

## Trabajo Fin de Grado

Le rôle du merveilleux dans les contes de *La Belle au bois dormant* et de *Cendrillon* de Perrault et son évolution à travers le temps

The role of wonder in Perrault's *Sleeping Beauty* and *Cinderella* and its evolution through time

Autora  
Beatriz Oliva Morlas

Director  
Julián Muela Ezquerra

Facultad de Filosofía y Letras  
2021



## **Table des matières**

<b>Introduction .....</b>	<b>5</b>
<b>Les héroïnes.....</b>	<b>7</b>
<b>Les figures féminines de soutien.....</b>	<b>15</b>
<b>Les Antagonistes .....</b>	<b>19</b>
<b>Personnages non humains et animaux.....</b>	<b>25</b>
<b>Conclusion .....</b>	<b>29</b>
<b>Références bibliographiques.....</b>	<b>31</b>



## Introduction

Le conte merveilleux appartient à l'imaginaire des cultures dès le début des temps. Ces histoires visaient à instruire le peuple et à transmettre les connaissances d'une génération à une autre. Cependant, la culture actuelle a réduit le conte merveilleux à un simple divertissement pour enfants et, parfois, il semblerait que le véritable message de ces histoires n'existe plus dans les versions les plus récentes. Dans cette étude nous allons aborder le sens véhiculé par les figures merveilleuses de *La Belle au bois dormant* et de *Cendrillon* dans des différentes versions.

Ce qui a motivé notre travail a été l'intérêt par les films Disney, tout le monde connaît ces classiques animés, mais leur origine n'est pas connue de la plupart des gens. Aussi, nous allons comparer ces versions avec celles de trois autres auteurs : Giambattista Basile, Charles Perrault et les frères Jacob et Wilhelm Grimm ; cependant, il faut tenir compte que ces contes ont un grand nombre de versions différentes et qui datent de l'antiquité.

Même si les versions de Perrault ont connu un plus grand succès, il n'a pas été le premier si on fait attention à l'ordre chronologique. Giambattista Basile appartient à la tradition courtisane italienne. Prat (2013 : 221-223) nous donne les clés de sa vie et son œuvre :

« Entre 1634 y 1636 se publica en Nápoles *Lo cunto de li cunti overo Lo trattenimiento de' peccerille* (el cuento de los cuentos o el entretenimiento de los muchachos), obra también conocida a partir de 1674 por otro título, *Il Pentamerone*, cincuenta cuentos del napolitano Giambattista Basile (1566-1632). [...]. Esta obra, que a pesar de su título estaba destinada al público adulto (el autor, repitiendo el tópico, presentaba sus relatos como cuentos que las viejas cuentan para divertir a los niños), fue muy leída por esa época en la región de Nápoles (para 1697 se habían hecho siete ediciones). [...]. La obra de Basile no debería haber tenido mucha repercusión por el hecho de haber sido escrita en una lengua local que pocos conocían; sin embargo, parece haber influido en el florecimiento del cuento de hadas francés. También repercutió en la cuentística romántica alemana gracias en parte a la opinión de una autoridad como Jacob Grimm, quien en 1822 la alabó, lo cual impulsó su traducción al alemán. »

Comme nous le voyons, Basile sert d'inspiration aux versions postérieures. Au XVII<sup>e</sup> siècle et dans le contexte de la cour de Louis XIV, Charles Perrault (1628-1703) réécrit beaucoup de ces contes populaires pour divertir la cour et pour transmettre les valeurs de l'époque. En 1697 il publie *Histoires ou Contes du temps passé*, un recueil mieux connu sous le titre de *Contes de ma mère l'Oye*. Ses réécritures étaient adaptées à la mentalité de la cour de Versailles, et il mettait l'accent sur l'objectif pédagogique. Le caractère tempéré de ses contes fit de Perrault un écrivain de référence pour les versions postérieures. D'après Prat (2013 : 226-227) les contes de Perrault avaient un vocabulaire

assez simple pour adapter le goût italien à la cour française. En outre, dans un premier temps, c'était le fils de Charles Perrault, Pierre Perrault Darmacour, celui qui figurait comme l'auteur de *Contes de ma mère l'Oye*, afin d'éviter la critique de la part des défenseurs de la tradition littéraire classique ; car ils auraient mal reçu les contes adressés à un public adulte et, en publiant l'œuvre sous le nom de son fils, les contes prenaient un ton plus enfantin.

Pour leur part, Jacob Grimm (1785-1863) y Wilhelm Grimm (1786-1859), appartiennent au mouvement romantique du XIX<sup>e</sup> siècle en Allemagne. Les romantiques récupèrent le genre fantastique face au rationalisme du XVIII<sup>e</sup> siècle.

« La recolección de cuentos folclóricos comenzó hace unos doscientos años con la obra de los hermanos que deben su fama actual a los *Kinder-und Hausmärchen* (Cuentos infantiles y del hogar), un ingente trabajo editorial que comenzó hacia 1805 y duró hasta 1857 y que sin ninguna duda es la colección más importante de cuentos hecha en Europa. » (Prat, 2013: 251).

Plus d'une centaine d'années après, Walt Disney met sur l'écran les contes de *La Belle au bois dormant* (1959) et de *Cendrillon* (1950), et les histoires qui étaient destinées à un public plutôt adulte et lettré deviennent un divertissement pour les enfants, mais toujours avec un message didactique adapté à l'époque.

Nous allons examiner toutes ces versions pour mettre l'accent sur les personnages touchés par le merveilleux, nous allons considérer les fonctions et les valeurs de leurs rôles et de leur évolution dans les différentes versions. En premier lieu nous analyserons le rôle des héroïnes et la manière dont elles sont bénéficiées ou affectées par le merveilleux ; puis, nous étudierons les figures de soutien des protagonistes. Ces femmes, car il s'agit toujours de femmes, sont-elles essentielles pour le développement de l'histoire, ou bien ménagent-elles un autre rôle implicite ? Ensuite, nous expliquerons le rôle des antagonistes et le véritable sens de leur présence dans les deux histoires, et aussi le rôle joué par les animaux et leur fonction, qui dépasse celle de simple figure de divertissement. Finalement, notre étude de tous ces éléments nous permettra de trouver quelques conclusions à propos des contes merveilleux.

## Les héroïnes

Pour commencer notre étude du merveilleux à travers les personnages de *Cendrillon* et de *La Belle au bois dormant*, nous allons faire une approche des héroïnes. Les deux histoires s'inscrivent dans le cadre du conte merveilleux et les deux histoires lancent des messages ou des avertissements à leurs lecteurs potentiels. Ces lecteurs sont, principalement, des enfants et ils cherchent, dans la plupart des cas, à s'identifier avec le protagoniste. Ils ont besoin d'un référent qui leur offre une réponse à leurs préoccupations et désirs. Dans les deux histoires, le rôle principal est joué par un personnage féminin, alors, nous allons analyser les traits principaux des héroïnes et, finalement, nous essayerons de définir leurs caractéristiques communes.

Nous allons commencer avec le conte de *La belle au bois dormant*; Perrault, les frères Grimm et Disney utilisent ce titre qui nous donne les clés de l'intrigue et qui est bien connu de nous tous. Cependant, le titre proposé par Basile, *Sol, Luna y Talía*, est bien différent, dans ce cas, nous pouvons voir que le nom de l'héroïne a une énorme importance, la princesse aura une identité propre. Dans la version de Perrault, l'héroïne n'a même pas de nom, elle n'est qu'une représentation générique de la féminité, mais on approfondira dans cette idée plus tard. Pour les frères Grimm, elle n'a pas de nom non plus; pourtant, elle devient une légende du moment où elle tombe dans le sommeil de cent ans et les paysans lui attribuent le nom de Rosita Silvestre. Finalement, la version de Disney reprend l'idée de Basile et donne le nom d'Aurore à la protagoniste quand elle est sous forme de princesse (nom qui vient de l'histoire de Perrault, où les fils de la princesse s'appellent Aurore et Jour); et le nom de Rose quand elle doit se cacher pendant seize ans comme paysanne (nom choisi à partir de la légende de la version des frères Grimm). Si l'on fait attention, ce que tous ces noms ont en commun est la relation avec la nature et la régénération. D'après le psychanalyste Bettelheim (1975 : 303), « La adolescencia es un período de grandes y rápidas transformaciones, en el que se alternan etapas de total pasividad y letargo con épocas de enorme actividad, e incluso de comportamiento arriesgado para probarse a sí mismo o descargar la tensión interna ». Ce conte est donc lié à l'adolescence, étape qui représente un renouveau physique et mental chez les enfants et qui symbolise le passage à l'âge adulte et à la floraison sexuelle.

Même si le conte représente l'adolescence, on peut noter que ce moment est retardé à cause du sommeil. Dans les versions choisies, nous trouvons différents modèles de

malédiction. Basile ne donne pas une explication à la malédiction de la princesse, les sages disent tout simplement qu'elle est en danger. Finalement, la prophétie s'accomplit et son père (le roi) décide de l'abandonner et d'oublier ce qui s'est passé. Bettelheim (1975 : 307) fait cette réflexion :

«Un rey sustituye al otro en el mismo país, al igual que en la vida de Talía un rey reemplaza a otro; es decir, el padre rey es sustituido por el rey amante. ¿No serán esos dos reyes uno sustituto del otro, en distintos períodos de la vida de la muchacha, desempeñando distintos roles y con diferentes disfraces? Ahora, volveremos a encontrarnos con la “inocencia” de la niña en fase edípica, que no se siente, en absoluto, responsable de los sentimientos que despierta, o quiere despertar, en su padre».

Nous ne sommes pas conscients du temps qui s'écoule entre l'abandon et la rencontre avec le nouveau roi ; l'idée que la princesse ait changé un roi pour l'autre se voit confirmée par ce manque de « temps d'attente ». En revanche, les versions de Perrault et des frères Grimm établissent un sommeil de cent ans. Ce temps de léthargie suppose le retard de l'âge adulte. Le psychanalyste défend cette idée et exprime : « Este retraso en la maduración está simbolizado por los cien años de letargo de Bella Durmiente, que separan su despertar sexual de la unión con su amante » (Bettelheim, 1975 : 310). Dans la version de Disney le sommeil dure à peine quelques minutes du film, mais la signification est la même, dès l'instant où le sommeil est fini, Aurore se marie avec le prince, c'est-à-dire, elle passe à l'âge adulte.

Le sommeil dont on parle est la conséquence d'une malédiction, dans le cas de Basile, on ne sait pas pourquoi la princesse doit souffrir ces conséquences, probablement le manque de cette figure représente l'acceptation de la maturité sexuelle, puisque c'est une période de nos vies complètement inévitable. Contrairement à cette idée, les trois versions postérieures essaient de donner une explication convaincante de la malédiction. Perrault et les frères Grimm préfèrent l'option de l'outrage que les parents de la princesse vont faire à la fée ou la savante la plus âgée. Disney récupère cette formule dans la version de 1959, *La Belle au bois dormant*. Pourtant, dans le film *Maléfique* (2014) on découvre les origines de la haine de l'antagoniste, et ils donnent une explication que l'on trouvera beaucoup plus compréhensible au XXI<sup>e</sup> siècle. La malédiction, en tout cas, semble inévitable : « En el lenguaje corriente, remitiéndonos también a su origen bíblico, el término “maldición” alude a menudo a la menstruación ; y es, precisamente, la maldición de una mujer – del hada – la que origina la hemorragia » (Bettelheim, 1975 : 313). De

plus, cette malédiction est toujours conjurée par une femme, soit une fée, soit une savante parce que la menstruation reste toujours du côté féminin.

À part le sommeil, la princesse est aussi protégée du mal extérieur par deux éléments essentiels : la nature et les fées. Dans les versions de Perrault, Grimm et Disney, un grand nombre d'arbres et d'épines grandissent autour du château où la princesse dort. Les épines et les roses ont la même forme et si on les touche on saignera (symptôme, encore une fois, de la maturité sexuelle), donc, contrairement à ce qu'il peut paraître, tous ces éléments la poussent vers son destin physique, au lieu de la protéger. De plus, dans le film de Disney et dans le conte de Perrault, l'héroïne est protégée par les fées, comme nous le montrerons dans la deuxième section de notre travail. Malgré la protection de ces femmes, elles ne sont pas capables de la sauver de la malédiction, parce qu'à la fin, c'est toujours le prince/roi le seul qui est capable d'accomplir l'étape de maturité et de finir avec son enfance.

Comme nous le voyons, le processus est complété dans toutes les versions mais, à la fin, quelle est la mission de la princesse ? Pourquoi doit-elle grandir ? Nous pouvons répondre à ces questions à partir de l'idée de *féminité*. Depuis sa naissance, la princesse reçoit les dons nécessaires pour devenir une femme parfaite, elle est belle, elle sait chanter et danser, entre autres. Même si ces dons ne jouent pas un rôle au long du conte, ils contribuent à nous donner une idée de femme idéale et, à l'époque où les versions de Basile et de Perrault ont été écrites, la fertilité chez les femmes était indispensable pour assurer la descendance. Possiblement pour cette raison, les contes ont une deuxième partie où la princesse doit faire face aux problèmes après le mariage, une fois qu'elle a déjà accouché deux enfants. Les versions des frères Grimm et de Disney préfèrent masquer la confirmation de l'acte sexuel et le conte finit avec le mariage du couple. L'accomplissement de l'adolescence ou le début de la maturité serait le mariage, et la fertilité resterait implicite, comme nous pouvons le voir dans le film de 1959, où le père de Philippe (le prince) annonce qu'il veut devenir grand-père. Cette idée est soutenue par Bettelheim (1975 : 317) : « Incluso en la actual forma abreviada, en la que Bella Durmiente se despierta gracias al beso del príncipe, el cuento nos hace pensar – aunque no se indique abiertamente, como en las versiones más antiguas – que la muchacha es la encarnación de la feminidad perfecta ». Par conséquent, nous pouvons affirmer que l'héroïne de *La Belle au bois dormant* accomplit son destin.

Après avoir vu toutes les significations implicites dans le conte de *La Belle au bois dormant* nous allons approfondir dans les différentes versions de *Cendrillon* et dans la façon dont les enfants peuvent trouver un référent qui les aide à surmonter les problèmes de l'enfance. Tandis que *La Belle au bois dormant* portait sur le procès de maturité sexuelle que les enfants expérimentent quand ils sont adolescents ; *Cendrillon* porte sur la rivalité fraternelle qui cause tant de soucis aux enfants qui vivent l'arrivée d'un nouveau frère ou sœur (comme c'est le cas dans ce conte).

Notre protagoniste, Cendrillon, est baptisée avec ce surnom dès le début du conte. Néanmoins, dans la version de Basile on connaît son véritable nom : Zezolla, qui n'est en réalité qu'un surnom : « Chez Basile, le déplacement va du nom au surnom : Zezolla, fille de gentilhomme, devient chatte, lovée le soir dans la cendre tiède. Ici, le transport va du surnom au surnom. Pour qui n'a point de nom, de sobriquet local au sobriquet postural » (Serres, 1986 : s.p.).

On pourrait dire qu'elle-même provoque son changement de nom, car dans la version de Basile, Zezolla décide de tuer la première marâtre pour que son père épouse son institutrice. À partir de cet instant, Zezolla est obligée de changer de vie : « Y no solo mudó de estado, sino además de nombre, y así de Zezolla pasó a ser llamada Gata Cenicienta » (Basile, 1634 : 85). Dans les versions de Perrault, Grimm et Disney, elle acquiert ce surnom automatiquement, elle est présentée comme une pauvre fille innocente, dominée par ses belles-sœurs et sa marâtre ; nous pouvons lire dans la version de Perrault : « La pauvre fille souffrait tout avec patience, et n'osait s'en plaindre à son père qui l'aurait grondée parce que sa femme le gouvernait entièrement. » (Perrault, 1697 : 50). En revanche, Basile punit Zezolla pour sa mauvaise action, elle est la coupable de sa nouvelle vie et elle est condamnée à vivre entre les cendres. Ce fait est le plus distinctif de la version de Basile ; de plus, la lutte fraternelle n'est pas très importante, puisque les belles-sœurs de Zezolla ne sont pas cruelles avec elle.

Par rapport à la figure de Cendrillon, Bettelheim (1975 : 341) nous dévoile la ressemblance entre l'héroïne et les Vierges Vestales :

«Antiguamente, el estar al cuidado del fuego – el deber que deberían cumplir las Vírgenes Vestales – era uno de los rangos más elevados, si no el mejor considerado, a que una mujer podía acceder. [...]. Para alcanzar tal honor, se elegían niñas, cuyas edades oscilaban entre seis y diez años, probablemente la edad de Cenicienta durante sus años de esclavitud.».

Une fois que cette période de servitude finissait elles avaient le droit de se marier, tout comme Cendrillon, qui après être libérée de son esclavage, épouse le prince. Le feu était la partie centrale de la maison et celle-ci était liée directement à la mère de famille. Ce rapprochement des cendres peut signifier l'effort pour maintenir la relation avec sa mère morte. En tout cas, on insistera sur la figure de la mère de Cendrillon dans la section suivante de notre travail.

Les caractéristiques principales de la protagoniste varient selon la version mais, dans celle de Perrault, Cendrillon est fade, sans initiative et monotone ; elle n'a aucune ambition ou désir au début de l'histoire. Lorsque sa marâtre la condamne à la servitude elle assume sa nouvelle condition : « Lorsqu'elle avait fait son ouvrage, elle s'allait mettre au coin de la cheminée, et s'asseoir dans les cendres » (Perrault, 1697 : 50), elle provoque son auto-dégradation ; de plus, quand elle est interdite d'aller au bal elle se résigne et décide d'aider ses belles-sœurs à s'habiller pour y aller. C'est seulement lorsque sa marraine apparaît qu'elle prend l'initiative et va au bal. Evidemment, Walt Disney s'est inspiré de cette version pour créer son film. Cependant, on trouve une grande différence, l'héroïne du film nous fait voir dès le début qu'elle a un rêve, « trouver l'amour » et elle pense qu'avec son dur travail elle arrivera un jour à l'accomplir. Cette philosophie reflète clairement le rêve américain, idée développée au long du XX<sup>e</sup> siècle et qui perdure encore de nos jours. L'idée du rêve américain assure que n'importe qui peut devenir prospère par son travail, son courage et sa détermination ; cela encourageait les gens à vivre aux États-Unis pour trouver des nouvelles opportunités. Le film de 1950 reproduit exactement cette mentalité de l'époque ; Cendrillon accomplit son rêve et se marie avec le prince, elle trouve l'amour. Bettelheim (1975 : 346-347) renforce cette idée et propose : « Solo aquel que es sincero consigo mismo, como lo es Cenicienta, alcanza la victoria final ». Cendrillon ne refuse jamais sa condition et ne culpabilise personne ; à la fin, cette acceptation ou cette sincérité la guident à la victoire.

Pourtant, dans la version des frères Grimm et de Basile, on trouve une héroïne complètement différente, elle prend sa vie en main dès le début de l'histoire. On a déjà expliqué l'action déterminante de Zezolla dans la version de Basile et, même si *Aschenputtel* (nom de l'héroïne dans la version des frères Grimm) ne commet pas de crime, elle-même s'habille et se déshabille pour aller au bal. De plus, elle n'a pas besoin d'un carrosse pour y aller ; elle est indépendante et la figure de la colombe ne représentera

qu'un appui ou une réminiscence de la mère de la protagoniste, un soutien psychologique plutôt que réel ou nécessaire.

Comme nous l'avons dit, le conte de *Cendrillon* parle de la rivalité entre sœurs, néanmoins, nous reviendrons sur cette relation dans la troisième section de notre travail. En tout cas, la confrontation n'est pas le seul fil conducteur de l'histoire, puisqu'à la fin, Cendrillon épouse le prince et nous allons analyser cette deuxième ligne argumentative. L'histoire commence dans toutes les versions avec le mariage du père de Cendrillon parce que sa mère est morte. La marâtre soumet Cendrillon à l'esclavage et, sauf dans la version de Disney, où le père de Cendrillon est mort aussi, dans les autres histoires le père de Cendrillon permet la soumission de sa fille. L'on pourrait dire alors que la relation initiale père-fille n'est pas bonne. Le psychanalyste nous donne les clés de cette relation dans la version des frères Grimm, mais elle serait applicable aux versions de Basile et de Perrault aussi :

« El hecho de que Cenicienta pidiera a su padre la ramita que quería plantar en la tumba de su madre y de que él se la trajera significa un primer intento de restablecer una relación positiva entre ambos. Por lo que dice la historia, podemos suponer que Cenicienta ha de haber sufrido una grave decepción respecto a su padre, por haberse casado con semejante arpía » (Bettelheim, 1975: 344).

Effectivement, ils vivent une relation difficile, on pourrait même la définir comme une relation oedipienne ; Cendrillon cherche dans un autre homme l'amour qu'elle ne trouve plus chez son père. Pourtant, Cendrillon doit soigner non seulement la relation avec son père, mais il doit aussi lui donner l'opportunité de créer un nouveau lien avec son futur mari, le prince :

« El principio, como si intuyera que no podrá conquistar a Cenicienta mientras ésta permanezca vinculada emocionalmente a su padre, en una relación edípica, no intenta atraparla él mismo, sino que pide al padre que lo haga en su lugar. Sólo si el padre da muestras de querer deshacerse de este lazo con su hija, podrá esta última transferir su amor heterosexual de un objeto inmaduro (el padre) a un objeto maduro: su futuro marido. » (Bettelheim, 1975 : 353).

Une fois que le père de Cendrillon a accepté inconsciemment la relation entre sa fille et le prince, la scène de la chaussure devient très représentative. Chevalier (1982 : 218) propose cette idée: « La chaussure était pour les Anciens un signe de liberté. À Rome les esclaves allaient pieds nus ». Cendrillon devient libre quand elle démontre que la chaussure-lui appartient (trait commun de toutes les versions), de plus, la chaussure joue le rôle d'un anneau de compromis et signe le mariage entre Cendrillon et le prince.

Finalement, elle change les sentiments qu'elle a pour son père et elle démontre que la victoire est possible même si l'on se trouve dans une situation critique.

Une fois que l'on a examiné l'histoire de chaque héroïne, nous allons voir quelles sont leurs caractéristiques communes et l'importance de leur relation avec le merveilleux. Premièrement, toutes les deux possèdent la caractéristique de la beauté, trait qui a été toujours un signe distinctif. La beauté est directement liée à la bonté, quand on voit une chose belle on l'associe à des connotations positives et les deux héroïnes sont exceptionnelles en ce qui concerne leur attitude, contrairement aux antagonistes. Cette caractéristique précipite l'action vers la victoire, et la Belle au bois dormant comme Cendrillon accomplissent leurs désirs et leurs obligations. Il faut souligner que toutes les versions considèrent le mariage comme l'apogée dans la vie des femmes, idée très critiquable de nos jours mais qui était tout à fait compréhensible jadis, où la descendance était indispensable.



Figure 1: Photogramme du film *Cendrillon* (1950) à gauche et du film *La Belle au bois dormant* (1959) à droite. Scènes finales de chaque film où on voit le mariage de Cendrillon et le compromis d'Aurore.

Les protagonistes triomphent et, inconsciemment, le public enfantin reçoit une idée de victoire ; peu importent les sentiments négatifs qu'ils ressentent, l'effort et le courage nous mènent vers nos objectifs. Par rapport à la ligne principale de notre travail, nous avons constaté que le merveilleux n'est que la façade dont ces contes se servent pour envoyer des messages beaucoup plus profonds. Les deux héroïnes sont choisies comme des êtres exceptionnels qui doivent recevoir les dons des fées ou la réalisation de leurs souhaits ; par conséquent, les enfants se voient attirés par le merveilleux et ceux qui veulent se voir reflétés dans ces deux princesses agiront suivant leur modèle de la bonté.



## Les figures féminines de soutien

Pour continuer avec notre étude des personnages féminins, nous allons porter notre attention sur les figures de soutien de la protagoniste. Dans les contes de *La Belle au bois dormant* et *Cendrillon*, ces personnages féminins sont fortement liés au monde du merveilleux. D'après Chevalier (1982 : 430) : « Peut-être représente-t-elle les pouvoirs de l'homme de construire en imagination les projets qu'il n'a pu réaliser ». Effectivement, elles aident à accomplir les désirs ou les devoirs des protagonistes. De plus, elles les protègent et leur donnent une vision positive du merveilleux. Dans la version de Perrault de *La Belle au bois dormant*, les sept fées offrent leurs dons à la princesse :

« La plus jeune lui donna pour don qu'elle serait la plus belle personne du monde, celle d'après qu'elle aurait de l'esprit comme un Ange, la troisième qu'elle aurait une grâce admirable à tout ce qu'elle ferait, la quatrième qu'elle danserait parfaitement bien, la cinquième qu'elle danserait comme un Rossignol et la sixième qu'elle jouerait de toutes sortes d'instruments dans la dernière perfection » (Perrault, 1697 : 10).

Comme nous l'avons déjà expliqué dans la section qui correspond à *l'héroïne*, tous ces attributs étaient considérés nécessaires pour devenir une bonne épouse, objectif principal de la protagoniste. On pourrait dire que ces dons représentent la transmission du savoir d'une femme à une autre. C'est dans la version des frères Grimm que cette figure n'est pas représentée par des fées, mais par des savantes. D'après Bettelheim (1975 : 312) l'origine de cette figure renvoie au cycle lunaire :

« Así, las trece hadas de la historia de los Hermanos Grimm son una reminiscencia de los trece meses lunares en los que antiguamente se dividía el año. Aunque hoy en día este simbolismo no tenga significación alguna para aquellos que no están familiarizados con el año lunar, todo el mundo sabe que el ciclo menstrual se presenta cada veintiocho días, esto es, según la frecuencia de los meses lunares, y no en función de los doce meses en que se divide el año. A partir de ahí, podemos inferir que la cifra de doce hadas buenas más la perversa, la numero trece, indica, simbólicamente, que la maldición fatal se refiere a la menstruación ».

Le nombre de fées ou de savantes varie selon la version : sept dans la version de Perrault, treize dans celle des frères Grimm et trois dans le film de Disney. On ne tient pas compte de la version de Basile, puisque cette figure n'est pas présente. Tous ces personnages, à part la transmission de connaissances, jouent le rôle de protection. Après s'être piqué le doigt avec le fuseau, dans la version de Perrault les fées créent un bois afin de protéger la princesse : « [...] il crût dans un quart d'heure tout autour du parc une si grande quantité de grands arbres et de petits, de ronces et d'épines entrelacées les unes dans les autres,

que bête ni homme n'y aurait pu passer » (Perrault, 1697 : 13). Selon Rigolot (1985 : 94) ce bois contribue à enrichir l'univers merveilleux de l'histoire :

« Ce bois, central aux niveaux de la diégèse et de la narration, dans le récit comme dans le titre du conte, ne laisse pas de receler un pouvoir inquiétant. La plénitude de la rencontre des amants, leur présence en ce moment d'épiphanie inénarrable, ne manque pas d'intriguer dans le contexte de ce merveilleux sylvestre ».

La structure en deux parties dans la version de Perrault fait que cette figure ne soit pas indispensable ; cependant, son importance augmente au fil des ans, et dans la version des frères Grimm et dans le film Disney les fées jouent un rôle essentiel au long de toute l'histoire.

Dans le conte de *Cendrillon* on trouve aussi le personnage de la fée, mais cette fois elle porte le nom de *marraine*. Pour mieux comprendre l'importance de ce personnage il faut parler de la relation entre Cendrillon et sa mère. Dans toutes les versions du conte, la mère de Cendrillon meurt au début de l'histoire et Cendrillon fait sa période de deuil où elle pleure sa mort. Cendrillon ne peut pas récupérer la vie qu'elle avait avant cette perte, non seulement parce que sa mère n'est plus là, mais parce qu'elle a été dégradée par sa marâtre. Comme elle ne peut pas récupérer sa mère, la marraine remplira cette fonction dans la vie de Cendrillon. Dans la version des frères Grimm nous pouvons lire : « Cada día, la pequeña muchacha iba a la tumba de su madre y lloraba » (Grimm, 1813: 123). Les larmes arrosent le noisetier où la colombe accomplira tous les souhaits de Cendrillon ; Bettelheim (1975 : 345) ajoute :

« El árbol que Cenicienta planta en la tumba de su madre y riega con sus propias lágrimas es uno de los aspectos más poéticos, conmovedores y significativos, desde el punto de vista psicológico, que encontramos en esta historia. Nos sugiere que el recuerdo de la madre idealizada de la infancia puede, y de hecho lo hace, ayudarnos en las circunstancias más adversas si se mantiene vivo como parte fundamental de la propia experiencia interna. »

Comme nous le voyons, la marraine n'est pas seulement représentée par une fée, mais aussi par une colombe :

« Dans plusieurs variantes, la mère de Cendrillon, sous forme d'apparition magique, de rêve ou d'incarnation en un animal (souvent un oiseau), se substitue à la fée marraine créée par Perrault. La bonne et la mauvaise mère sont alors directement opposées. » (Perrier, 2006 : 185).

Les trois versions où la marraine est une fée, montrent quelques différences. Dans le conte de Basile et de Perrault elle est une jeune femme, comme si elle était une réincarnation

de sa propre mère. Cependant, dans la version de Disney, la marraine est une femme âgée, ce qui pourrait représenter la transmission des connaissances, tout comme dans le conte de *La Belle au bois dormant*. La marraine fait son apparition quand l'héroïne se trouve dans un mauvais moment de l'histoire pour l'aider à accomplir ses désirs (aller au bal) : « Grâce à l'aide d'une bonne marraine, personnage féminin qui sert de repoussoir à la marâtre, et de quelques procédés magiques, Cendrillon réussira à séduire le Prince. » (Perrier, 2006 : 73). La marraine n'est que la stimulation dont Cendrillon a besoin pour abandonner le deuil et refaire sa vie.

En définitive, la marraine de Cendrillon peut sembler une figure ajoutée à l'histoire pour la rendre plus attirable au public. Pourtant, sans ce personnage, elle n'aurait pas pu aller au bal et elle n'aurait pas non plus connu le prince. Alors, on peut constater qu'elle est indispensable pour le déroulement de l'action.



## Les Antagonistes

Pour finir avec notre analyse des personnages féminins, nous allons faire une étude des antagonistes de *La Belle au bois dormant* et de *Cendrillon*. Comme nous l'avons déjà mentionné, les deux héroïnes souffrent à cause de leurs antagonistes et on va analyser chacune d'elles afin de déterminer les origines de l'affrontement, les conséquences et le dénouement pour chaque antagoniste.

L'histoire de *La Belle au bois dormant* est assez complexe, parce que l'on y trouve deux types d'histoires différentes. D'un côté les versions de Basile et Perrault, qui comptent avec une deuxième partie de l'histoire, qui va au-delà du sommeil de cent ans et qui nous montre symboliquement les problèmes et les obstacles que l'on peut trouver dans le mariage. Et, de l'autre côté, les versions des frères Grimm et de Disney, qui ont décidé de supprimer cette deuxième partie. Pourtant, nous allons voir en premier lieu la partie commune de ces versions. Au début de l'histoire, la princesse est condamnée au sommeil, on va laisser de côté la version de Basile puisqu'il élimine la présence de l'antagoniste qui condamne la princesse et il se limite à un avertissement au lieu d'une condamnation. Tenant compte de cela, Perrault introduit la présence d'une fée qui n'a pas été invitée : « Mais comme chacun prenait sa place à table, on vit entrer une vieille Fée qu'on n'avait point priée parce qu'il y avait plus de cinquante ans qu'elle n'était sortie d'une Tour et qu'on la croyait morte, ou enchantée » (Perrault, 1697 : 10). Les frères Grimm reprennent cette idée, mais dans ce cas les parents de la princesse n'avaient pas invité l'une des savantes pour une autre raison : « En el reino había trece mujeres así, pero como solo tenía doce platos dorados para que ellas comieran, una de ellas hubo de quedarse en su casa » (Grimm, 1813 : 243). Ces auteurs donnent une explication raisonnable à l'irritation qui donne lieu au postérieur maléfice. Cependant, dans le film de Disney la princesse est condamnée au sommeil par Maléfique ; dans ce cas l'antagoniste a un nom propre, donc l'on peut constater qu'elle est beaucoup plus importante que ses prédecesseurs. La différence principale est qu'on ne connaît pas les origines de son mécontentement, elle n'a pas été invitée mais on ne connaît pas les raisons. En tout cas, la compagnie d'animation a décidé de donner une réponse à cette question dans le film *Maléfique* (2014), où le conflit entre Maléfique et le père d'Aurore est la conséquence de la trahison de la part de celui-ci.

Dans la version de Perrault et des frères Grimm, la différence entre la jeunesse et la vieillesse est très remarquable, la vieille fée est méchante et la fée plus jeune est chargée

de sauver la vie de la princesse : « Dans ce moment la jeune Fée sortit de derrière la tapisserie, et dit tout haut ces paroles : Rassurez-vous, Roi et Reine, votre fille n'en mourra pas [...] » (Perrault, 1697 : 10). Fumaroli (2014 : 784) explique ainsi les origines de ce conflit :

« La Beauté proprement française est née, elle est là encore adolescente, avec tous les charmes dont les bonnes et jeunes fées l'ont pourvue, (c'est la Renaissance de François I<sup>e</sup>), mais la blessure qu'elle s'inflige et à laquelle une vieille et méchante fée l'a condamnée, sans la faire mourir, l'oblige à l'immobilité du sommeil d'un siècle [c'est le XVI<sup>e</sup> siècle des guerres de religion et de l'infécondité des derniers Valois]. »

Étant donné que Perrault s'adressait au public de la cour française du XVII<sup>e</sup> siècle, il fait une sorte de propagande pour réaffirmer que le nouveau royaume (la jeunesse) triomphe sur le royaume précédent (la vieillesse).

Dans les versions de Basile et Perrault de *La Belle au bois dormant* on peut apprécier que, même si cette vieille fée condamne la princesse, elle n'est pas l'antagoniste principale. En ce qui concerne les frères Grimm, la savante n'apparaît qu'au début de l'histoire, alors, on pourrait dire que l'antagoniste n'est pas très importante. Et, finalement, dans le film de Disney, Maléfique est l'antagoniste principale, non seulement elle condamne la princesse mais elle lutte aussi pour éviter que le prince brise le maléfice. En définitive, ces deux dernières versions ont préféré de focaliser leur attention sur le triomphe de l'amour et laisser de côté les problèmes que doivent affronter les couples après le mariage.

Revenant aux deux premières versions, elles ajoutent une deuxième partie qui va au-delà du moment où la princesse est réveillée par le prince. À partir de cet instant elle doit affronter les problèmes de la vie conjugale, et ceux qui s'opposent au succès du couple sont les antagonistes du conte. Dans la version de Basile, la première femme du roi décide de finir avec la vie de la princesse et de ses enfants, réaction plus que compréhensible, car notre protagoniste est un obstacle pour son mariage. L'on trouve alors la lutte entre ces deux femmes pour conquérir l'amour du roi. En revanche, dans l'histoire de Perrault l'antagoniste principale est la mère du prince, et on a trouvé une comparaison très intéressante liée à la figure de l'ogresse :

« Cet instant de grâce, qui lève la malédiction pesant sur le royaume inaugure son Grand siècle. Mais celui-ci sera néanmoins encore interrompu et retardé. La forêt hercynienne n'est pas défoliée du premier coup, et dans ses profondeurs sauvages, des fées

malfaisantes, des ogresses et surtout des ogres de la même race féroce que Gilles de Rais<sup>1</sup> prospèrent toujours et menacent la modernité à peine renée et renouée. Au cours d'une absence du prince, sa mère, l'une de ces ogresses survivantes des temps sauvages et barbares s'emploie à dévorer ses petits-enfants et leur mère. [...]. Ce bref et sinistre épisode, heureusement achevé par le retour à point nommé du prince et le suicide de sa mère ogresse, a toutes chances d'allégoriser, pour le lecteur ou la lectrice attentive du XVIe siècle, les souvenirs cuisants qu'avaient laissés à Louis XIV et à sa génération les malheurs et les misères provoqués par la Fronde des princes [ogres et ogresses] » (Fumaroli, 2014 : 784-785).

L'ogresse, comme la vieille fée, représentent dans la version de Perrault les ennemis du royaume et ceux qui supposaient un problème pour Louis XIV. À la fin de l'histoire, l'antagoniste est punie (dans toutes les versions sauf celle des frères Grimm), ce qui représente la victoire du régime. Encore une fois, les contes des fées cachent dans leurs pages des messages beaucoup plus profonds et le merveilleux n'est qu'un outil qui sert à attirer l'attention du public et à mieux transmettre toutes les idées cachées dans l'histoire.

Nous allons focaliser notre attention dans le conte de *Cendrillon*, qui n'a pas une structure aussi complexe que celui de *La Belle au bois dormant*, puisque les antagonistes sont les mêmes dans toutes les versions. L'histoire de Cendrillon est bien connue de tous et la dégradation que souffre l'héroïne de la part de ses belles-sœurs et de sa marâtre est un des points clés de l'intrigue. Cependant, pourquoi dit-on *marâtre* au lieu de dire *belle-mère*? Le terme *marâtre* porte des connotations péjoratives, qui coïncident avec l'expérience que vit la protagoniste, Perrier (2006 : 171) mène une enquête sur les origines du terme :

« Les termes anciens qui désignaient les relations de belle-parenté étaient déjà sous l'Ancien Régime porteurs de connotations péjoratives. Ainsi, Furetière définissait-il le mot « marastre » en insistant lourdement sur le caractère malfaisant de la belle-mère : «Belle-mere, femme d'un second lit, qui maltraite les enfants d'un premier pour avantagez les siens. Ce mot vient du Latin *matrasta*, suivant Menage. *Marastre*, signifie aussi une mère denaturée qui desavouë, qui expose ses enfants, qui n'a point de tendresse pour eux, qui n'a pas soin de leur éducation ni de leur fortune.».

Pendant l'Ancien Régime, le mariage en secondes noces était très commun, la fécondité était très importante afin d'assurer la descendance et, parfois, les femmes mouraient à cause du travail d'accouchement. Les veufs, alors, étaient obligés de trouver une deuxième femme pour élever leurs enfants. En tout cas, les mariages comme celui du

---

<sup>1</sup> « Gilles de Montmorency-Laval, barón de Rais, [...] fue un noble francés del siglo XV que luchó en los años finales de la guerra de los Cien Años junto a Juana de Arco. Fue juzgado y ejecutado, entre otros motivos, por los casos de abuso sexual y asesinato que cometió hacia múltiples niños y adolescentes. » (Wikipedia, 2021).

conte de *Cendrillon* n'étaient pas très communs ; normalement, ils épousaient une femme célibataire et considérablement plus jeune, sans enfants ; alors, il faut tenir compte que l'histoire de Cendrillon n'était pas la plus commune. Contrairement à la conception de la marâtre dans l'Ancien Régime, dans les versions de Basile et de Perrault le rôle de la marâtre ne semble pas très important : « [...] transcurrido un corto espacio de tiempo, lo mandó todo al diablo y se olvidó por completo del favor recibido y comenzó a encumbrar a seis hijas suyas que hasta ese momento había mantenido ocultas [...] » (Basile, 1634 : 84) ; « [...] elle ne put souffrir les bonnes qualités de cette jeune enfant, qui rendaient ses filles encore plus haïssables. » (Perrault, 1697 : 49). Dans ces phrases nous pouvons lire que la marâtre fait passer les intérêts de ses filles devant ceux de Cendrillon, mais quand le moment de la fête arrive, Cendrillon n'est pas interdite d'aller au bal, elle-même décide de ne pas y aller : « Cendrillon, serais-tu bien aise d'aller au Bal – Hélas, Mesdemoiselles, vous vous moquez de moi, ce n'est pas là ce qu'il me faut. » (Perrault, 1697 : 51). Dans ces deux versions, le conte ne focalise pas son attention sur la rivalité fraternelle ou sur la méchanceté de la marâtre, mais sur le mariage bon et heureux, comme nous pouvons le constater dans Perrier (2006 : 173) :

« L'enjeu du conte est le mariage, ou plus précisément le bon mariage qui résultera en une ascension sociale. Il n'y a qu'un pas à franchir pour conclure que le bon mariage de Cendrillon avec le Prince s'oppose au mauvais mariage de son père avec la marâtre. Par ailleurs, la compétition pour les ressources familiales est exclusivement féminine, puisque les trois filles n'ont pas de frère. Grâce à l'aide d'une bonne marraine, personnage féminin qui sert de repoussoir à la marâtre, et de quelques procédés magiques, Cendrillon réussira à séduire le Prince. »

Dans les deux versions postérieures des frères Grimm et de Disney, la rivalité et la dégradation de Cendrillon s'atténuent et la relation avec les belles-sœurs se dégrade. D'après Bettelheim (1975 : 320), cette relation montre les sentiments qu'un enfant ressent quand un nouveau frère ou sœur arrive :

« Los cuentos de hadas sustituyen las relaciones fraternas por las relaciones entre hermanastros, mecanismo que permite explicar y aceptar las rencillas que uno desearía que no existieran entre verdaderos hermanos. [...]. Cenicienta es menospreciada y degradada por sus hermanastras; su madre (madrastra) la obliga a sacrificar sus propios intereses en beneficio de los de aquéllas; tiene que realizar los trabajos más sucios de la casa y, aunque los lleve a cabo con toda minuciosidad, no recibe gratificación alguna; al contrario, se le exige cada vez más y más. Ésta es la descripción exacta de cómo se siente el niño cuando le acosan los efectos de la rivalidad fraterna. »

Pourtant, Chaudoye (2011 : 183) soutient que la méchanceté de la marâtre est une conséquence de la jalousie qu'elle ressent envers Cendrillon :

« Le personnage de la marâtre, cette mère archaïque, cette *mauvaise mère*, attaquée, fait raisonner l'écho d'un surmoi cruel, interdisant dans un mouvement de rivalité destructrice, d'être « la plus belle ». Dans un jeu de déplacement, la construction de ce personnage tout-puissant et narcissique vient alors protéger *l'autre mère, idéalisée*, de ces pulsions hostiles infantiles. ».

À l'exception de la version des frères Grimm, dans les autres versions les belles-sœurs de Cendrillon ne sont pas punies pour leurs fautes. L'héroïne remonte sa situation sociale grâce à son mariage avec le prince. Après avoir vu les deux théories, celle de la rivalité fraternelle et celle du bon mariage, nous pouvons affirmer que, même si la marâtre et les belles-sœurs de Cendrillon jouent un rôle fondamental, la protagoniste est capable d'annuler sa dégradation elle-même, sans punir personne ; tout comme les enfants le font, une fois qu'ils se rendent compte que l'arrivée d'un nouveau frère ou sœur ne suppose pas une menace. Par conséquent, la figure des antagonistes, encore une fois, n'est qu'un obstacle pour la réussite et le bon mariage de l'héroïne, comme dans le conte de *La Belle au bois dormant*.



Figure 2: La marâtre de Cendrillon à gauche et Maléfique sous forme de dragon à droite.

Après avoir étudié les deux contes et avoir considéré la figure des antagonistes, nous remarquons une différence évidente. Dans l'histoire de *La Belle au bois dormant* le merveilleux est utilisé comme un élément négatif, car c'est à cause de la vieille fée que la princesse tombe dans le sommeil ; aussi, dans la version de Perrault c'est l'ogresse qui menace la vie de la princesse et de ses enfants. Pourtant, dans le conte de *Cendrillon*, ceux qui infligent du mal à l'héroïne ne sont pas des êtres merveilleux ; tout au contraire, la marraine aidera Cendrillon à sortir de sa situation de servitude et ceux qui causeront la souffrance de la protagoniste seront les êtres humains corrompus par le vice. En tout cas, dans les films Disney nous avons trouvé un élément commun entre les antagonistes.

Comme nous le voyons, la couleur verte est très présente dans les deux films lorsque les antagonistes sont sur scène. Chevalier (1982 : 1004) donne cette acceptation de la couleur verte : « Ces merveilleuses qualités du vert amènent à penser que cette couleur cache un secret, qu'elle symbolise une connaissance profonde, occulte, des choses et de la destinée. ». Alors, le vert est utilisé par la compagnie d'animation afin de rendre plus facile l'association entre la couleur verte et les antagonistes ou le mal.

## Personnages non humains et animaux

Dans la dernière partie de notre étude nous allons nous concentrer sur les personnages non humains, notamment sur les animaux. Tout au long de l'histoire, les animaux du conte populaire ont très souvent assumé non seulement le rôle de compagnie du héros, mais aussi le rôle principal de l'action. Dans notre étude, ils n'agissent pas en tant que héros, mais nous pouvons trouver la participation de différents animaux tels que souris, chevaux et chiens, entre autres. Cependant, on analysera le rôle joué par les colombes, notamment dans le conte de *Cendrillon*, et l'on verra comment leur présence est une clé pour le développement de l'histoire.

En tout cas, il ne faut pas laisser de côté le conte de *La Belle au bois dormant*, car la présence des animaux n'est pas complètement inexistante. Tandis que dans les versions de Basile, Perrault et les frères Grimm les fées sont chargées d'aider l'héroïne, dans la version de Disney les animaux jouent un rôle déterminant au début du film.



Figure 3: Photogramme du film La Belle au bois dormant instants avant la rencontre avec le prince (1959).

Comme nous pouvons l'apprécier dans l'image, ce sont les animaux les responsables de la rencontre entre Aurore et Philippe. Ils décident de voler les affaires du prince afin d'éveiller l'amour chez eux, sans oublier qu'ils étaient déjà fiancés par leurs parents. Dans ce cas, nous voyons des oiseaux, des écureuils et même un hibou ; ils n'ont pas la capacité de parler, mais ils sont représentés comme les amis de l'héroïne et ils sont capables d'interagir avec elle et de l'aider à accomplir son destin. En tout cas, ce film étant postérieur à celui de *Cendrillon*, on voit comment Disney ne laisse pas de côté les origines du conte, et il décide d'accorder une importance plus forte aux fées (tout comme dans les versions antérieures).

Revenant au conte de *Cendrillon*, les animaux sont beaucoup plus importants et l'animal par excellence dans cette histoire est la colombe. Comme nous pouvons lire dans Chevalier (1969 : 269) : « La colombe [...] est fondamentalement un symbole de pureté, de simplicité et même, lorsqu'elle apporte le rameau d'oliver à l'arche de Noé, un symbole de paix, d'harmonie, d'espoir, de bonheur retrouvé ».

Déjà dans la version de Basile, la colombe est un appui de la figure magique de la fée. De plus, elle est capable de parler et, dans un premier instant, elle est prête à accomplir tous les souhaits de Zézolla : « Cuando se te antoje algo, mándalo pedir a la paloma de las hadas de la isla de Cerdeña, y al punto lo tendrás » (Basile, 1634, p.84). Quand l'histoire avance, nous pouvons même apprécier une espèce de fusion entre la colombe et la figure de la fée. Ensuite, dans la version des frères Grimm, la colombe acquiert une pertinence encore plus marquée. Dans la version antérieure, la colombe était séparée de la fée et elle représentait une aide externe ; en revanche, dans cette version, les deux figures se fondent complètement et la colombe remplace la marraine de Cendrillon (toujours présente dans les autres versions). La colombe accompagne Cendrillon dans sa souffrance et elle l'aide à s'habiller et se déshabiller pour accomplir son souhait d'aller au bal. Accompagnant cette « colombe principale » il y en a d'autres oiseaux, comme les tourterelles qui aident à ranger tous les petits pois de la cheminée ou encore les deux autres colombes qui picorent les jeux des belles-sœurs de Cendrillon le jour du mariage. En définitive, la définition de Chevalier est très bien illustrée dans ces versions du conte et sans cette figure l'action ne pourrait pas se dérouler.

Contrairement à ces deux versions de l'histoire, dans celle de Perrault les animaux n'apparaissent qu'à l'instant où ils sont transformés par la marraine pour accompagner Cendrillon au bal. Ils ne sont pas indispensables et la figure de la colombe disparaît. Ce qui semble très intéressant c'est que ni dans le conte de *La Belle au bois dormant* ni dans le conte de *Cendrillon* les animaux sont remarquables. Dans Rousseau (2014 : 103) nous pouvons lire :

« Ces animaux, authentiques et fantasmagoriques, parlants et hybrides, participent en premier lieu du merveilleux ornemental et occupent l'espace féerique sans surprendre leurs homologues humains. [...]. Occupant ainsi une fonction utilitaire au sein de la diégèse, l'animal est généralement un facilitateur qui permet aux acteurs principaux d'accomplir leur destin. »

C'est-à-dire, les animaux dans les contes de Perrault n'ont pas une importance capitale, parce qu'ils jouent le rôle de figure secondaire ou d'appui pour le héros. Notamment, dans le conte de *Cendrillon*, ils contribuent à créer cette atmosphère merveilleuse :

« [...] à Cendrillon qui vit dans la pauvreté, sa marraine met à disposition un carrosse traîné par des souris (devenues chevaux), conduit par un rat (devenu cocher), et entouré de laquais d'origine reptilienne. Divers moyens de locomotion animaliers permettent donc aux héros de traverser forêts et contrées [...]. La variété et l'exotisme de ces ensembles cortégeants constituent un procédé narratif qui participe de l'esthétique merveilleuse de la profusion. » (Rousseau, 2014 : 108).

La version de Disney, par contre, est complètement opposée à celle de Perrault. Dans ce cas, les souris conduisent toute l'action mais ils ne sont pas le seul animal de l'histoire, car l'on y trouve aussi des oiseaux, un chien, un chat et même un cheval. Tous ces animaux sont tellement importants qu'ils possèdent un nom propre et ils deviennent des personnages secondaires du film. La solitude de la protagoniste est tellement intense que ses meilleurs amis sont les souris ; elle les protège et, en échange, ils l'aident en tout ce qu'ils peuvent. Par exemple : ils décident de réparer une vieille robe de la mère de Cendrillon pour qu'elle aille au bal et ils prennent la clé de la poche de la marâtre pour libérer Cendrillon de sa chambre, afin qu'elle puisse essayer la chaussure en verre. Ce rapport entre Cendrillon et les souris reproduirait les relations féodales du XVII<sup>e</sup> siècle entre valets (qui travaillaient en échange de protection) et seigneurs (qui obtenaient un bénéfice soit économique, soit d'autre type de la part de ses domestiques). Sans les souris l'action ne pourrait pas se dérouler et c'est pour cela qu'ils ont même la capacité de parler. Parmi les animaux, on ne trouve pas seulement une figure de soutien pour l'héroïne, mais aussi un ennemi : le chat, Lucifer. Comme nous pouvons voir, il a le nom du diable, il est directement associé à l'Enfer et au mal. Chevalier (1969 : 215) commente : « le chat est parfois conçu comme un serviteur des Enfers ». Sans doute, au XX<sup>e</sup> siècle les animaux sont utilisés pour rendre l'histoire plus agréable aux enfants (public principal du film). Encore une fois, les capacités merveilleuses ou extraordinaires sont utilisées dans toutes les versions pour attirer l'attention du public.



## Conclusion

Au long de l'histoire, le conte a été l'une des ressources principales pour transmettre les croyances, les mœurs et le savoir des peuples. Même si, de nos jours, ils ont été réduits au public enfantin, les contes de Perrault au XVII<sup>e</sup> siècle étaient dirigés à la cour de Versailles, c'est-à-dire, à un public adulte. Ces histoires visaient à transmettre les valeurs de l'époque ou, comme on a déjà vu, les devoirs des gens (mariage, loyauté, etc...). Fumaroli, (2014 : 775) exprime :

« Si, comme nous allons le voir, les Contes ont été écrits au moins autant pour un public adulte, et surtout le public féminin lettré, que pour un public enfantin, la jivarisation dont ils ont été si souvent la victime pour « convenir » à l'enfance, a empêché de les lire attentivement, dans leur texte intégral, destiné à un public littéraire apte à déchiffrer les sens ».

En effet, les temps modernes ont caché le véritable sens des contes, mais dans cette étude des différentes versions de *La Belle au bois dormant* et de *Cendrillon* nous avons essayé de dévoiler ce sens qui parfois semble perdu au fil du temps.

Notre étude des personnages nous révèle quelques idées clés, notamment, l'usage du merveilleux pour attirer l'attention du lecteur. Chaque personnage et chaque version de ces contes font leur usage particulier du merveilleux, soit de manière positive ou négative, et nous allons identifier les différences et les ressemblances principales.

Dans *La Belle au bois dormant* la différence principale entre les quatre versions est la division de l'histoire en deux parties : celle de la malédiction et celle qui montre les problèmes du mariage (partie qui n'est présente que dans les versions de Basile et de Perrault). Cependant, le traitement du merveilleux est le même dans toutes les versions, elles donnent une vision tout à fait négative, dès le début le merveilleux nous transmet un sentiment de péril puisque la malédiction est l'évènement qui déclenche toute l'action postérieure. Ainsi, sauf dans la version de Basile, l'antagoniste est un personnage merveilleux ; le sommeil est causé par une fée, et la princesse est au point d'être assassinée par une ogresse dans la version de Perrault. Enfin, contrairement au conte de *Cendrillon*, la princesse ne reçoit pas d'aide externe et cette figure devient insignifiante. Étant donné que le film de Disney est dirigé à un public enfantin, il est le seul qui donne une vision partiellement positive du merveilleux, grâce aux trois fées qui protègent la princesse.

En ce qui concerne le conte de *Cendrillon*, on trouve la tendance contraire. Dans les quatre versions, Cendrillon est protégée par une figure merveilleuse (des oiseaux, des fées ou des souris qui parlent). La misère de l'héroïne est causée par sa marâtre, un personnage qui montre les vices et les fautes de l'âme humaine. Cendrillon, afin de maîtriser ses problèmes, fait usage de vertus contraires aux vices de sa marâtre : travail, persévérance et gentillesse. De plus, les figures merveilleuses renforcent ces caractéristiques, notamment la bonté, et accrochent le public à un sentiment positif du merveilleux.

En définitive, on pourrait affirmer que les deux histoires sont opposées. *La Belle au bois dormant* porte sur les aspects négatifs du merveilleux et sur leur fonction nuisible pour l'héroïne. *Cendrillon* focalise son attention sur les aspects positifs et sur la lutte contre les adversités grâce à l'aide de cet élément extraordinaire. En tout cas, ce que les deux contes ont en commun est le traitement du merveilleux comme ressource littéraire qui attire l'attention du lecteur ; stratégie qui, sans doute, fonctionne encore de nos jours, puisque les réécritures sont nombreuses et elles ménagent cet élément merveilleux tout en adaptant d'autres aspects de l'histoire à la morale et à la société de nos jours.

## Références bibliographiques

- BASILE, G. (1634). *Pentamerón: El cuento de los cuentos*. Madrid, Siruela.
- BETTELHEIM, B. (1975). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona, Booket.
- CHAUDOYE, G. et al. (2011). « Cruauté et transmission de vie. Les contes de fées de Charles Perrault et des Frères Grimm » [en ligne]. *L'esprit du temps : Topique*, 116, 179-190. <<https://www.cairn.info/revue-topique-2011-3-page-179.htm>>, consulté le : 14 avril 2021.
- CHEVALIER, J et GHEERBRANT, A. (1982). *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres* (Éd. rev. et augm.). Paris, R. Laffont.
- FUMAROLI, M. (2014). « Les ‘contes’ de Perrault et leur sens second : l’éloge de la modernité du siècle de Louis le Grand » [en ligne]. *Revue d’Histoire littéraire de la France*, 114, 775-796. <<https://www.jstor.org/stable/24721986>>, consulté le : 12 avril 2021.
- GEROMI, C. (dir.). (1959). *La Bella Durmiente* [film en ligne], Walt Disney Animation Studios.
- GRIMM, J et GRIMM, W. (1813). *Hermanos Grimm edición anotada*. Madrid, Akal.
- JACKSON, W et al. (dir.). (1950). *La Cenicienta* [film en ligne], Walt Disney Animation Studios.
- PERRAULT, C. (1697). *Contes de ma Mère l’Oye*. Paris, Folioplus classiques.
- PERRIER, S. (2006). « La Marâtre dans la France d’Ancien Régime : intégration ou marginalité ? » [en ligne]. *Annales de démographie historique*, 112, 171-188 <<https://www.jstor.org/stable/10.2307/26251024>>, consulté le : 21 avril 2021.
- PRAT, JJ. (2013). *Historia del cuento tradicional*. Madrid, Fundación Joaquín Díaz.
- RIGOLOT, F. (1985). « Les songes du savoir : de la ‘Belle Endormie’ à la ‘Belle au bois dormant’ » [en ligne]. *Littérature*, 58, 91-106. <<https://www.jstor.org/stable/23799993>>, consulté le : 22 avril 2021.
- ROUSSEAU, C. (2014). *Hommes et animaux dans les contes de fées du XVII<sup>e</sup> siècle*. Grenoble, Université Stendhal.

SERRES, M. (1986). *Hermès I. La communication* [en ligne]. <<https://books.google.es/books?id=R2kHEAAAQBAJ&pg=PT240&dq=zezolla+nom&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwi-urO26I7wAhWPmRQKHVUJABEQ6AEwAXoECAQQAg#v=onepage&q&f=false>>, consulté le : 30 avril 2021.

STROMBERG, R. (dir.). (2014). *Maléfica* [film en ligne], Walt Disney Animation Studios.

WIKIPEDIA, « Gilles de Rais », Wikipédia, l'encyclopédie libre, <[https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Gilles\\_de\\_Rais&oldid=183000611](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Gilles_de_Rais&oldid=183000611)>, consultée le : 17 mai 2021.