

La fragmentation de l'identité dans trois contes d'Andersen :

La petite fille et les allumettes, Le vilain petit canard et L'Ombre.

Mona SARAYA - Maître de Conférences

Faculté des Lettres - Université du Caire.

Dans : Logos, n. 12, Centres des Langues et de Traduction, Université du Caire, 2012

Qu'il s'agisse d'identité personnelle, mythique, historique, ou culturelle plus généralement, l'analyse de ces trois contes d'Andersen aujourd'hui s'inscrit dans le cadre de l'interrogation constante sur l'identité qui caractérise le mouvement intellectuel de l'ère actuelle où nous vivons et qui cherche à comprendre son moi profond et ses racines.

Ces trois contes¹, bien que dans l'un il s'agisse du monde du bestiaire et dans les deux autres de celui des hommes, ont été particulièrement choisis parce qu'ils traitent de la fragmentation du sujet, fragmentation qui mène à l'interrogation et à la quête de l'identité. Nous partons donc d'une identité doublée dans trois contes qui, à notre connaissance, n'ont pas été soumis à l'analyse auparavant. En outre, nous y trouvons les thèmes de l'abandon et de la marginalisation auxquels s'ajoutent le désir de fuite et l'involution. Les contes d'Andersen revêtent, en effet, un aspect autobiographique : lui-même était marginalisé, abandonné, frustré, isolé et introverti. Le besoin d'évasion occupe ainsi une place de choix dans sa pensée. Ces trois contes investissent cette image : le vilain petit canard était considéré comme inférieur mais il a été réhabilité, la petite fille est une marginalisée qui vit en vendant des allumettes. D'autre part, le savant, au contraire, était considéré comme élu et supérieur (il fait partie de l'élite sociale et intellectuelle), mais il est humilié graduellement par son ombre.

La religion est constamment présente dans la pensée consciente et inconsciente d'Andersen. En effet, l'idée de la résurrection y est investie de manière implicite et

oblique. Elle est en rapport avec la question de l'identité étant donné qu'elle évoque aussi la fragmentation du sujet qui devient un Autre, rappelant la métaphore de l'éphémère. Chacun des héros de ces trois contes a une double identité et Andersen vise à montrer cet écart entre le réel apparent et l'essence cachée. La seconde identité est née à partir de la première, telle le phénix qui renaît de ses propres cendres, et là aussi la mythologie profane est aussi interpellée.

Plusieurs disciplines intègrent la question de l'identité à leur champ d'études telles que la psychologie, la sociologie, la philosophie, la civilisation, et l'ethnologie. Mais, de notre côté, nous allons aborder dans un premier temps les modalités de la fragmentation de l'identité pour analyser ensuite ses manifestations sur le plan symbolique. Nous envisageons la fragmentation de l'identité selon la voie des symboles et non selon qu'elle est un fait social et psychologique.

Les symboles sont une voie par laquelle se manifeste la fragmentation du sujet. Ils font eux aussi l'objet d'étude de plusieurs disciplines dont la linguistique, la sémiologie et la psychanalyse, chacune à sa manière et selon ses propres grilles d'analyse. Mais nous allons suivre le sentier de l'herméneutique quant à leur interprétation, étant donné qu'elle offre des perspectives d'interprétation en rapport avec la mémoire mythique de l'homme qui est une composante importante de son identité.

Selon Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, auteurs d'un pertinent dictionnaire de symboles, le symbole peut se définir comme suit :

« Le symbole a précisément cette propriété exceptionnelle de synthétiser dans une expression sensible toutes ces influences de l'inconscient et de la conscience, ainsi que des forces instinctives et spirituelles, en conflit et en voie de s'harmoniser à l'intérieur de chaque homme. »²

Il est ainsi à la croisée des chemins entre conscience et inconscience, donc entre « ombre » et « lumière » qui en sont deux aspects.

Les auteurs le distinguent aussi du signe :

« Le symbole est donc plus qu'un simple signe : il porte au-delà de la signification, il relève de l'interprétation et celle-ci d'une certaine prédisposition. Il est chargé d'affectivité et de dynamisme. Non seulement il représente, d'une certaine manière, tout en voilant ; mais il réalise, d'une certaine manière aussi, tout en défaisant. Il joue sur les structures mentales. C'est pourquoi il est comparé à des schèmes affectifs, fonctionnels, moteurs, pour bien montrer qu'il mobilise en quelque sorte la totalité du psychisme. »³

Michel Cazenave, à son tour, aborde le symbole en ces mots en insistant lui aussi sur le dynamisme de ce dernier :

« Le symbole est alors conçu comme un médiateur, la face visible de l'invisible, la manifestation de ce qui est à l'origine de toute manifestation. D'où son double mouvement, de remonter vers et d'introduire à cette unité dont il procède et, en même temps, d'exprimer cette unité en autant de révélations, d'apparitions, d'« événements de l'âme »⁴

De notre côté, nous aspirons à dégager le réseau symbolique du carrefour de l'identité, question qui n'a pas été abordée par la critique à notre connaissance. Pour ce faire, nous interpellons les méthodes d'analyse de l'herméneutique littéraire où il s'agit d'entrecroisement entre l'analyse de la psychologie collective et individuelle, étant donné que l'approche psychanalytique de Freud (qui part aussi de la scission du sujet) quant à l'interprétation des textes littéraires s'avère insuffisante. Nous prenons à notre compte les arguments pertinents à bien des égards de Ricoeur dans ce contexte. Il commence par poser les lignes de la thèse du psychiatre autrichien comme suit :

« Freud pose sa thèse : les transitions insensibles du rêve nocturne au jeu, de celui-ci à l'humour, à la fantaisie et au rêve éveillé, de celui-ci enfin au folklore et aux légendes, puis aux œuvres d'art véritables, donnent à penser que la créativité relève du même dynamisme, comporte la même structure

économique que les phénomènes de compromis et de satisfaction substituée que l'interprétation du rêve et la théorie de la névrose permettent par ailleurs d'établir. »⁵

Le penseur explicite, en ces mots, son refus de la méthode de Freud qui ne convient pas, dans son optique, à l'interprétation des textes littéraires :

« En effet, l'explication analytique des œuvres d'art ne saurait se comparer à une psychanalyse thérapeutique ou didactique, pour la simple raison qu'elle ne dispose de la méthode des associations libres et qu'elle ne peut pas placer ses interprétations dans le champ de la relation duelle entre médecin et patient ; à cet égard, les documents biographiques auxquels l'interprétation peut recouvrir ne sont pas plus significatifs que les renseignements des tiers lors d'une cure. L'interprétation psychanalytique est fragmentaire parce qu'elle est simplement analogique. »⁶

Toutefois, Ricoeur ne nie pas, voire il défend, le réalisme de l'inconscient :

« Que signifie cette relativité qui nous autorise à parler d'idéalisme transcendantal en même temps que ce réalisme empirique ? En un premier sens, on peut dire que l'inconscient est relatif au système de décryptage ou de décodage ; mais comprenons bien cette relativité : elle ne signifie pas du tout que l'inconscient soit une projection de l'herméneute, en un sens vulgairement psychologue ; il faut plutôt dire que la réalité de l'inconscient est constituée dans et par l'herméneutique, en un sens épistémologique et transcendantal. »⁷

Le penseur indique les deux voies de la symbolisation de la psyché humaine en ces mots :

« Il y a donc deux herméneutiques : l'une tournée vers l'émergence de symboles nouveaux, de figures ascendantes, aspirées comme dans la phénoménologie de l'esprit par la dernière, laquelle n'est plus figure mais savoir- l'autre, tournée vers la résurgence des symboles archaïques. »⁸

« Quel est le choc en retour de cette dialectique des deux herméneutiques et des deux voies de la symbolisation sur la dialectique que nous visons : celle de la conscience et de l'inconscient ? Aussi longtemps que l'on demeure au point de vue de l'opposition entre le conscient et l'inconscient, ils relèvent de deux interprétations inverses, progressive et régressive : on dira que la conscience est Histoire et l'inconscient destin. Destin-arrière de l'enfance, -destin arrière des symboliques déjà là et réitérées, destin de la répétition des mêmes thèmes à des spires différentes de la spirale. Et pourtant, l'homme est responsable de sortir de son enfance, de briser la répétition, de constituer une histoire polarisée par des figures-avant, par une eschatologie. L'inconscient est origine, genèse, la conscience est fin des temps, apocalypse. »⁹

Ricœur met surtout en avant l'interprétation progressive qui n'est pas, à son avis, moins importante que l'interprétation régressive. L'interprétation, autant que l'image poétique, émane de la fusion entre inconscient (jugé réaliste) et aussi conscient. Tous les deux ne sont donc pas seulement retour en arrière.

Précisons que notre approche ne sera pas non plus sémiotique étant donné que Ricœur insiste sur le réseau référentiel externe à l'œuvre quant à son interprétation ; c'est pourquoi il refuse l'autoréférentialité que défendent la linguistique structurale et la sémiotique :

« Le problème sémantique diffère très précisément du problème sémiologique en ce que le signe, constitué par différence, est réservé à l'univers par voie de référence ; et cette contrepartie que la référence constitue par rapport à la différence peut fort légitimement être appelée représentation, selon toute tradition médiévale, cartésienne, hégélienne (...) opposer le signe au symbole, c'est la fonction sémiologique ; représenter le réel par le signe, c'est la fonction sémantique ; et la première est subordonnée à la seconde ; ou, si l'on veut, c'est en vue de la fonction signifiante ou représentative que le langage est articulé. »¹⁰

De prime abord, les titres de ces trois contes ont une fonction liée à leur rapport avec l'identité. « *Le vilain petit canard* » porte une désignation concernant la partie relative à l'aspect extérieur de l'identité : l'apparence est un canard et l'essence est un cygne. Est donc voilée l'essence que l'auteur ne révèle qu'à la fin ; le lecteur est ainsi mis sur une fausse piste basée sur l'aspect de l'identité tel qu'il est vu de l'extérieur. Le canard étant l'anodin, alors que le cygne est la sublimation et l'immaculation dans les théories du symbolisme. L'autre fragment demeure caché, contrairement au cas de *L'Ombre* où le titre est consacré au double qui, par définition, relève du domaine du caché. Quelques expressions de la langue française le confirment : « Il y a une ombre au tableau » signifiant que la situation comporte un élément d'inquiétude, un malaise. Par extension de sens, « obscurité », sens figuré : « Obscurité, secret ». « Rester ou vivre dans l'ombre » : dans une situation obscure ignorée », « laisser une chose dans l'ombre » : dans l'inquiétude ou l'obscurité », « suivre quelqu'un comme une ombre » : être attaché à ses pas, le suivre fidèlement. Il est aussi intéressant de rappeler que dans certaines croyances, l'ombre est l'apparence ou l'âme d'une personne qui suit sa mort. Elle se place plutôt du côté du diable (qui s'oppose à l'immaculation du cygne). Par métaphore, l'ombre est considérée comme l'apparence transitoire et changeante d'une réalité, faisant ainsi écho à *La petite fille et les allumettes* qui investit cette même valeur par les fulgurantes visions que voit la petite fille. Dans ce même contexte, songeons aussi à la couleur grise du caneton qui évoque le verbe *se griser* ayant pour signification se saouler, laissant ainsi l'ombre du sujet émerger à la surface. Il s'agit donc d'un monde distinct du réel où apparaît l'inconscient / l'ombre.

D'après ces définitions citées du dictionnaire Robert, nous constatons aisément que l'ombre connote l'idée d'un complément caché qui, le plus souvent, devient dangereux. Dans la psychanalyse jungienne, l'ombre correspond à l'inconscient. De son côté, l'expression « vilain petit canard » est aussi entrée dans la langue et s'est généralisée pour signifier un individu maltraité et marginalisé. Pour ce qui est de *La petite fille et les allumettes*, le titre est consacré au fragment de l'identité apparent et qui appartient au monde réel ainsi qu'à l'outil qui permet d'accéder au monde de l'irréel (les allumettes)

où se trouve l'autre fragment du sujet. Ces trois choix des titres peuvent être interprétés comme suit : « l'ombre » laisse déjà sous-entendre la fragmentation, alors que « le vilain petit canard » et « la petite fille et les allumettes » ont en commun l'adjectif « petit » qui laisse sous entendre l'impuissance et la faiblesse d'un sujet vis-à-vis d'un monde cruel qui le marginalise. C'est sur cette piste qu'est placé le lecteur quand il lit ces deux titres qui soulignent un autre aspect de l'identité, à savoir sa fonction par rapport à la société et non par rapport à lui-même comme *L'Ombre*. Sont cités donc le caché (l'ombre) laissant ainsi le lecteur croire que c'est le héros, le montré (canard) et l'outil (les allumettes) qui lie les deux fragments de l'identité. Andersen ne suit donc pas la même technique pour les titres bien que le contenu des trois contes converge en un même réseau symbolique, à savoir le jeu de la lumière et de l'ombre et celui du caché – montré qui sera abordé plus loin en détails.

Le rapport de ce sujet à son autre moitié prend plus d'un aspect. Dans *La petite fille et les allumettes*, l'autre moitié se trouve dans le monde qui émerge de manière ascensionnelle par l'intermédiaire des allumettes : il y a constamment alternance entre les deux fragments, les allumettes produisent le feu donnant naissance à l'autre monde qui est l'idéal, le rêvé, l'utopique. C'est donc un rapport de discordance et de disjonction mais sans animosité. En revanche, dans *L'Ombre*, le savant et son ombre sont présents dans un même cadre spatio-temporel, ils dialoguent et il y a une interaction entre eux, interaction qui deviendra substitution et empiètement. Quant au *vilain petit canard*, l'autre moitié n'apparaît qu'à la fin, elle reste cachée tout le long du conte, mais elle se fait attendre, rappelant ainsi le chant du cygne juste avant de mourir. La transformation et la substitution sont donc graduelles. Cette autre moitié est présentée positivement, comme appartenant au monde utopique, rêvé et irréel (tout comme *La petite fille et les allumettes*) : c'est cette moitié qui, à la fin, prend le dessus marquant ainsi le triomphe du bien sur le mal, donc la victoire du monde rêvé qui devient réel. En revanche, dans *L'Ombre*, c'est le triomphe du mal puisque la moitié négative du savant écrase celui-ci et le domine jusqu'à le tuer et s'intégrer au monde de la réalité pour l'y remplacer. Il s'avère pertinent de noter qu'à la conclusion de chacun de ces contes une moitié

s'efface au profit de l'autre, soit pour le meilleur (*Le vilain petit canard* et *La petite fille et les allumettes*), soit pour le pire (*L'ombre*). Quel intérêt cela représente-il pour la fragmentation ? Cela indique que la fragmentation est devenue fusion et union pour évoquer le chiffre Un qui renvoie à l'unité primordiale et à l'essence, par opposition au Deux qui renvoie à l'alternance et parfois au conflit.

En fonction de la question de l'identité, la fin et le début de chaque conte sont liés. *Le vilain petit canard* s'ouvre sur une impression de bonheur, ensuite domine l'angoisse pour revenir au bonheur final. D'autre part, *L'ombre* commence par un jugement de valeur : « C'est terrible » au présent, tout comme *La petite fille et les allumettes* : « Comme il faisait froid », par référence à un temps déterminé dans le passé. Chacun de ces deux contes commence par une situation insatisfaisante pour introduire de cette manière la fragmentation et il s'achève sur la mort d'une moitié de l'identité : le savant est tué et la petite fille est morte. Le vilain petit canard disparaît graduellement pour devenir cygne. *L'ombre* s'ouvre et se termine sur la victoire du mal, confirmant ainsi la vision pessimiste qu'a Andersen du monde.

Le début de *La petite fille et les allumettes* présente une atmosphère de froid et d'obscurité, il fait nuit et la petite fille est seule et abandonnée. Le conte s'achève sur une matinée froide, la petite fille est devenue cadavre. Il est à remarquer la répétition du mot « morte » pour confirmer sa sortie de ce monde. La dernière phrase donne une impression de bonheur : « splendeur » et « sourire sur sa bouche », ainsi que la disjonction entre l'état de la petite fille telle que les gens l'ont vue (brûlée) et les « belles choses qu'elle avaient vues », entre le paraître (corps brûlé qui suscite la sympathie des gens) et l'être (la joie de la petite fille de retrouver son monde utopique). Remarquons dans le premier paragraphe un fragment de phrase : « il est vrai » dont le verbe est conjugué au présent faisant ainsi référence au temps de l'énonciation qui est affiché et donnant l'impression que le conteur s'adresse à un auditoire. Au début du conte, on trouve un intérêt pour l'aspect physique de la petite fille évoquant ainsi le monde des apparences: elle n'a pas de chaussures, et les chaussures font évidemment

référence au monde de la terre et de la réalité. A la fin, il y a un intérêt pour son visage (joues rouges et sourire) face à celui pour les chaussures.

Quant au *vilain petit canard*, le conte s'ouvre sur une impression de bonheur et de satisfaction : « Que la campagne était belle ! » et sur une description de la campagne. Nous remarquons encore une fois une expression semblable : « Oui, vraiment, la campagne était belle » qui révèle le souci de l'auteur d'insister sur la beauté et qui donne l'impression qu'il s'adresse à un auditoire. Cette expression fait écho avec « il est vrai » vu dans *La petite fille et les allumettes*. Cette atmosphère de bonheur est en contradiction avec ce qui vient après : une atmosphère insécurisée où dominent la peur et l'angoisse. Cette contradiction a pour fonction de souligner le caractère éphémère de la vie sur terre. Quant au dernier paragraphe, il évoque aussi une atmosphère de bonheur, mais il s'agit d'un bonheur excessif par opposition à l'atmosphère d'angoisse : « C'était pour lui trop de bonheur ». Nous y trouvons une phrase au présent : « Un bon cœur ne le devient jamais. » à laquelle l'auteur cherche à conférer la valeur d'une maxime et d'une vérité éternelle, soulignant ainsi l'importance de l'essence et non de l'apparence. En outre, il y a un retour en arrière pour résumer tout le conte. L'on remarque aussi la présence d'une foule autour du héros transformé (de canard à cygne) tout comme la petite fille transformée (morte) où tous se rassemblent autour de son cadavre, mais là le monde chante la beauté du cygne, par opposition à ceux qui déplorent l'état auquel a abouti la petite fille. L'on remarque aussi que les derniers mots du conte sont ceux du titre avec lequel ils renouent.

Quant à *L'ombre*, la phrase introductive est entièrement au présent, l'auteur voulant ainsi lui conférer la valeur d'une vérité générale valable pour tout temps : « C'est terrible, comme le soleil brûle dans les pays chauds ! Les gens y deviennent bruns comme de l'acajou, et, dans les plus chauds, noirs comme des nègres. » évoquant au passage le thème de l'esclavage qui y sera abordé dans la relation entre le savant et son ombre. L'aspect négatif du symbolisme du soleil est ainsi souligné. En outre, le thème de la brûlure est aussi celui de l'anéantissement, se rapprochant ainsi de la fin du conte où

le savant est tué par son ombre. Le besoin de confirmer et d'insister apparaît encore une fois dans ce conte dans l'expression : « en vérité », en rapport avec « il est vrai » et « vraiment » vus dans les deux autres contes. Cela montre le souci de l'auteur de convaincre son lecteur. Ce conte-ci se termine sur une scène où il y a la foule (tout comme les deux autres) : le soir, dans la ville illuminée, on fête le mariage de l'ombre et de la princesse, c'est une atmosphère de joie. C'est l'ombre qui est fêtée et non le savant, ainsi pour le cygne et non le canard. L'on voit donc, dans les trois contes, le face à face entre la foule et le sujet marginalisé les résumant ainsi : une relation déséquilibrée entre un individu impuissant (Andersen) ayant une identité fragmentée et la foule. Il nous semble légitime d'identifier le personnage principal à l'auteur. En effet, celui-ci est né dans une famille vivant dans la misère et la pauvreté. A l'âge de onze ans, il a perdu son père. Il est parti, à quatorze ans, à Copenhague, pour faire sa vie et il a été frustré à plusieurs reprises.

Face à la vraie identité occultée du caneton qui coexiste avec lui, l'autre fragment de la petite fille va et vient, apparaît, disparaît et réapparaît. D'autre part, la relation entre l'ombre et le savant est complexe à bien des égards. Cela comme suit : ce rapport supposé être un rapport de complémentarité devient celui de maître / esclave par alternance et inversement de rôles ainsi qu'un rapport de soumission et de dépendance. Si L'ombre est l'âme des morts comme déjà cité, citons à cet égard *Le dictionnaire des symboles* de Cooper selon lequel :

« Dans certaines tribus primitives, l'ombre peut représenter l'âme d'une personne ; la même chose arrive dans la sorcellerie ; il faut marcher avec beaucoup de prudence à l'endroit où tombe une ombre et de ne pas piétiner l'ombre d'une autre personne. »¹¹

Le savant ne traite pas son ombre comme étant une subordonnée, mais il la traite avec beaucoup d'amitié : il l'appelle « vieil ami ». Cette dernière, insatisfaite de sa condition d'ombre, n'hésite pas à nommer son maître qu'elle vient de tuer « serviteur » : « Je perds un fidèle serviteur ». Cela nous mène à l'analyse de Jung selon laquelle l'ombre

est la personnalité inconsciente du sujet : Andersen vise ainsi à mettre en évidence le tragique de la condition de l'homme. En effet, il est le « serviteur » de son inconscient auquel il est opaque bien que celui-ci constitue une partie importante de sa psyché.

Le rapport entre le savant et son ombre est un rapport de dépendance : l'absence de l'ombre est un « tourment » pour le savant ; c'est ce qui explique ses tentatives de la faire revenir, tout comme la tentative de la petite fille de faire revenir sa grand-mère. Le savant, après la disparition de son ombre, en a une autre : il s'agit ainsi de trois versions du sujet, mais il est quand même heureux de retrouver son ombre. Au prisme des analyses jungiennes, cela s'avère inquiétant : un homme tourmenté par l'absence de son ombre, ou, en termes psychanalytiques, son « passé inconscient ». Or, tel qu'il est bien connu, ce « passé inconscient » est une source de malheur pour l'homme qui cherche à s'en libérer. Ce maillon manquant de l'identité est donc à conquérir. D'autre part, la séparation a eu un effet inverse sur l'ombre qui ne s'est pas du tout sentie dépaysée : « J'ai eu bien de la chance depuis que je vous ai quitté ; je suis riche et j'ai par conséquent les moyens de me racheter. ». Cela implique qu'en compagnie du savant, l'ombre était triste, marginalisée et n'a pu s'épanouir qu'en étant loin de lui. Par ailleurs, nous assistons à un inversement de rôles et une confusion des identités. L'ombre, qui a honte de son état, promet de raconter ce qu'elle a vu dans les pays chauds à condition de : « ne jamais dire à personne ici, dans la ville, que j'ai été votre ombre. ». C'est qu'elle s'est faite une nouvelle vie et elle cherche à se détacher et à renier ses racines qui rappellent ainsi sa condition de subordonnée. Toutefois, elle cherche à assujettir le savant et à faire de lui son esclave. Elle va jusqu'à exiger que ce dernier la vouvoie. L'ombre arrive à convaincre la princesse de cet inversement d'identité, mais elle remarque la sagesse du savant : « Quel homme distingué, pensa-t-elle, pour avoir une ombre aussi sage ! » où le ton ironique de l'auteur est évident. L'ombre déclare en dupant la princesse : « Mon ombre est devenue folle. Figure-toi qu'elle s'est mise en tête qu'elle est l'homme et que, moi, je suis l'esclave. »

D'après ce qui précède, l'on constate que l'attitude de l'ombre qui, à plusieurs reprises, cherche à humilier le savant en le réduisant à la condition d'esclave, donne l'impression qu'elle a quelque chose à venger. Est-ce ainsi l'attitude de la part inconsciente de l'homme vis-à-vis de son côté rationaliste ? Certainement. Il est à remarquer que la zone ombrageuse de la psyché humaine est une sorte de territoire sacré qui se refuse à toute tentative de le percer. Et ce n'est pas l'effet d'un hasard s'il s'agit d'un savant, donc de quelqu'un de plongé dans toutes sortes de sciences ; c'est ce qui s'oppose au monde para-rationnel auquel appartiennent l'inconscient et la magie qui relèvent du même champ du symbolisme de l'ombre.

Arrêtons-nous ensuite à la désignation qu'attribue Andersen à chacun de ses héros et son attitude à leur égard. Une remarque préliminaire s'impose, à savoir le choix du discours indirect libre où se mêlent les points de vue du narrateur et du héros et où le premier transpose leurs pensées et analyse leurs sentiments. Par définition, le discours indirect libre est une marque de subjectivité langagière qui laisse le lecteur percevoir les deux voix qui ne peuvent se distinguer formellement l'une de l'autre. Il va sans dire que ces trois héros marginalisés sont un reflet de l'auteur qui sympathise avec eux. Leurs conditions de marginalisés est donc la sienne propre ; d'où le recours au discours indirect libre. Il parle du caneton en disant « le pauvre canet » à plusieurs reprises ainsi que de la petite fille qui est aussi désignée par « pauvre » sans être nommée. Tous les deux sont donc « petits » et sans défense, c'est ce qui confirme leur faiblesse et leur impuissance face à un monde qui les marginalise. Par ailleurs, « ombre » vient sans qualificatif, c'est comme s'il s'agit d'une réserve de la part de l'auteur qui présente le savant comme étant la victime de son ombre. Toutefois, il insiste assez souvent sur la légèreté de l'ombre, légèreté qui n'a rien de la faiblesse du caneton et de la petite fille. Il s'agit d'un double menaçant qui ne mérite pas la sympathie de l'auteur.

La fragmentation de l'identité emprunte, pour s'exprimer, la voie des archétypes maternels et paternels. Nous nous arrêtons sur l'image négative du père qui bat la petite fille et qui s'oppose à celle de sa grand-mère qui lui confère protection contre un

monde qui la marginalise. Le père appartient au monde de la vie de la petite fille sur terre où elle souffre, tandis que la grand-mère appartient au monde de l'irréel, idéal où elle a tout ce qu'elle veut. Elle finit par laisser son corps dans le monde des hommes, mais son âme part vers l'autre monde. A cette image positive de la grand-mère, fait écho celle de la cane qui défend le caneton qu'elle considère comme son fils, elle vante ses qualités de bon nageur et son bon caractère, soulignant ainsi que l'apparence ne compte pas. En revanche, le rapport entre l'ombre et le savant n'est pas celui d'un père et son fils, mais c'est celui d'un maître et son esclave, laissant sous-entendre une aliénation.

Par ailleurs, le thème du dépaysement et de l'isolement comme métaphore de l'éphémère occupe une place de choix dans ces trois contes. Déjà le savant qui venait des pays du froid se sent dépaycé aux pays chauds. De même, la Poésie, personnifiée, est isolée du monde qui l'entoure, elle apparaît donc comme appartenant à l'irréel, d'autant plus que l'entrée de sa maison est invisible. La mère du vilain petit canard ne recevait de visite et elle est abandonnée par le père de ses canetons. Toutefois, elle ne rejette pas son enfant malgré sa laideur : « C'est aussi mon enfant », dit-elle, et elle l'accepte. Plus tard, c'est elle-même qui le conseille de partir vu que la communauté où il vit ne l'admet pas. Ce dépaysement confirme ainsi la dimension de l'aliénation à la fragmentation de l'identité. Rappelons dans ce contexte l'importance du thème de l'errance dans la religion juive : Adam chassé du paradis, Caïn est condamné à l'errance, le juif errant, ainsi qu'Abraham qui doit quitter son pays. C'est là que se décèle une autre métaphore empruntée de la religion dans la pensée d'Andersen, à part celle de la résurrection déjà vue.

Pour ce qui est du mouvement, il revêt aussi une importance symbolique par rapport à la question de l'identité. Dans *La petite fille et les allumettes*, le mouvement est par excellence l'involution : « la petite fille s'affaissa sur elle-même ». C'est une attitude qui reflète certes le repli sur soi ainsi que le fait d'abandonner le monde qui entoure le sujet pour se tourner vers le monde intérieur, évoquant ainsi par la métaphore l'aliénation

autant que la richesse du monde que le sujet porte en lui, un monde fait de fragments. Quant au *vilain petit canard*, le mouvement privilégié est le déplacement horizontal continu qui indique lui aussi une attitude de quelqu'un qui est constamment chassé et d'aliéné, autant que le symbolisme de l'éphémère. Tous deux convergent dans le sens du manque d'intégration avec le monde. Quant à *L'ombre*, le mouvement est plutôt vertical : l'ombre grandit et diminue avec le soleil, évoquant ainsi ce même symbolisme de l'éphémère. L'ombre s'élève du niveau de la terre (où elle est subordonnée) et change de statut par le mouvement qui va vers le haut. S'y ajoute aussi le mouvement ascensionnel : L'homme est au dessus de l'ombre, métaphoriquement autant qu'effectivement, cette valeur de l'éphémère est un des piliers les plus importants de la fragmentation de l'identité, mais ce statut changera à la fin.

Dans *La petite fille et les allumettes*, c'est l'espace transitoire qui domine, à savoir la rue, liée aux valeurs du transitoire et de l'éphémère et s'opposant aux espaces de l'intimité, comme déjà vu. Le symbolisme de l'éphémère rappelle aussi le caractère éphémère de la vie de l'homme sur terre. Mais il s'agit d'une rue vide la veille du jour de l'an dans laquelle est marginalisée la petite fille, par opposition à la rue animée le soir dans *L'ombre*. En outre, l'espace d'intimité qu'est la maison est désignée comme étant un « logement médiocre ». L'espace transitoire est aussi indiqué dans l'attitude de la petite fille qui « s'assit et s'affaissa sur elle-même dans un coin, entre deux maisons. ». La valeur de protection que confère l'espace qui abrite est aussi évoquée par les pantoufles. Dans le conte, l'on voit que la petite fille a perdu ses pantoufles, elle a donc perdu cette valeur de protection. Les deux paires sont séparées l'une de l'autre : « l'une fut réellement perdue ; quant à l'autre, un gamin l'emporta avec l'intention d'en faire un berceau pour son petit enfant, quand le ciel lui en donnerait un. ». C'est donc aussi, symboliquement, la séparation de deux fragments de l'identité. Apparaît aussi dans le berceau la valeur de protection et d'abritement. Les chaussures évoquent aussi le monde du contact avec la terre, par opposition au monde chimérique rêvé qui n'appartient pas du tout à la terre. Remarquons aussi l'importance du champ du symbolisme de la terre dans *Le vilain petit canard* où tout se passe dans un milieu rural,

par opposition au milieu urbain des deux autres contes, à la campagne dont l'auteur confirme la beauté tout au début du conte, évoquant ainsi une atmosphère de bonheur par opposition à la chaleur et au froid jugés négativement dans les deux autres contes. Ici, on est « au milieu de l'été ». En outre, l'auteur fait la distinction entre champs et prairies d'une part, et « grandes forêts coupées de lacs profonds ». En effet, forêts et lacs profonds renvoient, dans les théories du symbolisme, au monde indompté de l'inconscient et de « l'ombre ».

L'auteur fait aussi la distinction entre l'espace civilisé de la ferme et celui du grand marécage où vivent les canards sauvages. Cet espace sauvage est aussi un symbole de l'inconscient. Il s'agit cette fois-ci d'un inconscient où le vilain petit canard n'est pas battu, mais où il lui est interdit d'épouser parmi les canards sauvages. Dans cet espace sauvage, sont évoquées des scènes de chasse, des chiens sauvages et où beaucoup d'oies sauvages sont tuées. C'est donc un espace insécurisé où dominent la peur et l'angoisse continuelles. Le vilain petit canard quitte cet espace et le sort l'amène à une misérable cabane de paysan (espace intime qualifié aussi de misérable) mais où le caneton est aussi marginalisé parce qu'il ne sait pas pondre des œufs. Face à cet espace de la terre, l'espace de l'eau est particulièrement attirant : le petit caneton a une grande envie de nager sur l'eau bien que la poule se moque de lui. La valeur symbolique de l'eau est aussi évoquée dans *L'Ombre* : c'est une eau curative et purificatrice et bienfaisante, par opposition au soleil et à la terre. Ce sont donc deux principes antagonistes : le feu (*La petite fille et les allumettes* et *L'ombre*) et l'eau (*Le vilain petit canard*). Mais tous les deux sont des éléments de transformation : l'eau avale et s'y dissout tout ce qui s'y prend en elle, le feu détruit et brûle tout ce qui s'y prend en lui pour s'y intégrer. L'eau est aussi en rapport avec le symbolisme de l'éphémère, comme le souligne Gaston Bachelard qui cite Héraclites :

« On ne se baigne pas deux fois dans un même fleuve, parce que, déjà, dans sa profondeur, l'être humain a le destin de l'eau qui coule. L'eau est vraiment l'élément transitoire. Il est la métamorphose ontologique entre le feu et la terre.

(...). L'eau coule toujours, l'eau tombe toujours, elle finit toujours en sa mort horizontale. »¹²

On décèle de même l'aspect moralisateur de ces trois contes : sont introduites des phrases ayant la valeur d'une maxime : « Une ombre est une parole » où est soulevé le thème de l'éphémère, la parole étant ce qui s'oppose à l'écrit. Ainsi que : « Vous savez, on aime toujours sa patrie », phrase prononcée par l'ombre et qui évoque le contraire du thème du voyage tout en soulignant l'importance de l'appartenance et du retour à l'origine. Dans *Le vilain petit canard*, il présente une phrase ayant elle-aussi la valeur d'une maxime : « Un bon cœur ne le devient jamais. » par laquelle l'auteur souligne ainsi que c'est inné et que l'essentiel c'est le cœur et non le monde des apparences qu'il critique.

La métaphore du binaire comme autre modalité narrative de la fragmentation domine ces trois contes comme suit : dans *Le vilain petit canard*, Andersen critique la vanité et la frivolité d'un monde qui juge d'après les apparences et il s'attache à souligner que l'apparence ne reflète pas forcément l'essence : d'où la dualité. Déjà le titre est trompeur et il n'indique que l'apparence (canard) tout en maintenant ainsi l'essence occultée (cygne), contrairement à *L'ombre* où il s'agit de l'essence occultée, comme déjà mentionné. « vilain » est un jugement de valeur basé sur l'aspect physique qui se transforme tout le long du conte : « vilain » deviendra « beau », « petit » deviendra « grand » et « canard » deviendra « cygne ». Lors de la scène de l'introduction dans la cour des canards, cette vanité se manifeste de manière très nette : le vieux canard est une personnalité distinguée, de race espagnole, avec un ruban rouge autour de sa jambe, distinction basée donc sur la race qui a fait qu'il soit confirmé et respecté, alors que le petit canard est chassé, battu, agressé et méprisé. D'autre part, quand il est devenu un beau cygne, il est respecté et les enfants lui jettent du pain. Il est intéressant, à cet égard, de citer l'affirmation de Cazenave relative au symbolisme du cygne en rapport avec le caché -montré :

« Dans les bestiaires médiévaux, le cygne revêt une singulière signification négative. On raconte en effet que contrairement à son plumage blanc comme la neige, sa chair est toute noire : il devient ainsi l'incarnation des faux dévots dont la chair noircie par le péché est dissimulée par des vêtements blancs. »¹³

L'apparence est donc trompeuse, comme le défend Andersen qui évoque, de cette manière, le mythe de Léda : Zeus s'est transformé en cygne pour approcher la jeune fille.

Quant à *L'ombre*, notons la surprise du savant quand il s'est vu comparé à une ombre : son aspect physique apparent est donc devenu semblable à une « ombre », mot qu'il faut manier avec beaucoup de prudence. Cette comparaison lui inspire la crainte étant donné qu'il est conscient que son ombre lui joue de vilains tours et que l'ombre a aussi une âme, son état ne se réduit donc pas à une subordonnée. D'où la pertinence de la comparaison qui semble non motivée au premier abord. Le corps étant l'être, et l'ombre son reflet ou son paraître avec lequel il ne coïncide pas.

Le rapport entre deux mondes comme expression de la métaphore du binaire se présente ainsi : dans *La petite fille et les allumettes*, il y a un monde réel vs un autre monde virtuel. L'action dans tout le conte se déroule dans un temps très limité de sorte qu'il n'y a presque pas d'action à proprement parler. Il y a donc un temps de l'actualité coupé par des retours en arrière peu nombreux sur un passé pénible qui y est évoqué. Ce temps-là s'oppose à un autre temps qui est le temps mythique de la rêverie où tout est utopique. Il s'agit, en effet, de quatre visions fugaces où elle voit tout ce qui lui manque : un poêle de fer (pour se réchauffer), une oie rôtie (pour s'alimenter), le bel arbre de Noël (pour célébrer le nouvel an) et sa grand-mère (pour la protéger de la cruauté d'un monde qui la marginalise et ne se rend compte de sa présence qu'à sa mort). Ces visions appartiennent certes à un monde imaginé qui sert d'échappatoire d'une réalité frustrante, c'est une sorte de compensation. Il est pertinent de l'appeler à juste raison le « monde de *l'ombre* » ou « le monde à *l'ombre* du réel ». Le quatre est aussi le double du deux, métaphore de l'alternance. Il rappelle aussi les quatre phases

de la lune, première métaphore de l'éphémère, les quatre éléments (eau, terre, feu et air), les quatre saisons (l'idée du cycle et du renouvellement) et l'éternel retour, tout comme la lune et le phénix qui, tous les deux, naissent et renaissent. C'est la résistance à un temps destructeur. Dans le contexte où est évoquée la lune, il est pertinent de citer Chevalier et Gheerbrant qui établissent le rapport entre celle-ci et l'inconscient :

« La zone lunaire de la personnalité est une zone nocturne, inconsciente, crépusculaire de nos tropismes, de nos pulsions instinctives. C'est la part du primitif qui sommeille en nous, vivace encore dans le sommeil, les rêves, les fantasmes, l'imaginaire, et qui modèle notre sensibilité profonde. »¹⁴

Cela converge avec l'idée de l'Ombre comme inconscient.

Le symbolisme des couleurs reprend aussi la métaphore de l'éphémère : le cygne est blanc et il évoque ainsi par sa couleur la lune, première métaphore de l'éphémère. Le caneton est gris, et c'est la couleur de la cendre qui évoque elle aussi ce même symbolisme, la cendre étant aussi ce qui suit la transformation faite par le feu, faisant ainsi écho avec le feu qui brûle, tue et transforme vu dans *La petite fille et les allumettes* et *L'Ombre* où le feu est métaphorisé par la bougie et le soleil.

Pour ce qui est du *vilain petit canard*, le monde accueillant et utopique n'apparaît qu'à la fin. Avant, il était chassé d'un endroit à un autre et, lui qui s'était accoutumé au mauvais traitement, il a eu peur du fermier et de sa famille. Le cadre spatial de *La petite fille et les allumettes* est limité à deux lieux : « la rue », mais on ne sait de quelle rue s'agit-il ni d'ailleurs dans quelle ville, par opposition à l'espace onirique qui est créé quand elle se replie sur elle-même et allume le feu qui en est le générateur. Il y a alternance entre ces deux espaces, reprenant encore une fois le thème de l'éphémère, la rue étant aussi l'espace transitoire. *Le vilain petit canard*, en revanche, est construit sur la diversité spatiale vu qu'il est obligé de se déplacer parce qu'il était maltraité, c'est donc pour son propre intérêt. Quant à *L'ombre*, le récit est bâti sur la dualité pays froids et pays chauds auxquels s'ajoutent les bains où s'effectue la purification. C'est l'ombre qui conseille le savant de s'y rendre. Correspond au monde de la rêverie de *La petite fille*

et les allumettes la « maison mystérieuse » juste en face de la maison du savant qui y a envoyé son ombre. Une maison apparaît comme isolée du monde, c'est là où vivait la Poésie, un monde parallèle à celui du réel où l'ombre a découvert ses qualités. Le rythme binaire apparaît aussi dans quelques phrases du conte : chaude, claire – brûlait, chauffait – s'éteignit, disparût – sauta, roula – pommes, pruneaux. Ô surprise ! Ô bonheur ! Et sur le plan temporel : une année qui s'achève et une autre qui commence, évoquant ainsi l'idée du cycle.

Une des expressions symboliques importantes dans les trois contes est le jeu de la lumière et de l'ombre qui s'inscrit dans le cadre de la métaphore du binaire. Par définition, l'ombre est ce qui s'oppose à la lumière, comme déjà vu. Dans ce contexte, les propos de Chevalier à propos de l'absence d'ombre sont pertinents :

« L'absence d'ombre, dont il est parlé à propos de divers personnages chinois, s'explique de trois façons : ou par la perméabilité absolue du corps à la lumière par purification, ou par la sortie des limitations de l'existence corporelle ; c'est la condition des Immortels ; ou par la position centrale du corps, à l'aplomb exact du soleil à son zénith : c'est en principe la position impériale. »¹⁵

Selon Jung, c'est ce que le sujet refuse de reconnaître ou d'admettre. C'est dans ce sens qu'elle est une allégorie du moi inconscient. Le sujet est tragiquement l'esclave de son ombre qui est ainsi un miroir et elle confirme ce qu'affirme Ricœur : « Soi-même comme un autre », il s'agit de voir dans l'ombre un autre aspect de soi-même. L'ombre est aussi le fugitif, mais ici c'est une ombre qui revient vers son maître pour faire de lui son ombre. De même, le justificatif du voyage est en rapport avec l'ombre : l'ombre cherche remède parce qu'elle n'a pas d'ombre, conférant ainsi à l'ombre un statut important, voire une composante importante pour un être humain respectable. Notons que l'ombre cherche à passer pour un être humain. En outre, la maladie de la princesse est elle aussi en rapport avec la dialectique lumière et ombre : « elle voyait trop clair », c'est l'excès de lumière. C'est aussi une référence à Dieu qui est clairvoyant, par opposition à l'ombre qui appartient au monde du diable. Rappelons qu'Andersen qualifie cela en

disant : « affectée d'un mal inquiétant ». Rien d'inquiétant à cela à notre avis de voir trop clair, au contraire c'est un privilège. Comme déjà cité, l'ombre cherche à se conférer le statut d'un homme, en soignant son apparence. Là aussi Andersen cherche à critiquer la vanité d'un monde qui juge par les apparences. Il souligne que l'ombre portait « une lourde chaîne d'or », « une montre » et « des doigts couverts de diamants lancèrent mille éclairs ». C'est donc le thème de la lumière vs l'ombre, exactement comme le contraste entre le sapin qui brille dans *La petite fille et les allumettes* qui s'oppose à son état minable (elle vit à l'ombre d'une société qui la marginalise). De même, de la maison du voisin sortait de la musique, mais « il faisait noir » dans cet univers qui paraît irréel. Mais le savant « crût voir une lueur bizarre sur le balcon de son voisin ; toutes les fleurs brillaient comme des flammes. Cette forte lumière blessa les yeux de notre homme. ». Cette association entre le voisin et la lumière répète celle de la grand-mère et tout le monde rêvé de *La petite fille et les allumettes*. Donc ces deux mondes irréels sont la « lumière » et non « l'ombre » comme le lecteur aurait pu s'y attendre.

Remarquons aussi la présence d'une bougie qui est une permission à l'ombre de s'étendre, tout comme les allumettes qui permettent l'accès au monde irréel. La bougie s'inscrit dans le cadre des symboles relatifs au feu, elle évoque surtout la fragilité face au moindre souffle, mais aussi elle, par son mouvement ascensionnel, évoque l'idée de la purification de l'âme et sa montée vers l'idéal. De même, le soleil et la lumière sont nuisibles pour l'ombre. Il est associé à la rêverie et à l'imagination, tout comme les allumettes. L'ombre indique dans sa carte de visite qu'elle « habite du côté du soleil. ». Le soleil est synonyme de mort. Revenir à la vie s'effectue après le coucher du soleil. Quant aux allumettes, elles portent un symbolisme qui verse dans le même sens que celui des bougies.

Il convient de nous arrêter sur les différents moments de la journée comme expressions symboliques suivant le sillage de la dialectique lumière et ombre. Le conte de *La petite fille et les allumettes* se déroule lors d'une soirée : la fin d'un soir (d'une année) et le

commencement d'une autre. C'est donc une phase de transition ; d'où la valeur de l'éphémère. Le conte commence par une nuit très froide liée à l'archétype maternel et à la valeur de protection que ne confère pas cette nuit. La nuit, dans les théories de la psychanalyse, est l'allégorie de l'inconscient (lié aussi à l'ombre, comme déjà vu), et le conte se termine par le jour où déjà la petite fille est morte et intégrée au monde utopique dont elle a rêvé. Le jour, dans les théories du symbolisme, est le symbole de naissance, de renouveau, de commencement d'un nouveau cycle (il en est ainsi pour la petite fille). En revanche, pour l'ombre, le jour est néfaste. Elle est revenue voir le savant le soir et non le matin. Ce choix, symboliquement parlant, correspond à celui de l'archétype de la nuit. Quant au *vilain petit canard*, est aussi évoquée une saison de froid et de pluie.

Quant au symbolisme du froid, de la chaleur et du feu, il apparaît comme suit : *L'ombre* commence par une brûlure du soleil, alors que *La petite fille et les allumettes* commence par le froid excessif de la nuit. Le soleil, dans les premières lignes, est présenté comme un geôlier parce que le savant est ainsi obligé de s'enfermer toute la journée, ainsi le froid pour la petite fille qui n'a pas d'abri et qui est obligée de rester dans la rue pour rapporter de quoi vivre. Dans les pays froids, il y a la possibilité de se promener, alors que dans les pays chauds, il s'agit d'un enfermement toute la journée. Le soleil est qualifié d'« insupportable » et de « fournaise ardente », tel le grand froid qui tue la petite fille qui essaie de se créer un feu pour se réchauffer à partir des allumettes. Mais ces allumettes qui finissent par la brûler sont ainsi comparables au soleil terrible qui brille et tue l'ombre. La bougie, comme les allumettes, donne naissance à l'ombre, ou à l'autre monde dans les deux cas. Le feu est ainsi un élément de métamorphose, de passage et il permet l'accès à l'autre univers ainsi qu'à un non temps mythique.

Dans *La petite fille et les allumettes*, le mot d'ouverture est « Comme il faisait froid ! » laissant ainsi le lecteur associer librement le froid intérieur et le rejet d'un monde et le froid comme climat. Il faut certes lire entre les lignes « vaincue par le froid » vaincue par

le froid allégorique autant que climatique. Donc, sont réunis les valeurs du feu : feu qui réchauffe, feu qui brûle (néfaste), et feu associé aux rites de purification.

De même, les saisons de l'année, dans ce même ordre des idées, ont une lourde connotation symbolique. *Le vilain petit canard* commence par l'été et s'achève sur un printemps qui, par son arrivée, va complètement changer la vie du caneton, il est ainsi porteur de bonne augure. C'est ainsi que l'identité véritable se forme graduellement avec l'évolution temporelle. Cela ne va pas sans évoquer le cycle de la vie. La chaleur atroce de l'été ouvre *L'Ombre*, soulignant ainsi l'aspect négatif et destructeur du soleil, tandis que le froid meurtrier ouvre *La petite fille et les allumettes*.

La petite fille et les allumettes et *L'Ombre* ont en commun le symbolisme du feu qui est mis en évidence alors que dans le vilain petit canard c'est celui de la terre qui prend le dessus. Le feu est un agent de transformation dans les deux premiers contes cités alors que pour le troisième la transformation se fait de manière clandestine, elle se prépare dans *l'ombre* puis émerge à la surface, tout comme le feu qui couve.

En guise de conclusion, nous confirmons que la fragmentation de l'identité relevée dans les trois contes a pour métaphore la valeur de l'éphémère, comme déjà analysé. Soulignons aussi l'aspect mythique de la fragmentation qui rappelle, outre le mythe du Phénix, les mythes d'Isis-Osiris, d'Actéon et d'Adonis. Le mythe d'Osiris évoque la métaphore de la reconstruction ainsi que celle de la mort et la résurrection : Isis regroupe les différents fragments du corps d'Osiris pour lutter contre l'anéantissement. Quant à Actéon, il est transformé en cerf par Artémis pour l'avoir surprise au bain. De son côté, Adonis est tué par un animal sauvage et de son sang naissent les fleurs. Ces trois mythes convergent dans la valeur de l'éphémère et évoquent l'idée du cycle et du renouvellement. Il ne va pas sans rappeler le mythe de Narcisse qui évoque le repli sur soi et l'éloignement du monde, thème en étroit rapport avec la question de l'identité. Son décor, qui est l'eau, joue un rôle important dans *Le vilain petit canard* : grâce à cet élément, le sujet découvre sa propre identité.

Reprenons les propos d'Eliade selon lesquels la mythologie vit en nous, que ce soit de manière consciente ou pas, pour souligner la dimension mythique de la fragmentation de l'identité :

« On est en train de comprendre aujourd'hui une chose que le XIX^{ième} siècle ne pouvait même pas pressentir : que le symbole, le mythe, l'image appartiennent à la substance de la vie spirituelle, qu'on peut les camoufler, les mutiler, les dégrader, mais on ne les extirpera jamais. »¹⁶

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS :

Contes d'Andersen, traduits du danois par D. SOLDI, cinquième édition, Librairie Hachette, Paris, 1876. *La petite fille et les allumettes* (de p.157 à p. 161), *Le vilain petit canard* (de p.284 à p.301) et *L'Ombre* (de p.172 à p.190).

OUVRAGES SUR L'HERMENEUTIQUE LITTERAIRE :

1. BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries du repos*, José Corti, Paris, 1948.
2. ----- , *La poétique de l'espace*, Presses universitaires de France Quadrige, Paris, 1997.
3. -----, *L'eau et les rêves*, José Corti, Paris, 1942.
4. CAZENAVE, Michel, *Encyclopédie des symboles*, La Pochothèque, Paris, 1996.
5. CELIS, Raphaël, *L'œuvre et l'imaginaire, les origines du pouvoir créateur*, Publications des facultés universitaires de Saint-Louis, Bruxelles, 1977.
6. CHELEBOURG, Christian, *L'imaginaire littéraire, des archétypes à la poétique du sujet*, Nathan université, Nathan, Paris, 2000.

7. CHEVALIER, Jean, et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Edition Robert Laffont-Jupiter, Paris, 1982.
8. DURAND, Gilbert, *Formes mythiques et visages de l'œuvre*, Berg international Editeurs, Paris, 1979.
9. -----, *Figures mythiques et visages de l'œuvre, de la mythocritique à la mythanalyse*, Berg international Editeur, Paris, 1979.
10. -----*L'imagination symbolique*, Presses universitaires de France, Paris, 1964.
11. -----*Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris, 1992.
12. ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris, 1967.
13. ----- *Images et symboles, Essai sur le symbolisme magico-religieux*, Gallimard, Paris, 1980.
14. ----- *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1965.
15. ----- *Mythes, rêves et mystères*, Folio Essais, Paris, 1957.
16. MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, José Corti, Paris, 1988.
17. RICCEUR, Paul, *Le Conflit des interprétations*, Seuil, Paris, 1969.
18. SZONDI, Peter, *Introduction à l'herméneutique littéraire*, Cerf, Paris, 1988.

NOTES :

¹ *Contes d'Andersen*, traduits du danois par D. SOLDI, cinquième édition, Librairie Hachette, Paris, 1876. *La petite fille et les allumettes* (de p.157 à p. 161), *Le vilain petit canard* (de p.284 à p.301) et *L'Ombre* (de p.172 à p.190).

² CHEVALIER, Jean, et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Edition Robert Laffont-Jupiter, Paris, 1982, p.7

³ Ibid, p.10-11

⁴ CAZENAVE, Michel, *Encyclopédie des symboles*, La Pochothèque, Paris, 1996: introduction p.11

⁵ RICOEUR, Paul, *Le conflit des interprétations*, Seuil, Paris, 1969, p.124

⁶ Ibid, p.196

⁷ Ibid, p. 107

⁸ Ibid, p.118

⁹ Ibid, p.119

¹⁰ Ibid, p.248-249

¹¹ COOPER, J.C., *Diccionario de símbolos, (Dictionnaire des symboles)*, Hurope, Barcelona, 2004, p.170

¹² BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, José Corti, Paris, 1942, p. 13

¹³ CAZENAVE, Michel, *Encyclopédie des symboles*, op.cit. p.185

¹⁴ CAZENAVE, Michel, *Encyclopédie des symboles*, op.cit. p.593, entrée *Lune*

¹⁵ CHEVALIER, Jean, et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, op.cit. p.700

¹⁶ ELIADE, Mircea, *Images et symboles*, Gallimard, Paris, 1980, introduction p.12