel » (Cnockaert / Privat / Scarpa, 2011, p. 200) dans lequel le motif d'un sacrifice joue un rôle fondamental, on trouve l'image des immolations dans la Bible ainsi que dans les mythes les plus anciens. Dans ces holocaustes il s'agit souvent d'un enfant qu'on offre en sacrifice et qui en tant que individu « incomplètement incorporés au group » (Cnockaert / Privat / Scarpa, 2011, p. 145) incarne « cette altérité qui est la marque même du suprême dualisme : celui des morts et des vivants » (Lévi-Strauss, 1952, p. 1588). Donc Cendrillon en tant que Hestia en recherche de foyer s'oppose à son collectif limité par sa belle famille recelant « son besoin de l'empreinte sociale pour devenir un individu humain » (Cnockaert / Privat / Scarpa, 2011, p. 222), elle devient le symbole d'un sacrifice accompli et accepté par son père évoqué d'un côté par le personnage d'Iphigénie dans la mythologie grecque, de l'autre côté par son oblation qui fait penser au sacrifice ultime et unique du Christ pour le salut de l'humanité qui s'est offert sur la croix à Dieu, son Père.

Dans ce cas-là, ce miroitement culturel se manifeste dans la fille du héros grec très connu, d'Agamemnon, qui continue à vivre à travers des œuvres artistiques telles que les tragédies Iphigénie (écrite par Racine) ou bien Iphigénie en Tauride (écrite par Goethe), opéras (Iphigénie en Aulide par Gluck) ou bien des films du 20^e siècle (notamment par Michael Cacoyannis, un metteur en scène grec).

Bien que le personnage d'une marâtre soit vivement incorporé dans l'héritage populaire, il trouve aussi sa représentation dans la culture jouissant d'une formation classique, mais il se peut que la marâtre antique Ino ne soit connue que dans cet entourage éduqué. Donc Ino devient un prototype d'une marâtre, une adulte néfaste, une adulte qui intervient comme l'un des facteurs qui rendent plus difficile à l'individu son insertion dans la société des adultes et aggravent le risque qu'il ne parvienne pas à trouver un véritable équilibre entre inclinations personnelles, ses propres mécanismes de contrôle de soi et ses fonctions sociales (Elias, 1991, p. 173).

L'histoire antique s'approche de celle de Cendrillon par son commencement car Athamas, le roi de Béotie, qui est une région de Grèce centrale, épouse en secondes

noces Ino qui conspire contre ses deux beaux-enfants. Ceux-ci se voient obliger de s'évader en s'aidant d'un bélier ailé à la Toison d'or. Quoique le nom d'Athamas et sa seconde épouse disparaisse des connaissances générales de nos jours, cet animal que ces deux enfants ont enfourché continue à resurgir dans la culture occidentale dont le témoignage est rendu, par exemple l'ordre de la Toison d'or, un ordre de chevalerie jadis très connu formé par Philippe le Bon, duc de Bourgogne qui s'est laissé inspirer par le même mythe antique.

3.11.4 L'AUTO-ETHNOLOGIE

Enfin, ces images repérées, ainsi que leur enchâssement dans le contexte du conte, suscitent des réflexions sur leur interprétation et sur la corrélation entre la culture du texte et la culture du lecteur.

Certes, le mythe de Rhodope n'est connu aujourd'hui que dans un cercle étroit d'initiés, mais sa pantoufle continue d'exister dans quelques dictons ou proverbes populaires tels que « trouver chaussure à son pied » qui tire sa signification de l'événement où le pharaon égyptien a trouvé son élue justement grâce à cette paire de pantoufles. On utilise cette tournure jusqu'aujourd'hui désignant l'effort de trouver la personne qui réponde exactement à ce que l'on désire et souhaite, en oubliant tout à fait Rhodope et « les proportions mignonnes de sa sandale ».

Le nom de Narcisse apparaît non seulement dans la botanique en tant que nom d'une fleur blanche à corolle jaune, mais aussi dans la psychologie désignant une personne qui se préoccupe excessivement d'elle-même. En outre, Narcisse se fait évoquer dans plusieurs œuvres artistiques comme par exemple *Narcisse* par Caravage, *La Métamorphose de Narcisse* par Salvador Dali, *la Cantate du Narcisse* de la compositrice française Germaine Tailleferre ; aussi bien que dans la littérature dans l'ouvrage de Boccace ou Pier Paolo Pasolini. La notion du miroir et surtout son usage exagéré reste lié à ce personnage mythique dès l'Antiquité. Dans notre conte les sœurs de Cendrillon se voient reliées à cet objet qui reflète leur visages dont le symbole ethnoculturel sous-jacent implique Narcisse, donc un sujet qui cherche « une gratification en lui-même et qui est très focalisé sur ses problèmes d'adéquation personnelle, de puissance et de prestige » (Millon, 1996, p. 393).

La baguette magique qui encore au Moyen Âge était liée à l'histoire d'Adam et Ève (dans le Roman de Renard) fait de plus en plus tomber en désuétude la verge biblique de Moïse. Cependant, elle devient populaire comme instrument qui accumule l'énergie magique et dont se servent sorciers et magiciens dans les romans comme *Le Seigneur des anneaux* ou bien *Harry Potter*, pour citer quelques exemples. Pour Cendrillon la baguette de fée représente un outil de correction car cette baguette non seulement change la citrouille en carrosse, mais elle transforme en imposant une obligation à Cendrillon, celle de respecter les limites horaires car elle sait que

« pour coexister avec les autres, pour satisfaire aux besoins de son existence personnelle, chaque individu doit apprendre à mesurer le temps : il en va de sa survie sociale dans le groupe auquel il appartient » (Cnockaert / Privat / Scarpa, 2011, p. 227).

D'ailleurs, dans la conscience générale de nos jours, la baguette ne ressemble plus au bâton biblique, à « ta houlette et ton bâton qui me rassurent » parce qu'on l'a échangé contre la baguette d'occultistes et de sorciers qui ont la puissance de pratiquer de la magie. Cependant ces baguettes ne rassurent pas, donc quand on « marche dans la vallée de l'ombre de la mort », on reste profondément seul sans aucune assurance et aucun espoir craignant son destin qu'on a choisi nous-même.

L'histoire de Cendrillon abonde en images bibliques du fait que « de nombreuses histoires bibliques sont de la même nature qu'elle ». On peut également constater que « de nombreux contes occidentaux ayant un contenu religieux sont pour la plupart négligés et inconnus du large public parce que, pour beaucoup, ces thèmes religieux « n'éveillent plus d'associations significatives » (Bettelheim, 1976, p. 30).

Du fait que notre société occidentale devient de plus en plus laïque et déchristianisée et qu'elle se détache de ses racines chrétiennes, le message caché de Cendrillon, et d'autres contes de fées tombent de plus en plus dans l'oubli et dans l'obscurité.

LES COMBATS DE DEUX INFLUENCES

En lisant ces contes de fées on remarque des ressemblances entre les mythes antiques et les contes cependant il y a de grandes différences entre eux. Certes, les personnages et les situations miraculeuses sont identiques, mais il y a une très grande différence dans la communication de ces deux genres. Tandis que le mythe souligne l'exclusivité de l'histoire, « jamais elle n'aurait pu arriver à quelqu'un d'autre ni ailleurs » et ses

événements ne pourraient absolument pas s'appliquer à de simples mortels, , les contes de fées « sont toujours présentés comme quelque chose de tout à fait ordinaire, quelque chose qui peut arriver à n'importe qui » (cf. : Bettelheim, 1976, p. 61 – 62).

En observant et analysant notre culture on peut remarquer que la civilisation occidentale est une domaine culturelle qui provient de la civilisation grecque et qui concerne surtout le mode de la compréhension et de la science, puis de la civilisation romaine et de la culture judéo-chrétienne cf. : (Bélangier, 2001).

On observe que les influences de ces deux cultures s'opposent d'une manière radicale. Tandis que l'antiquité tient à la séparation stricte des styles des genres littéraires ainsi qu'à la séparation des langages attaché à ces genres (le style haut ou noble pour la tragédie) et le style bas pour la comédie), « le style de l'écriture sainte est « humilis », c'est-à-dire bas ou humble. Mais le sujet, simple ou caché, est sublime. La bassesse ou l'humilité de l'exposition est « la seule forme possible et compatible, qui permette de rendre accessible aux hommes des mystères aussi sublimes » (Auerbach, 2004, p. 55).

D'ailleurs, le panthéon grec ou romain est plein de dieux qui possèdent des qualités humaines souvent très négatives telles que la jalousie, l'envie ou la malice. Ces dieux sont éternels, mais ils connaissent la naissance et habitent le mont Olympe qui est séparé des hommes. Ils n'interviennent dans les destins humains que dans les situations très spéciales et ils sont souvent dirigés par des instincts charnels (par exemple Zeus s'approche d'Europe, une princesse phénicienne, dans le but de s'accoupler avec elle).

Charles Perrault connaissait très bien cet antagonisme entre les mythes antiques . En tant qu'homme profondément croyant « il souhaite qu'on renonce à fonder l'éducation sur des auteurs grecs et latins, caractérisés par leur paganisme et leur indifférence morale » (Soriano,1991, p. 288). Il savait que « les païens parviennent selon leur créance de la vérité à l'ombre, et nous, nous passons de l'ombre à la vérité » (Barchilon, 1987), p. 60).

Charles Perrault dût se rendre compte que « La première donnée qui déjà déborde le monde des récits mythiques, c'est l'affirmation du dieux unique qui ne porte pas de nom, c'est-à-dire sur lequel l'homme n'a aucune prise, magique ou autre. Ce monothéisme marque le refus décisif du panthéon antique » (Dabiezies, 2004, p. 10).

Donc ce dieu unique « sans demeure terrestre » intervient aux destins humains en apparaissant à Moïse et cette « rencontre de ce Dieu engageait sur le chemin de la libération et du salut » (Dabiez, 2004, p. 9). Cette intervention de la part de Dieu ouvre donc « la voie à un dialogue de l'homme face à Dieu » (CV, p. 10) en aboutissant à la « révélation d'un Dieu unique et innommé et la proposition d'une alliance avec lui » (CV, p. 7). « Cette expérience de cette Parole agissante se réfère à un événement d'ordre historique » bien que les événements particuliers puissent causer quelques hésitations, ce qui n'est pas « le cas pour les mythes » (CV, p. 7).

Par ailleurs ce qui confirme la profonde hostilité entre les mythes et la Bible, c'est l'histoire :

Une rapide diagonale à travers l'histoire nous confirmera que de facto les hommes de la Bible combattirent de toutes leurs forces les mythologies qu'ils rencontraient et les premières générations chrétiennes conserveront la même réaction jalouse contre les cultes hellénistiques et leurs mythes (CV, p. 3).

La Bible propose donc « une vision du monde plus nettement centrée sur le lien personnel de l'homme à Dieu » (CV, p. 3) et c'est par cette vision qu'on arrive à rapprocher non seulement Dieu et l'humanité la ligne verticale, mais aussi les riches et les pauvres, les cultivés et les simples ou bien les maîtres et leurs esclaves sur la ligne horizontale. Cela est rendu possible par le fait que « la figure du Christ est celle de l'humilié et du Sauveur, de celui qui meurt de manière infâme et qui, pourtant, est Dieu » (Kahn, 2012).

Quoiqu' on appelle la culture occidentale celle qui possède l'héritage chrétien, on peut observer, à travers ces deux contes de Charles Perrault, que

des résidus de croyances anciennes, mêlées de superstition, voire de magie ou de sorcellerie, lui échapperont un peu partout. Il est évident que, si le langage chrétien envahit peu à peu tous les horizons de la culture, les masses sans voix conserveront dans l'ombre, au fond de leur mémoire, des restes de cultes populaires immémoriaux, animistes ou autres, de souvenirs religieusement peu avouables et de contradictions devenues muettes plutôt qu'éteintes (Dabiez, 2004, p. 14).

En étudiant la vie de l'auteur de ces contes on se rend compte que Charles Perrault était « au fond de son cœur, fidèle au jansénisme de sa jeunesse » (Soriano, 1991, p. 287) en proclamant : « Je pense donc je suis. Je suis, donc il y a un Dieu. Il y a un Dieu, donc il est l'auteur et le maître souverain de toutes choses » (Barchilon, 1987, p. 53). Ses Pensées chrétiennes révèlent que dans son for intérieur il était quelqu'un qui suivait Christ, son

Sauveur personnel : « On peut observer que toutes ces joies quelques grandes qu'elles soient n'ont rien de comparable à celles que nous espérons posséder un jour dans l'autre monde » (Barchilon, 1987, p. 60).

Pour lui « la véritable satisfaction de l'âme » était de « connaître, d'aimer et de s'attacher à Dieu » (Barchilon, 1987, p. 58).

Sous cet aspect philosophique on aperçoit Cendrillon comme l'incarnation de la bonté car elle a dû savoir avec l'auteur que « le souverain plaisir des gens de bien et des vrais Chrétiens est de faire beaucoup de bien sans espérance qu'il leur soit rendu par ceux à qui ils le font, trop contents qu'il leur soit rendu par celui pour qui ils le font » (Barchilon, 1987, p. 56).

Donc ce qui manifeste la générosité la grandeur dans sa pensée, et la pureté de sa conduite provient de sa profonde croyance qu'un jour elle ira au banquet royal avec sa robe qu'elle « a lavée et blanchie dans le sang de l'agneau » (Apocalypse 7 : 14) en connaissant son vraie appartenance au Fils du Roi parce qu'elle a connu « l'amour, en ce qu'il a donné sa vie pour nous » (1 Jean 3 : 16).

Conformément à cet esprit biblique, l'épouse de la Barbe bleue a connu cette condition humaine « de l'homme aux prises avec le mal, exposé à la tentation, sous le regard du Dieu qui tout à la fois sanctionne et réconcilie » (Dabezies, 2004, p. 13).

Donc les mythes antiques agissent contre l'enseignement biblique qui se voit attaqué à travers des siècles par différents personnages de la politique, de l'économie ou bien de la religion. Par exemple « les critiques rationalistes ont pensé pouvoir éliminer tout « l'irrationnel primitif » en oubliant que l'homme « ne s'exprime pas tout entier à travers le seul langage scientifique » (Dabezies, 2004, p. 6). De cette façon, les valeurs qu'on peut trouver dans ces contes de Charles Perrault sont essentiellement chrétiennes, grâce à cet auteur et grâce à l'héritage culturel du monde occidental qui a pu sauver ces valeurs jadis proclamées par Jésus malgré les événements historiques très néfastes envers les chrétiens tels que par exemple le massacre de la Saint-Barthélemy, les dragonnades ou bien les guerres de religion.. Il semble que ses efforts portent leur fruit à notre époque en changeant la France dans le pays laïque, cependant il ne s'agit plus d'un pays touché par les philosophies de rationalisme et bien positivisme, donc d'un pays laïque, mais d'un pays envahi par la magie et la sorcellerie de toutes sortes, ce qui est le résultat de

son choix parce qu'en refusant celui « qu'il a donné sa vie pour nous » on se automatiquement plonge dans le royaume de celui qui est « menteur et le père du mensonge » (Jean 8 : 44).

Il ne reste qu'espérer que le pays qui a vu naître non seulement les contes de Charles Perrault, mais aussi tant d'autres histoires dont la quête identitaire mène vers Jésus et ses valeurs, va préserver les trésors qui lui ont été donnés dans la Bible pour les prochaines générations aussi car tant qu'il y a un Dieu, il y a un espoir.

Conclusion

Johann Gottfried von Herder, théologien et philosophe allemand, témoignait déjà un vif intérêt pour le folklore et le savoir du peuple dans le cadre du nationalisme romantique. Il considérait les paysans comme les gardiens de la tradition populaire à cause de leur mode de vie proche de la terre et de la nature, observant les lois du fonctionnement d'un groupe social, et les transmettant d'une génération à l'autre. Les contes merveilleux interprètent donc ce « génie du peuple » car « c'est en intégrant le domaine éthique et le domaine cognitif dans son objet que l'esthétique montre sa bonté en la concrétisant » (Bakhtine, 1978, p. 45). Les contes merveilleux racontant une histoire imaginaire avec l'intention de distraire peuvent être retrouvés dans la tradition orale depuis l'antiquité. Ce sont justement ces contes populaires dans la tradition orale qui recèlent le caractère authentique et véridique d'un peuple, donc de son génie.

Bien que les contes merveilleux soient très vieux et répandus presque partout dans le monde entier, le genre du conte de fées ne voit le jour qu'au XVI^e siècle en Italie avec les œuvres du Pentamerone (ou Le Conte des contes) de Giambattista Basile écrites en langue napolitaine qui sont un des premiers recueils de contes, ou bien Les Nuits facétieuses de Jean François Straparole de Caravage qui était un écrivain italien et le précurseur du genre des contes en Europe. Néanmoins, ce genre a connu un véritable épanouissement au XVII^e siècle en France avec Charles Perrault et ses Contes de ma mère l'Oye, dont la Barbe bleue et Cendrillon sont un exemple. En fait, ce recueil de huit contes portant un autre titre « Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités » est devenu un succès immédiat ainsi qu'un classique de la littérature pour les enfants non seulement au XVII^e siècle, mais aussi dans les siècles à venir. En réalité, cet œuvre est devenue l'inspiration essentielle plus tard pour Jacob et Wilhelm Grimm, linguistes et philologues allemands connus comme collecteurs de contes en langue allemande.

Le XIX^e siècle voit un véritable renouveau de ce genre en Europe trouvant son apogée avec les auteurs comme Hans Christian Andersen, un romancier et conteur danois, Lewis Carroll, un romancier et un essayiste britannique, ou bien avec les auteurs et collecteurs des contes slovaques Ján Kollár dans ses *Národné spievanky* (Chantes de la nation) et Pavol Dobšinský (connu comme le slovaque Andersen) dans ses *Prostonárodné slovenské povesti* (Contes slovaque primaires), ou bien Božena Němcová, une écrivaine

tchèque qui a largement influencé la Renaissance nationale tchèque non seulement avec ses contes *Národní báchorky a pověsti* (Histoires et légendes de la nation), mais aussi avec ses *Slovenské pohádky a pověsti* (Contes et légendes slovaques). Par ailleurs, Božena Němcová est connue dans le monde entier grâce à son œuvre célèbre *Babička* (Grand-mère).

Ces récits d'aventures imaginaires voulaient non seulement divertir un enfant, mais aussi l'instruire puisque « la pensée mythologique et littéraire localise dans le passé des catégories telles que le but, l'idéal, l'équité, la perfection, l'état harmonieux de l'homme et de la société » (Bakhtine, 1978, p. 294). On peut donc constater que Cendrillon aspire à l'état harmonieux du foyer domestique, à la perfection physique ainsi qu'à son caractère tandis que la femme de la Barbe bleue montre plutôt les faiblesses typiques de l'être humaine :

L'homme lui-même, s'il est chef-d'œuvre de Dieu, miracle du monde, merveille des merveilles, c'est moins comme reflet de la perfection divine que parce qu'il unit les plus hautes qualités aux faiblesses les plus misérables, et que ce petit ver de terre s'avise de rouler dans son esprit les pensées d'un Dieu (Genette, 1966, p. 181).

En outre, les deux contes recèlent l'inconscient collectif ou bien le savoir populaire essentiel pour comprendre les archétypes qui y sont représentés tels que l'archétype d'une marâtre en tant que femme cruelle qui maltraite les enfants de son mari, l'archétype d'une orpheline humble qui atteint son bonheur, donc le mariage avec un prince, l'archétype de la chambre interdite liée au fruit défendu, l'archétype d'une personne qui « prend la jeune fille chez elle en lui défendant l'entrée d'une certaine chambre » (Polívka, 1922, pp. 256-271), l'archétype de la fée marraine en tant que protectrice veillant sur l'héroïne, l'archétype du mariage et du remariage qui peut devenir soit la conclusion heureuse de la vie d'un héros / d'une héroïne, soit l'événement bouleversant et tragique (la Barbe bleue), ou bien l'archétype d'un mari – tyran.

Cependant on peut remarquer que la définition d'un archétype s'avère extrêmement difficile parce que chaque archétype est un élément psychique occulté. Par conséquent, se rapprocher de la définition d'un archétype en termes intellectuels représente un

processus psychique ainsi qu'une expérience psychologique, qui sont nécessaires pour comprendre ces archétypes. Tout ce que l'on peut donc faire, c'est décrire ces symboles primitifs et universels de l'inconscient collectif représentant selon Carl Gustav Jung « notre mémoire ancestrale, héritée des plus anciens aïeux de notre espèce, garde au tréfonds d'elle-même » (Huyghe, 1955, p. 332). Pour comprendre ces symboles universels de notre inconscient collectif, j'ai essayé de repérer leurs représentations dans les mythes antiques ainsi que dans la Bible grâce à la méthode ethnocritique. C'est-à-dire, j'ai tenté d'amener progressivement toutes les images trouvées dans les contes à la portée de la compréhension universelle.

Ce sont donc ces deux contes de Charles Perrault qui continuent à fasciner par leur contenu extraordinaire non seulement les enfants, mais aussi les adultes grâce aux nombreuses éditions livresques et filmiques de ces contes. Ils resteront toujours très actuels parce qu'ils prennent très au sérieux ces angoisses existentielles d'un enfant et les abordent directement : « le besoin d'être aimé [la Barbe bleue] et la peur d'être considéré comme un bon à rien [Cendrillon] : l'amour de la vie [Cendrillon] et la peur de la mort [la Barbe bleue] ». De plus, ces contes présentent aussi des solutions pour un enfant, mais ce qui est le plus important, c'est qu'ils posent la question du « désir de la vie éternelle » (Bettelheim, 1976, p. 26).

Dans mon travail j'ai essayé d'analyser les images qui recèlent ces contes en m'appuyant sur des connaissances historiques concernant la mythologie antique et sur des œuvres et recherches modernes présentées par des auteurs et scientifiques contemporains. Ce qui reste toujours fascinant en lisant ces contes, ce sont leurs valeurs et leur message exceptionnel. Ces contes révèlent un profond attachement de l'auteur à la Bible qui la considère comme le livre qui répond aux questions non seulement de notre identité, mais aussi de notre destin terrestre ainsi qu'éternel.

Bibliographie

Albouy, Pierre (1969) : Mythes et mythologie dans la littérature française, Paris, Colin.

Apollodore, Bibliothèque, Épitomé, traduction par Ugo Bratelli, Paris, 2001 / 2002 / 2003, Épitomé 3 : 22).

URL : <http://ugo.bratelli.free.fr/Apollodore/Epitome/EP-III-22-27.htm>

[Page consultée le 8 avril 2012]

Auerbach, Erich (2004): Le haut langage, Paris, Belin (éd.).

Bakhtine, Mikhaïl (1978) : Esthétique et théorie du roman, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Éditions Gallimard.

Bakhtine, Mikhaïl (1984) : Esthétique de la création verbale, Paris.

Barchilon, Jacques [et al.] (1987): Pensées chrétiennes de Charles Perrault dans Papers on French seventeenth century literature, Biblio 17, 34, Paris / Seattle / Tübingen.

Bélangier, Claude (2001) : Histoire de la civilisation occidentale, Marianopolis College, Département des Sciences humaines.

URL : <http://faculty.marianopolis.edu/c.belanger/civilisation/index.htm>

[Page consultée le 18 avril 2012]

Bettelheim, Bruno (1976): Psychanalyse des contes de fées, traduit par Théo Carlier de The Uses of Enchantment, Paris, Éditions Robert Laffont.

Bible (1910) version Louis Segond.

URL : <http://www.info-bible.org/lsg/INDEX.html>

[Page consultée du 10 mars au 30 novembre 2012]

Bourdieu, Pierre (1987) : Lectures, lecteurs, lettrés, littérature, Choses dites, Paris.

Cassagnes-Brouquet, Sophie (2007) : Poètes et artistes : la figure du créateur en Europe au Moyen Âge et à la Renaissance, Limoges, Presses Universitaires Limoges.

Cicéron (1841) : De la nature des Dieux II, 27 in : Collection des Auteurs latins, Paris.

URL :

http://agoraclass.fltr.ucl.ac.be/concordances/cicero_dndII/ligne05.cfm?numligne=28&mot=an
[Page consultée le 12 avril 2012]

Cnockaert, Véronique / Privat, Jean-Marie / Scarpa, Marie (2011): L'ethnocritique de la littérature, Québec, Presses de l'Université du Québec.

Dabiezies, André (2004) : Mythes anciens, figures bibliques, mythes littéraires, in : Revue de littérature comparée 1/2004 (n o 309), p. 3-22.

URL : www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2004-1-page-3.htm

[Page consultée le 10 mai 2012]

Dain, Philippe (2005) : Mythographe du Vatican III, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté.

Dupuis, Charles-François (1822) : Origine de tous les cultes ou Religion universelle, vol.5, Paris.

Elias, Norbert (1991) : La société des individus, Paris, Fayard.

Genette, Gérard (1966) : Figures, Paris, Éditions du seuil, collection TEL QUEL.

Genette, Gérard (1969) : Figures II, Paris, Éditions du seuil, collection TEL QUEL.

Greimas, Algirdas Julien (1966) : Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique in : Communications, n° 8, Paris.

Hérodote (1850) : Histoires II, 72, traduction par Philippe Larcher, Paris.

URL : <http://remacle.org/bloodwolf/historiens/herodote/index.htm>

[Page consultée le 10 avril 2012]

Herskovits, Melville Jean (1967) : Les bases de l'anthropologie culturelle, Paris, François Maspero Éditeur, Collection : Petite collection Maspero, no 106.

Hésiode (1869) : Hymnes orphiques, traduit par Leconte de Lisle, Paris, Alphonse Lemerre.

Hésiode (1928) : Théogonie. Les Travaux et les Jours. Traduction par Paul Mazon, Paris.

Homère : l'Odyssee, Chant 7, traduction de Leconte de Lisle.
 URL : <http://philoctetes.free.fr/odchant7.htm>
 [Page consultée le 15 mai 2012]

Homère (1893) : L'Odyssee, Hymnes homériques, Épigrammes et La Batrakhomyomakhie, Chant 10, traduction par Leconte de Lisle, Paris.

Huyghe, René (1955) : Dialogue avec le visible, Paris, Éditions Flammarion.

Kahn, Robert (2012) : Philologie et esthétique chez Erich Auerbach, in : Malice n°3.
 URL : <http://ufr-lacs.univ-provence.fr/cielam/node/539>
 [Page consultée le 19 mai 2012]

Le Clézio, Jean-Marie Gustave (1967) : L'Extase matérielle, Paris.

Les contes de fées in :
 URL : <http://expositions.bnf.fr/contes/index.htm>
 [Page consultée le 20 décembre 2012]

Les Mille et une Nuits (1949), traduit par Antoine Galland, Tome 1, Paris.

Lévi-Strauss, Claude (1952) : Le Père Noël supplicié in : Les Temps modernes, n° 77, Paris, Gallimard.

Lexilogos, dictionnaire français en ligne.
 URL : http://www.lexilogos.com/francais_langue_dictionnaires.htm
 [Page consultée du 20 mars au 10 décembre 2012]

Loskoutoff, Yvan (1992) : Le père et l'enfant : Charles Perrault, de la pensée religieuse aux stratagèmes du conteur in : Revue des Sciences Humaines, Tome LXXXIX, n° 225, Janvier – Mars 1992.

Metzeltin, Michael (2001) : Kognitive, gesamtmediale, politische Anthropologie, Cinderella Band 5, Wien, 3 Eidechsen.

Metzeltin, Michael / Thir, Margit (Hrsg.). (2000): Gesamtmediale Anthropologie. Band 1: Cinderella Miscellanea, Wien, 3 Eidechsen.

Millon, Theodore [et al.] (1996): Disordres of Personality, 2nd ed., New York / Chicester / Brisbane, col. Wiley Series on Personality Processes.

Ovide (2004) : Les Métamorphoses, Traduction par Anne-Marie Boxus et Jacques Poucet, Bruxelles, Bibliotheca Classica Selecta.

URL : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/metam/met00-intro.html>

[Page consultée le 2 avril 2012]

Perrault, Charles (2004) : Contes de ma mère l'Oye, Paris, Librio.

Peyresblanques, Jean (mars 1998) : Histoire et symbolisme des couleurs in : « Les rayonnements optiques et les couleurs : faits et effets », Paris, Édition INRS (Institut National de Recherche et de Sécurité).

Polívka, Jiří (1922) : Du surnaturel dans les contes slovaques : les êtres doués de pouvoirs surnaturels. In: Revue des études slaves, Tome 2, fascicule 3-4, 1922. pp. 256-271.

URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/slave_0080-2557_1922_num_2_3_7260

[Page consultée le 25 décembre 2012]

Rousseau, Christine (1999) : Les Contes de fées au XVII^{ème} siècle, Nantes, Université de Nantes.

Saintyves, Pierre (1923) : Les contes de Perrault et les récits parallèles, Paris, Librairie Critique.

Saupé, Yvette (1997) : Les Contes de Perrault et la mythologie : rapprochements et influences, Biblio 17 – 104, Paris / Seattle / Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature.

Simon, Marcel (1981) : Le christianisme antique et son contexte religieux : scripta varia, Vol.1, 23^e édition, Tübingen, Mohr Siebeck.

Soriano, Marc (1968) : Les contes de Perrault : Culture savante et tradition populaire, Paris, Gallimard.

Soriano, Marc (1991) : La religion de Charles Perrault. A propos d'une mentalité religieuse d'élite dans Mentalità francesi nel Seicento, Quaderni del seicento francese, Adriatica – Nizet / Bari – Paris, vol. 10.

Strabo (1932): The geography, volume VIII, 17. I. 33-34, translated by Horace Leonard Jones, London, The Loeb Classical Library.

Vernant, Jean-Pierre (1974) : « Le Mythe prométhéen chez Hésiode » in : Mythe et société en Grèce ancienne, Paris, Maspéro.

Table des matières

Introduction	3
1. La présentation de la méthode ethnocritique	5
2. La Barbe bleue.....	9
2.1 L'image de l'interdiction	9
2.1.1 Le fruit défendu	9
2.2 L'image de la curiosité.....	10
2.2.1 La curiosité d'Eve.....	10
2.3 L'image du regard défendu	11
2.3.1 Eve et Adam.....	11
2.3.2 Orphée et Eurydice	12
2.3.3. Pandore.....	13
2.3.4. Les différences entre Eve et Pandore	13
2.4 L'image du regard salvateur	14
2.4.1. Le serpent d'airain	15
2.5. L'image des chevaux.....	16
2.5.1. Pégase	16
2.5.2. Le cheval blanc de l'Apocalypse.....	17
2.6 L'image du sang.....	18
2.6.1 Le mythe d'Ouranos	18
2.6.2 Le sang d'Abel.....	19
2.7 L'image de la clef.....	21
2.7.1 Le mythe d'Éaque.....	21
2.8 L'image de la barbe	22
2.8.1 Zeus et Ares.....	22
2.8.2 Prêtre de l'Ancien Testament	23
2.9 L'image de la couleur bleue	23
2.9.1 Les vêtements sacrés.....	23

2.9.2	Le Symbolique du bleu.....	24
2.9.3	L'analyse du mari.....	24
2.10	L'image de Schéhérazad	28
2.11	L'évaluation ethnocritique.....	30
2.11.1	La phase ethnographique du hors-texte.....	30
2.11.2	La phase ethnologique du contexte.....	31
2.11.3	La phase ethnocritique du texte.....	32
2.11.4	La phase l'auto-ethnologique du lecteur	34
3.	Cendrillon	37
3.1	L'image de la cendre	39
3.1.1	Ulysse.....	39
3.1.2	Le phénix	40
3.1.3	Les parallèles entre phénix et Cendrillon	41
3.1.4	Le prophète Daniel.....	41
3.1.5	Hestia.....	43
3.2	L'image de la relation parent – enfant.....	46
3.2.1	Iphigénie.....	46
3.2.2	Isaac.....	46
3.2.3	La comparaison entre Iphigénie et Isaac.....	47
3.2.4	Le père de Cendrillon – Abraham – Agamemnon.....	49
3.3	L'image de mère – marâtre – marraine.....	51
3.3.1	Ino.....	51
3.3.2	Ruth	53
3.4	L'image du miroir.....	54
3.4.1	Narcisse	55
3.4.2	Les divergences entre le miroir biblique et grec	56
3.5	L'image de la petite pantoufle de verre	57
3.5.1	Rhodope.....	57
3.5.2	Ezéchiél.....	58

3.5.3	Les parallèles entre la chaussure biblique et la chaussure grecque.....	59
3.6	L'image de la baguette.....	60
3.6.1	Circé.....	60
3.6.2	La baguette de Circé - la baguette de marraine.....	62
3.7	L'image de l'univers féminin.....	64
3.7.1	L'univers féminin de Circé.....	69
3.7.2	Circé et Cendrillon.....	70
3.8	L'image de la baguette.....	70
3.8.1	La verge de Moïse.....	70
3.9	L'image des cheveux.....	72
3.9.1	Les cheveux d'Aphrodite.....	73
3.9.2	Les cheveux de la femme pécheresse.....	74
3.10	L'image d'un festin.....	76
3.10.1	Le banquet de Thésée.....	76
3.10.2	Les festins dans la Bible.....	77
3.11	L'évaluation ethnocritique.....	79
3.11.1	Le niveau ethnocritique.....	79
3.11.2	Le niveau ethnologique.....	79
3.11.3	L'interprétation ethnocritique.....	81
3.11.4	L'auto-ethnologie.....	82
	Les combats de deux influences.....	83
	Conclusion.....	88

Annexe

Deutsche Zusammensetzung

Diese Diplomarbeit befasst sich mit zwei Märchen von Charles Perrault, nämlich mit Blaubart und Aschenputtel. Da unsere westliche Gesellschaft hauptsächlich von zwei unterschiedlichen Paradigmen beeinflusst wird, im besonderen von der antiken Mythologie und der Lehre der Bibel, habe ich versucht, deren Einflüsse in den zwei Märchen herauszufinden, und sie in gegenseitige Korrelation zu stellen. Dabei habe ich eine neue literarische Methode angewendet, nämlich die ethnologische Methode. Die Forschung besteht aus dem Herausfiltern der mythologischen und / oder biblischen Bildern in den Märchen und der Anwendung der vier Stufen der ethnologischen Methode.

Der erste Abschnitt, die ethnographische Phase dient zum Herausfinden der Folklore. In der ethnologischen Phase erfolgt das Herauslegen der Bedeutungen dieser Bilder. Danach folgt die ethnokritische Interpretation und schließlich die Phase der Autoethnologie, diese stellt eine Reflexion über den Zusammenhang der Bilder mit dem heutigen Stand des Wissens des Lesers dar.

Die Analyse der Märchen besteht sowohl aus mythologischen Bildern (der verbotene Blick bei Orpheus und Pandora, das Bild des rettenden Pferdes Pegasus, die symbolische Bedeutung der Asche bei Odysseus und bei Phoenix, die Figur der Hestia, das Opfer der Iphigenie, das Bild der Stiefmutter in der Geschichte von Ino, der Spiegel des Narziss, der Zauberstab der Kirké, das Bild der Haare bei Aphrodite, das Bild des Festessens bei Theseus) als auch biblischen Bildern (die verbotene Frucht, der rettende Blick auf die eiserne Schlange, das Blut von Abel, das Bild der Schlüssel in der Apokalypse, das Opferbild des Isaaks, die Figur der Stiefmutter in der Geschichte der Ruth, der Zauberstab von Moses, die Bedeutung der Haare in der Geschichte der sündigen Frau).

Die Untersuchung dieser Bilder ergab einen engen Zusammenhang zwischen den alten Überlieferungen (die Geschichte von Aschenputtel hat seine ersten Spuren im 6. Jh. v. Chr. in Ägypten) und zwischen den beiden Richtungen, wobei ein klarer Antagonismus der zwei Wirkungen festzustellen ist. Die biblischen und die mythologischen Bilder

spiegeln sich in diesen Märchen wider und kämpfen, im bildlichen Sinne, um die Vormachtstellung.

Einen gewissen Einfluss auf die Überlieferungen der Märchen hat auch der Autor selbst. Denn Charles Perrault ist bekannt dafür, ein tief gläubiger Mensch gewesen zu sein und er selbst war ein Fürsprecher des Jansenismus.

Die Reflexion über den Stand des zeitgenössischen Lesers ergab, dass manche dieser Bilder in Vergessenheit geraten sind und der Zusammenhang zwischen den Bildern in den Märchen und in der Bibel immer undeutlicher wird. Der Grund dafür könnte die fortschreitende Dechristianisierung und Säkularisierung der westlichen Gesellschaft sein.

Lebenslauf**Name:** Mag. Dagmar Sar**Kontakt:** dagmar.sar@gmail.com**Schulbildung**

1972 - 1980 Grundschole und Hauptschole, Zvolen/Slowakei

1980 - 1984 Gymnasium, Zvolen/Slowakei

Berufliche Aus- und Weiterbildung

1985 - 1990 Studium an der Philosophischen Fakultät der Comenius Universität/Bratislava im Studienfach „Lehrbefähigung für allgemeinbildende Gegenstände“:

- Pädagogik
- Slowakische Sprache und Literatur
- Englische Sprache und Literatur

2003 Trinity Cert TEOSOL, Trinity College London/England

Beruflicher Werdegang

1991 - 1992 Lehrerin, deutsche und englische Sprache, HTL, Zvolen/Slowakei

2001 Call Center Agent, Firma Siemens, 1030 Wien

2001 - 2002 Lehrerin, englische Grammatik und englische Sprache,

Pannasastra Universität, Phom-Penh/Kambodscha

2002 - 2004 Au- pair, Long Beach/Kalifornien und London/England

2005 Vorbereitung für die AUA Fluglinie, Check- In Agent

2006 Verein Wiener Kinder- und Jugendbetreuung

2006 – 2007 Trainerin Erwachsenenbildung Privat Institut Venetia
2007 Englischlehrerin in: New World Institute, Phom-Penh

2008 – laufend Komensky Schule, Wien