

Bernard CHOUVIER

La médiation thérapeutique par les contes

DUNOD

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

Le Code de la propriété intellectuelle du 1^{er} juillet 1992 interdit en effet expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit. Or, cette pratique s'est généralisée dans les établissements

d'enseignement supérieur, provoquant une baisse brutale des achats de livres et de revues, au point que la possibilité même pour

les auteurs de créer des œuvres nouvelles et de les faire éditer correctement est aujourd'hui menacée.

Nous rappelons donc que toute reproduction, partielle ou totale, de la présente publication est interdite sans autorisation de l'auteur, de son éditeur ou du Centre français d'exploitation du

droit de copie (CFC, 20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris).



© Dunod, 2015

5 rue Laromiguière, 75005 Paris

www.dunod.com

ISBN 978-2-10-073809-0

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

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

Table des matières

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

PREMIÈRE PARTIE

LES TERREURS ARCHAÏQUES

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

DEUXIÈME PARTIE

L'ANIMAL, UN MASQUE TERRIFIANT

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

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

TROISIÈME PARTIE

CRUAUTÉS EN FAMILLE

7. Pères terribles, pères maudits et pères vengeurs	118
Le père réparateur	119
Le père faible ou défaillant	122
Le père tyrannique	126
Le père incestueux	132
8. Les mères mortifères	138
Mère et fille : une relation problématique	139
Diffraction de l'image maternelle	143
La Sorcimère	145
Entre emprise et protection maternelle	153
La haine envers les fils	155
9. Des frères et des sœurs sans foi ni loi	160
Maltraitance et sadisation	161
Meurtres dans la fratrie	165
L'inceste fraternel	170
Petit dernier, une place enviée	178
<i>COMPTINE CONCLUSIVE</i>	180
<i>ANNEXE . COMMENT PENSER LE GROUPE CONTE ?</i>	184
Mise en place du groupe	185

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

Prologue

Le conte, une mémoire réparatrice

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

Julien Gracq, *Un balcon en forêt*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Cf. Proposé par le dictionnaire Littré.

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

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

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

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

TROIS PARADOXES

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

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

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

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

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

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

CHARME ET RAVISSEMENT

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

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

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

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

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

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

UNE DOUBLE STRUCTURE

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

Le premier niveau correspond à la structure essentielle commune à tous les contes. La structure dominante du conte est définie par Vladimir Propp¹ comme une boucle refermée sur elle-même, mais le point d'arrivée n'est pas superposable au point de départ : entre les deux il s'est produit un changement radical qui correspond exactement au processus psychique mis à l'œuvre symboliquement dans l'échange qui s'opère entre le conteur et celui qui reçoit l'histoire contée.

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

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

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

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

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

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

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

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

Ce second niveau structurel concerne le contenu propre de chacun d'entre eux. Au-delà des multiples variantes qu'il peut revêtir, chaque conte renvoie à une problématique particulière qui le caractérise. Ainsi avons-nous affaire à des récits typiques facilement repérables, du fait de leurs ressemblances, par-delà leurs différences. Chacun de ces contes-types, recensés par Aarne et Thompson dans leur classification internationale¹, correspond à une fantasmagorie déterminée qu'il importe de saisir très précisément pour en évaluer la portée symbolique. Bien qu'il apparaisse à travers de multiples versions, le thème central demeure le même, avec ses différents constituants et ses épisodes conséquents. On pourrait comparer cette structure particulière du conte qui le définit comme conte-type, à une organisation en arêtes de poisson : une colonne vertébrale-support et des ramifications latérales qui peuvent, selon les circonstances, se démultiplier indéfiniment. L'organisation thématique de chaque récit – dont on retrouve trace

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

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

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

UN RYTHME TERNAIRE

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

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

UN STYLE ORIGINAL

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

DÉLICE ET EFFROI

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

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

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

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

fournit un mode d'expression codé, il les nomme et les présente à l'intérieur d'un cadre sécurisant pour parvenir ensuite à leur donner un traitement. Le plaisir vient *de surcroît* signifier que l'opération transformatrice du sens a bien eu lieu. Autrement dit, c'est le plaisir que chacun est capable de prendre au conte qui est le signe de l'efficacité psychique de ce dernier. Plaisir consécutif à l'éprouvé d'une angoisse et à la capacité régénératrice interne de la maîtriser. Le conte offre l'insigne jouissance de l'intense et réel éprouvé d'une terreur interne et de son dépassement simultané au sein d'une construction sémantique compensatrice et résolutoire. Nous verrons dans l'analyse concrète des contes comment se réalise une telle alchimie affective grâce à la mise en figuration des éprouvés bruts. Les personnages du conte, les lieux imaginaires évoqués, les éléments, les objets sont autant de modalités transformatrices de données internes flottantes et inélabores. Et c'est en ce sens que le conte est en mesure de devenir une médiation thérapeutique de premier ordre. Nous étudierons ici les potentialités élaboratrices contenues dans différents types de conte. Il peut être intéressant de classer les contes en fonction des effets psychiques qu'ils sont susceptibles d'engendrer afin d'en faire un usage approprié dans le champ éducatif, dans le champ pédagogique ou dans le champ thérapeutique.

AUTHENTICITÉ ET PART D'ENFANCE

Pour être opérant, le conte demande à ne pas être édulcoré. Trop souvent on a affaire à des versions remaniées, enjolivées et surtout dont ont été gommés tous les aspects jugés, par des censeurs impénitents, porteurs d'une violence et d'une érotisation préjudiciables aux enfants, censés être le public dominant pour ne pas dire exclusif du conte. Cela témoigne d'une certaine reconnaissance de la réalité psychique concernée, tout autant qu'une méconnaissance des processus incriminés.

Il est vrai que le conte relève de l'enfance, mais il ne s'adresse pas pour autant aux seuls enfants. Le conte parle de la part d'enfance contenue en chacun et il vise de la sorte tout public. Et l'enfance dont il est ici question n'est pas une enfance reconstituée, exempte du négatif et uniquement soumise au merveilleux. C'est d'ailleurs une fausse lecture du merveilleux que de le réduire à la seule part éblouissante de l'existence. Le merveilleux proprement dit contient autant de parts d'ombre que de parts de lumière. La violence n'en est nullement exclue. Comment se déprendre des effets destructeurs d'une telle violence interne, si elle est effacée et déniée ?

Au contraire, sous sa forme authentique, le conte fait montre d'une violence brute, souvent excessive et qui réfère de façon massive à des terreurs natives qu'il a pour mission d'exorciser, par le biais de sa structure interne, par le biais sécurisant d'une voix qui l'incarne de façon complémentaire, et par le biais d'un soutien groupal encadrant.

Plus le conte est brut dans sa présentation lexicale et syntaxique, moins il a été retravaillé par un style forcément singularisant, plus il est à même d'entrer en résonance émotionnelle avec la psyché. Le conte réactive le lien à l'enfance et en même temps le réhabilite. Il offre à l'adulte l'occasion de retrouver les chemins d'un jeune temps qu'il croyait révolu et d'y éprouver un plaisir quelque peu nostalgique. Mais de telles retrouvailles avec l'imaginaire infantile ne représenteraient qu'un effet de surface agréable et présent, si n'étaient mobilisés les ressorts puissants qui unissent l'image aux divers registres du fantasme. Pour le dire autrement, le conte, malgré ses apparences anodines, actualise la vie fantasmatique inconsciente au niveau du moi en lui en offrant une figuration suffisamment ludique pour être tolérable par le surmoi.

Nous insistons dès à présent sur le plaisir autonome qu'engendre pour l'adulte la fréquentation des contes, sans autres considérations telles que le souci éducatif ou le faire plaisir aux enfants. On ne saurait faire un usage du conte dans quelque champ que ce soit, si l'on n'est pas en mesure d'avoir un investissement personnel face à ce type de récit, indépendamment de tout intérêt secondaire et de toute motivation purement professionnelle. Aimer le conte pour le conte suffit. Avoir le goût de la découverte, être étonné par une nouvelle variante, explorer des secteurs méconnus, autant d'attitudes incontournables qui témoignent d'une réelle passion pour l'objet conte. Et l'on ne transmet bien que ce pour quoi l'on se passionne. Il ne s'agit pas de pratiquer une analyse systématique de sa relation propre avec les contes, mais bien plutôt de l'éprouver pleinement dans une expérience qui réalise l'harmonie entre ses choix de conte et ses vécus personnels de l'enfance, souvenirs de contage, évocation des contes préférés en résonance directe ou indirecte avec des objets de crainte, de peur ou de visions cauchemardesques. Ne perdons pas de vue l'intime liaison du plaisir engendré par le conte et les émois négatifs hérités de l'enfance.

LE CONTE EN PARTAGE

Après avoir noté l'importance de la centration individuelle sur le conte, il est temps d'aborder la seconde étape qui est celle de la rencontre partagée soit

au sein d'une relation duelle, soit en groupe. Que se produit-il symboliquement lorsqu'un conte est raconté à un enfant ou à un groupe d'enfants ?

Pour qu'il y ait authentiquement *rencontre*, il est nécessaire que s'opère la communication, aussi bien sur un plan représentationnel qu'émotionnel entre l'enfant présent dans l'adulte et l'enfant réel, par-delà les angoisses spécifiques suscitées par le caractère étrangement inquiétant pour l'imaginaire de l'enfant de la présence de l'adulte. Le grand est fantasmé comme tout-puissant, capable de détruire ou d'éliminer le gêneur, avant d'être appréhendé comme un possible compagnon de jeu ou comme un probable protecteur. Ce sont ces vécus expérientiels de base qui vont peu à peu prendre forme et figure dans le cadre même du conte et pouvoir ainsi se travailler et se symboliser. Le partage d'affects entre l'enfant et l'adulte se réalise grâce à la *médiation* du conte. Médiation verticale entre le grand omnipotent et le petit sans défense, comme médiation horizontale entre le sujet et ses propres terreurs. Bien que l'activité médiatrice à l'œuvre soit complexe, elle ne devient effective que si elle prend *corps* comme *jeu*. Le conte se situe au centre d'une rencontre ludique entre l'enfant qui le reçoit et l'adulte qui le propose. Un espace potentiel se crée de la sorte, qui rend possible l'expression émotionnelle comme la représentation fantasmatique. L'adulte, quand il conte, aménage cet espace ludique et le transforme, grâce à la mise en œuvre de la sensorialité, de la mimo-gestuelle et des postures corporelles qui rendent symbolisable l'ensemble du récit. L'enfant s'apprivoise d'autant mieux avec les objets inquiétants réveillés par l'histoire qu'il apprivoise la présence de l'adulte dans un cadre accueillant.

La présentation du conte en groupe constitue un enrichissement supplémentaire pour valoriser au mieux les qualités du conte. Toutefois, deux conditions préalables doivent être remplies afin que soit potentialisée la dimension groupale.

D'abord l'adulte ou les adultes qui sont en charge du groupe ont à métamorphoser les effets excitateurs inhérents à tout groupe en effet porteurs et sécurisants. Posé comme figure maternante, l'animateur crée la présence groupale comme une enveloppe contenant et transforme la multiplicité en force unitaire protectrice. Tant que cette alchimie n'a pas engendré le corps groupal, la présence des autres est source pour chaque enfant de rivalité conflictuelle et de déstabilisation. L'harmonie groupale qui confère au conte une puissance évocatrice et une capacité symbolisante décuplée n'est atteinte et maintenue que par l'attention soutenue des adultes.

L'attention est à prendre à ce niveau, au sens fort. Il s'agit d'une tension de la psyché, constante, intense et durable tournée vers son objet. Il ne faudrait pas commettre ici de méprise. L'objet dont il est question, n'est pas le groupe, mais

les enfants individuellement identifiés et personnalisés qui forment le groupe. Le conte est seulement le mode d'investissement affectif choisi et retenu pour les captiver, c'est-à-dire capturer leur propre attention. Le partage affectif est la résultante des intérêts conjoints de l'adulte et de l'enfant aux objets du conte. Il est difficile de décrire analytiquement les différents niveaux de ce travail commun d'élaboration, car ils sont tellement imbriqués les uns dans les autres qu'on en affaiblit le sens et la portée en cherchant à les isoler. Quoi qu'il en soit, il suffit de repérer et de sentir intuitivement l'atmosphère apaisée et extraordinairement forte qui préside au contage à l'intérieur d'un groupe.

N'oublions pas également que le conte peut être une médiation efficace avec des groupes d'adolescents, d'adultes et de personnes âgées, notamment dans le cadre d'hôpitaux ou d'institutions spécialisées. La puissance symbolique du conte est telle qu'elle peut exercer une fascination sur tout public, à condition de considérer ce court récit comme un véritable catalyseur sémantique susceptible d'être entendu à tous les niveaux du psychisme, dans sa dimension ludique et sérieuse à la fois. Le conte parle à l'adulte de façon significative car il lui permet non seulement de réhabiliter en sa mémoire les parts de son enfance oubliée ou reléguée mais aussi de renouer des liens distendus ou effacés avec le passé générationnel. Le « vieux vieux temps » dont parle Henri Pourrat¹ à propos des contes se trouve revivifié lors du contage et restaure chez l'adulte des liens avec des figures vieillies ou disparues de ses vécus infantiles. Ainsi trouve-t-on dans le conte un mode d'expression intergénérationnel particulièrement riche et fécond.

Le conte porte en lui-même une richesse collective tout à fait remarquable. Il est le dépôt successif, au cours des générations, de couches de sens et de contenus émotionnels qui importent au plus haut point pour la psyché. Les mots du conte vont directement au but, sans fard, ni circonvolutions falsificatrices. Ainsi le message qu'il délivre est directement recevable et perceptible pour chaque instance de la vie psychique. L'imaginaire conscient y trouve son compte en écoutant une histoire plaisante provoquant la détente. Les instances idéales et morales se satisfont des aspirations positives du héros, de la résolution finale des conflits et de la quête engagée. Entre ces deux positions, peuvent prendre place, de manière acceptable et reconnue, les exigences propres de l'inconscient, à savoir l'expression des angoisses et des peurs archaïques, ainsi que la satisfaction indirecte et substitutive des désirs bruts et difficilement reconnaissables.

1. Pourrat H. (1948) *Contes du vieux vieux temps*, Paris, Gallimard.

Pour que cela fonctionne et que l'unification et la synthèse des différents niveaux instanciels soient activées, le récit est obligatoirement privé de fioritures et de détours superflus. Il doit rester tel que le laisse la tradition orale et la mémoire collective. Ainsi dépouillé de tout atour trompeur, le conte se livre tel qu'il est dans sa nudité et sa simplicité, comme une chaîne associative verbale de nature anonyme que vient réchauffer et actualiser une voix, la voix de celui ou celle qui lit ou qui conte, la voix qui anime le conte et, pour un bref instant, dans un lieu circonscrit et propice, lui prête vie.

UNE VOIX ANONYME

Le conte est un récit virtuel hors subjectivité parce qu'il s'adresse à toute subjectivité. Il exige la voix d'un conteur pour le faire vivre et le faire advenir comme parole porteuse de sens, mais il ne se confond jamais avec cette voix qui l'actualise, il en appelle d'autres encore et encore. Sans cette voix, il est parole morte, mais sa nature est ailleurs, il est forme de langage pur qui demande, pour un temps, à être incarnée mais qui existe en dehors même de la subjectivité qui l'incarne *hic et nunc*.

L'étonnant dans le conte est d'être une histoire impersonnelle qui nécessite la présence active d'une personne pour en déployer les contenus psychiques et leur attribuer une portée symbolique. Le conte met en scène des personnages virtuels créés par des auteurs improbables et ne vit que d'être transmis par des voix successives, les voix de ceux qui croient qu'il vaut la peine et le plaisir de le raconter, c'est-à-dire littéralement d'être conté à nouveau, afin qu'il ne soit pas victime de l'oubli. À l'origine, le conte s'inscrit dans la tradition orale. Son existence n'est que dans la mémoire de ceux qui l'ont entendu une fois, de la bouche d'un conteur ou d'une conteuse peut-être anonymes, et qui voudraient entendre encore cet « il était une fois » où se mêlent merveilleusement dans un présent fugace, un passé indéfinissable et lointain, avec les images et représentations inconscientes de celui qui écoute.

Si un conte est trop marqué par la personnalité qui le met en œuvre, il perd sa nature de conte pour n'être plus que la parole de quelqu'un qui nous parle plus de lui que de l'objet même que représente le récit rapporté.

Les essais de contes contemporains se réduisent généralement à l'œuvre et au style de leur auteur. Personne, en fait, ne peut dire qu'il a écrit un conte. Le récit qu'un écrivain a couché sur le papier ne pourra accéder au titre de conte

qu'au jour où la puissance propre de ce récit aura fait oublier qu'il est né d'un imaginaire individuel. Pour être subjectivable, le conte a besoin d'être d'abord désobjectivé. Ce n'est qu'à cette condition expresse qu'il est en mesure de remplir sa fonction de matrice psychique de sens à introjecter.

Ainsi, le conte manifeste toute sa puissance évocatrice interne, quand et seulement quand, celle ou celui qui le transcrit ou lui donne la parole s'efface derrière lui. Le conte ne devient vraiment subjectivant que s'il n'est pas porteur d'une subjectivité trop actualisée. Si l'auteur transpose à son profit l'histoire, s'il l'embellit par un style trop flamboyant ou trop personnalisé, le conte disparaît dans sa force et son authenticité au profit d'un contenu trop autobiographique. Le langage propre du conte est universel, il ne s'embarrasse pas de considérations narcissiques trop appuyées, il a une portée transsubjective qui lui offre une potentialité introjectable, grâce à sa seule valeur symbolique.

Le conte nécessite la patine du temps pour devenir ce qu'il est, un ferment actif signifiant. Tous ses accessoires anecdotiques et occurrentiels ont disparu, ne demeurent que les données structurelles essentielles susceptibles de venir nourrir l'imaginaire de chacun. Le conte porte en lui un message codé qui le dépasse, il est le dépôt qui s'est peu à peu stratifié de contenus inconscients dont l'agencement est signifiant. Et cette capacité psychique de contenance ne saurait être atteinte que grâce à l'épreuve du temps. C'est l'éloignement temporel qui assure la pérennité des contes. Si le texte perdure au fil des ans et si la parole du conteur qui le ravive ne l'a pas usé mais l'a au contraire magnifié, c'est que ce texte porte, au-delà des mots qui le composent, un contenu qui parle aussi bien au conscient qu'à l'inconscient.

Matrice de sens, le conte a le pouvoir de renaître, avec toute sa force, pourvu qu'il soit habité par une psyché capable de lui rendre ses couleurs et de mettre au présent, pour celui qui s'ouvre à ce récit, des conflits et des angoisses enfouies au plus profond de lui, sans pour autant les attiser. Au contraire, les hantises et anciennes terreurs reviennent au jour dans un contexte distancié de nature intemporelle. Il est hors de question de confondre une action magique relevant d'un fantasme de toute-puissance avec un parcours symbolique se composant d'étapes maturantes dont la succession n'est nullement aléatoire. Ce qui *fait* conte, c'est cette capacité qu'acquiert un récit de dépasser le contexte circonstanciel d'une histoire pour l'ériger en construction de langage susceptible d'étayer une élaboration fantasmatique.