

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**  
**КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ЛІНГВІСТИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**  
**Кафедра романських і германських мов**

**Кваліфікаційна робота здобувача вищої освіти ступеня «магістр»**  
**на тему: «ЦИФРОВИЙ, КОЛОРИСТИЧНИЙ ТА АНІМАЛІСТИЧНИЙ**  
**КОМПОНЕНТИ У ФРАНЦУЗЬКОМУ ФОЛЬКЛОРНОМУ ДИСКУРСІ**  
**(СЕМАНТИЧНИЙ ТА ЛІНГВОКУЛЬТУРНИЙ АСПЕКТИ)»**

*Допущено до захисту*  
« \_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2019 року

Студентки групи ММЛф 02-18  
факультету романської філології і перекладу  
освітньо-професійної програми  
Сучасні філологічні студії (французька мова і  
друга іноземна мова): лінгвістика і  
перекладознавство  
за спеціальністю 035 Філологія  
**Бойчук Катерини Анатоліївни**

*Завідувач кафедри*  
романських і германських мов

Науковий керівник:  
доктор пед. наук, професор Максименко А. П.  
(*науковий ступінь, вчене звання, ПІБ*)

\_\_\_\_\_ Рубан В. О.  
(підпис) (ПІБ)

Національна шкала \_\_\_\_\_  
Кількість балів \_\_\_\_\_  
Оцінка ЄКТС \_\_\_\_\_

MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT ET DE LA SCIENCE DE L'UKRAINE

UNIVERSITÉ NATIONALE LINGUISTIQUE DE KYIV

Département des langues romanes et germaniques

Mémoire de master en linguistique

sur le sujet: «LES COMPOSANTS DE CHIFFRES, DE COULEURS,  
D'ANIMAUX DANS LES TEXTES FOLKLORIQUES FRANÇAIS  
(ASPECTS SEMANTIQUE ET LINGUOCULTUREL)»

*Admis à soutenir*

« \_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2019

Par l'étudiante du groupe MMLf 02-18  
de la faculté de philologie romane et de  
traduction  
du programme de formation professionnelle  
Études philologiques contemporaines  
(la langue française et la langue seconde):  
linguistique et traduction  
Spécialité 035 Philologie  
**Boytchouk Kateryna**

*Chef du département de  
langues romanes et germaniques*

\_\_\_\_\_  
(signature) Ruban V. O.  
(nom, prénom)

Directeur de recherche:  
docteur en pédagogie, professeur  
Maksymenko A. P.  
(*grade, titre universitaire, nom, prénom*)

Échelle nationale \_\_\_\_\_  
Quantité de points \_\_\_\_\_  
Note ECTS \_\_\_\_\_

KYIV – 2019

## АНОТАЦІЯ

*Бойчук К.А.* Цифровий, колористичний та анімалістичний компоненти у французькому фольклорному дискурсі. Дипломна магістерська робота за спеціальністю 035.055 Романські мови і літератури (переклад включно) перша іноземна – французька. 035 Філологія. Київський національний лінгвістичний університет. Київ 2019.

Магістерську роботу присвячено дослідженню цифрового, колористичного та анімалістичного компонентів у французькому фольклорному дискурсі. Ілюстративним матеріалом для дослідження виступили французькі казки.

Актуальність даної теми дослідження визначається значним інтересом до фольклору, який є невичерпним джерелом народної мудрості та зберігає безцінний досвід попередніх поколінь. Безсумнівним є факт, що значення фольклору дуже важливе, оскільки ЮНЕСКО (Організація Об'єднаних Націй з питань освіти, науки і культури) вживає заходів для захисту та збереження його спадщини. Французькі казки є відображенням культури французького народу, де зберігаються його традиції, релігія та побут. Крім того, цифровий, колористичний та анімалістичний компоненти становлять широке поле для аналізу мовних засобів, які представляють реалізацію цих аспектів в текстах французького фольклорного дискурсу.

Новизна отриманих результатів полягає у комплексному аналізі французьких казок та їх інтерпретації. Найдоцільнішим матеріалом для обраного дослідження стали казки Шарля Перо, такі як: Синя борода, Червона шапочка, Феї, Попелюшка та Красуня і Чудовисько, французької письменниці Габріель-Сюзанни Барбо де Вільнев.

Ключові слова: фольклор, дискурс, казка, ЦИФРА, ЧИСЛО, КОЛІР, КОЛОРОНІМ, ТВАРИНА, АНІМАЛІЗМ.

## SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	5
CHAPITRE 1. LE FOLKLORE COMME LA REPRESENTATION DU CARACTERE NATIONAL DU PEUPLE.....	10
1.1 Étude du folklore et son importance .....	10
1.2 Définition du genre .....	12
1.3 Mythe, folklore et légende .....	14
1.4 Le conte de fée dans la littérature pour les enfants de XXe et XXIe siècles.....	15
1.5 Les caractéristiques communes des contes populaires français.....	16
1.6 Paradox de Charles Perrault: comment les contes de fées aristocratiques sont apparus. La conservation de folklore .....	17
1.7 La signification du conte de fées dans l'évolution de la culture .....	19
1.8 Un corpus de contes de fées français annotés de façon syntaxique et sémantique	25
1.9 L'importance des couleurs dans la littérature: que signifient les couleurs dans la littérature .....	27
Conclusion du CHAPITRE 1 .....	29
CHAPITRE 2. LA MÉTHODOLOGIE DE LA RECHERCHE DES COULEURS, DES NOMBRES, DES ANIMAUX SUR LES ASPECTS SÉMANTIQUE ET LINGUOCULTUREL.....	31
2.1 Les principes de base de l'analyse linguistique et culturelle du texte folklorique.	31
2.2 Le problème de l'étude de la sémantique de la couleur: une approche théorique et méthodologique.....	34
2.3 Principes méthodologiques de l'étude du concept linguoculturel.....	37
2.4 Les principes de base et principaux problèmes de la recherche des zoonymes ...	40
2.5 Analyse linguistique et culturelle du texte folklorique .....	43
Conclusion du CHAPITRE 2 .....	45
CHAPITRE 3. LA RÉALISATION DES COMPOSANTS DE COULEUR, DE CHIFFRES ET D'ANIMAUX DANS LES TEXTES FOLKLORIQUES .....	46
3.1 Les traits caractéristiques des contes français .....	46

3.2 L'analyse stylistique de discours magique réalisant dans les contes de fées .....	48
3.3 La signification des nombres trois, quatre et sept dans les contes de fées, le folklore et la mythologie .....	52
3.4 La sémantique des chiffres dans la conte La belle et la Bête .....	53
3.5 La Blanche-Neige et la réalisation des composants de chiffre et de la couleur ....	54
3.5.1 Les trois couleurs: le blanc, le noir et le rouge. ....	57
3.6 L'analyse des animaux dans les contes.....	59
3.7 Le monde animal dans le conte Les fées .....	61
3.8 L'analyse des noms des contes de fées. Les noms des animaux .....	62
3.9 Le mystère du Petit Chaperon Rouge .....	65
3.10 La sémantique des couleurs dans les contes français .....	68
3.11 Peau d'Âne: la signification sémantique des couleurs .....	72
Conclusion du CHAPITRE 3 .....	75
CONCLUSION GÉNÉRALE .....	76
BIBLIOGRAPHIE .....	79
DICTIONNAIRES .....	83
SOURCES D'ILLUSTRATIONS .....	84

## INTRODUCTION

Le folklore intéresse depuis longtemps de nombreuses sciences, telles que la linguistique, la culturologie, l'histoire, la littérature, la philosophie, car il s'agit d'une partie importante de la culture et de la vision du monde d'un peuple particulier. C'est une collection de réalités qui existent dans une nationalité spécifique, et reflète les caractéristiques de sa mentalité. Le philosophe russe V.V. Lesievich a appelé folklore un ensemble complexe de connaissances et de déclarations d'un peuple sur divers aspects de leur vie [8, p. 286]. Faisant partie de l'image linguistique du monde formé dans la conscience populaire depuis des siècles, le folklore incarne l'expérience, l'idéologie, les traditions, les stéréotypes, les principes, une vision commune du monde. Le folklore est présenté par certaines formes d'expression: mythes, légendes, proverbes, dictons, chansons, devinettes, danses et bien d'autres. Dans cette recherche, une attention particulière sera accordée à l'une des formes les plus courantes du folklore — les contes de fées. Une personne se familiarise avec l'héritage culturel de son peuple à travers des proverbes, des dictons et, bien sûr, des contes de fées [8, p. 286].

Le conte représente une œuvre d'art, donc dans le travail de recherche on va examiner des approches différentes à l'étude du texte littéraire. Il faut souligner l'approche linguoculturelle basée sur l'étude de la perception des nations différentes du monde, qui est une partie importante des relations interculturelles. L'étude des contes de fées dans les aspects culturels de l'étude porte sur les caractéristiques d'une culture, comme un conte de fées, comme des œuvres culturelles dans une certaine mesure est le reflet de la conscience nationale. Dans le cadre de l'approche culturelle il y a une analyse comparative, car il est en comparant image différente du monde peuvent identifier leurs caractéristiques distinctives, en soulignant clairement les similitudes et les différences entre eux.

Le conte en tant que genre littéraire bref trouve un grand intérêt au sein de chaque nation. C'est évident parce que les particularités culturelles de chaque nation peuvent être facilement relevées du folklore. C'est pourquoi les contes français attirent telle forte attention de la part des savants modernes. Les contes de la France dévoilent la mentalité

propre aux gens qui sont originaires d'une certaine région, expliquent le développement historique de leur territoire aussi bien que linguistique et culturel.

Le conte de fées a été étudié sous différents aspects. La formation et les sources du genre conte de fées ont été étudiées (V. Propp [12, p. 330], E. Meletinsky [9, p. 39]), des folkloristes ont rassemblé et classé des motifs et des types de contes de fées (A. Aarne, S. Thompson; P. Delarue, M. L. Ténéze [25, p. 120]). La signification historique et anthropologique des contes de fées a été sérieusement étudiée pour la première fois par W. Propp et K. Levi-Strauss. Ce sujet a été développé dans les travaux de N. Belmont, J. Calame-Griaule [30, p. 179].

L'étude structurelle et sémantique d'un conte de fées sous un aspect sémiotique a été utilisée pour la première fois par V. Propp, établissant ainsi les bases de la narratologie moderne [12, p. 501]. Dans les années 70, la philologie française avait tendance à considérer la sémiotique comme une science des significations: ainsi, une approche structurelle et sémantique d'un texte littéraire implique l'isolement des unités de signification de différents niveaux et leur analyse.

Il est important de souligner les spécificités des contes français parce qu'elle était riche en bouleversement au cours de l'histoire ce qui s'est reflété dans les textes folkloriques, dans notre cas ce sont les contes. Leurs particularités sémantiques, linguistiques et culturelles sont étudiées dans la recherche. Tout cela a conditionné l'actualité du sujet d'étude.

Le rôle du folklore en tant qu'expression de l'identité culturelle et sociale des nations s'est considérablement valorisé au cours de vingt-cinq dernières années. Son importance ne cesse de grandir en raison principalement de la multiplication des échanges dont il fait l'objet, de l'intérêt culturel et esthétique qu'il représente et de la volonté des peuples de se connaître et de communiquer avec les autres civilisations. Les couleurs et des chiffres trouvés dans les textes des contes populaires français ne reflètent pas seulement les caractéristiques nationales de la tradition folklorique, mais caractérisent également la mentalité ethnique. Aujourd'hui la question de la reproduction des espèces nationales et culturelles dans ce type de textes attire l'attention de nombreux chercheurs. Ces caractéristiques constituent un **l'actualité** du travail.

**L'objet** du travail sont les composants de chiffres, de couleur et d'animaux dans les textes folkloriques français.

**Le sujet** du travail sont les caractéristiques sémantiques, linguistiques et culturelles des composants de chiffres, de couleur et d'animaux dans les textes folkloriques français.

**Le but** principal de la recherche consiste en dévoilement des spécificités des aspects sémantique, linguistiques et culturelles, des moyens d'expression et de réalisation composant de chiffres, de couleur et d'animaux dans le discours folklorique français.

Pour résoudre le but posé, il faut envisager les tâches suivantes:

1. étudier l'importance de chiffres, de couleur et d'animaux dans les littératures francophones;
2. étudier la définition du terme « discours » et « conte de fées »;
3. décrire la place des contes français dans la tradition culturelle;
4. examiner les problèmes de la réalisation des composants chiffres, de couleur et d'animaux dans le discours folklorique;
5. examiner les particularités du fonctionnement de ces composants dans le discours folklorique de la France;
6. expliquer ce que le folklore, son origine et sa valeur;
7. caractériser la formule folklorique traditionnelle comme une unité reflétant dans sa sémantique le processus de développement de la culture des peuples, transmettant de génération en génération des archétypes et des mythologies, des normes et des symboles;
8. décrire des faits de la réalisation des composants de chiffres, de couleur et d'animaux dans les textes de contes français ;
9. décrire des moyens linguistiques et sémantiques d'images de CHIFFRES, de COULEUR et d'ANIMAUX dans les textes de contes français.

Le but du travail détermine le choix des méthodes de la recherche:

✓ la méthode linguopragmatique pour apprendre les particularités du fonctionnement du composant de couleur pour établir les particularités dans les contes français;

✓ la méthode de l'analyse pour relever de la réalisation des composants chiffre, de couleur et d'animaux dans les textes folkloriques;

✓ la méthode descriptive et sémiotique pour établir la réalisation des composants de chiffres, de couleur et d'animaux.

Les résultats du travail ont été présentés lors de la conférence scientifique « Ad orbem per linguas. До світу через мови » en 2019 [31, p. 305].

Le travail consiste de l'introduction, de trois chapitres, de la conclusion, du résumé et de la bibliographie.

**La signification théorique** des résultats de la recherche est liée à l'apport dans l'étude approfondie des composants de CHIFFRES, de COULEUR et d'ANIMAUX dans les contes français.

**La signification pratique** des résultats de la recherche se manifeste dans l'étude de la place des composants de CHIFFRES, de COULEUR et d'ANIMAUX dans les images langagières du monde française sur la base du conte populaire.

Le travail consiste de l'introduction, des trois chapitres, de la conclusion, du résumé et de la bibliographie.

Dans le premier chapitre, on aborde les questions théoriques qui sont liées à la problématique de la définition du folklore et du conte de fées. On présente les idées principales des savants sur les éléments nécessaires de cette notion, en plus on éclaircit la signification des composants de CHIFFRES, de COULEUR et d'ANIMAUX dans les textes folkloriques français.

Dans le deuxième chapitre, on étudie des principes de base de l'analyse linguistique et culturelle du texte folklorique, on fait l'analyse complète des caractéristiques linguistiques d'un texte de conte de fées, on représente des principes méthodologiques de l'étude du concept linguoculturel et sémantique.

Dans le troisième chapitre, on dégage les significations la réalisation des composants de chiffres, de couleur et d'animaux, on présente les moyens de l'expression

de ces concepts dans les contes français populaires. On examine les fonctions des images dans lesquelles ces concepts sont incarnés.

Ce travail de recherche apporte une touche nouvelle en étude profonde des composants de CHIFFRES, de COULEUR et d'ANIMAUX dans les textes folkloriques français.

La nouveauté scientifique de ce travail est déterminée par son objectif, ses tâches et le choix du matériel de recherche. Pour la première fois, une approche complète de l'étude de la sémantique d'un conte de fées est utilisée, combinant les méthodes d'analyse sémiotique, textuelle et transtextuelle dans l'aspect communicationnel. Grâce à cette approche, on distingue pour la première fois les caractéristiques principales de l'organisation structurelle et sémantique caractéristique du genre du conte littéraire d'un point de vue sémiotique et communicatif, ainsi que pour la première fois une description complète d'un conte de fées littéraire séparé, qui permet de retracer les pensées de l'auteur de la manière la plus complète possible au moyen de l'organisation structurelle générale sémantique.

## **CHAPITRE 1. LE FOLKLORE COMME LA REPRESENTATION DU CARACTERE NATIONAL DU PEUPLE**

Dans le chapitre numéro un, nous allons étudier la notion de « folklore » et du « conte de fées » [64, p. 904] en deux grands larges sens: premièrement dans le sens plus répandu et plus utilisé dans le monde, et deuxièmement selon le contexte scientifique. Après avoir étudié qu'est-ce que c'est que folklore et le conte de fées nous allons mentionner les moyennes à l'aide de quels nous voulons étudier des composants de CHIFFRES, de COULEUR et d'ANIMAUX dans les textes de contes français. Ensuite, nous allons envisager le corpus de contes de fées français annotés de façon syntaxique et sémantique.

### **1.1 Étude du folklore et son importance**

Le terme « folk » est d'origine germanique et désigne des personnes appartenant à différents groupes partageant un facteur commun: la langue, la religion, la culture et les traditions. La connaissance de ce type de traditions et de culture est connue sous le nom de folklore. La notion même de « folk » fait naître le sentiment qu'elle appartient au domaine des analphabètes et des marginalisés. Il est un fait que la tradition orale, sur laquelle repose le folklore, est souvent utilisée comme un outil par les groupes subalternes pour faire entendre leur voix [59, p.709].

D'une manière ou d'une autre, les gens ne pouvaient pas déchiffrer les significations implicites des histoires, des proverbes, des blagues et des devinettes. Les théories du folklore s'efforcent d'approfondir la signification profonde du folklore et de chercher l'origine de ces récits. Les études de folklore peuvent également être considérées comme un moyen de sensibiliser la population à la culture dont elle est issue.

L'oralité est souvent considérée comme un symbole de culture et d'identité. La tradition orale a été préservée à travers les âges. Cela peut prendre la forme non

seulement de genres narratifs tels que mythes, légendes, anecdotes, blagues, contes de fées, ballades, épopées, proverbes et énigmes, mais aussi de peintures folkloriques, costumes folkloriques, théâtre folklorique, etc.

Une étude du folklore est exhaustive, car elle inclut tous les genres de notre culture, à la fois spirituels et matériels. Le folklore a été utilisé comme mécanisme pour reconstruire les anciens croyances, coutumes et rituels. Un aspect des études de folklore est qu'elles nous aident à comprendre la richesse du folklore et de la tradition mystique de nos ancêtres [25, p. 57].

En comprenant et en appréciant le folklore de nos ancêtres, nous développons une compréhension de leur culture d'où nous venons. Un autre motif d'étude du folklore était le nationalisme, qui renforçait l'identité ethnique et figurait dans les luttes pour l'indépendance politique. La culture populaire est un moyen d'établir l'unité entre les différentes personnes vivant dans le même pays. La culture traditionnelle est perçue comme une preuve de la spécificité des différentes sociétés et comme le signe qu'une culture peut être fondée sur les traditions orales.

Le folklore est tout au sujet des souffrances et des douleurs humaines qui sont transmises sous forme de récit folklorique, de culture matérielle, de coutumes sociales folkloriques et d'art populaire. Malgré l'ethnie disparate, les gens partageaient également au moins un élément culturel important commun, à savoir la tradition. Cette tradition fait en sorte que les communautés partagent des éléments communs tels que des contes folkloriques, des chansons folkloriques, des coutumes folkloriques, des arts folkloriques, etc. Cela facilite la création d'une identité partagée pour les groupes.

Comme toutes les autres disciplines, l'étude du folklore utilise un certain nombre de théories et de méthodes. La méthode historico-géographique finlandaise affirme qu'un conte qui a été trouvé dans des centaines de versions orales doit avoir son origine dans un temps et dans un lieu et par conséquent se rendre ailleurs.

Contrairement à la méthode finlandaise, Vladimir Propp et Claude Lévi-Strauss croyaient en l'analyse structurelle des contes populaires, des mythes et des fictions narratives dans l'étude du folklore. Propp a établi une analogie entre les structures du langage et les contes populaires. Dans *Morphology of the Folktale*, il a disséqué la

structure générale d'un groupe de 150 contes folkloriques russes qui pouvaient tous être catégorisés en termes de trente et une fonction narrative. La méthode empirique de Propp peut être utilisée dans un nombre indéfini d'histoires de différentes cultures. Son approche diachronique peut également être appliquée à de nombreux contes populaires de Manipuri [12, p. 512].

Les histoires comme Sandrembi et Chaisra et Blanche-Neige, d'une part, Khamba Thoibi et Roméo et Juliette, de l'autre, peuvent être considérées comme des variantes différentes prévalant à différents endroits, mais elles peuvent être analysées à l'aide de l'analyse structurelle de Propp [12, p. 514].

Lévis Strauss, au contraire, insiste sur l'étude des mythes et démontre que ceux-ci fonctionnent comme la théorie du langage de Saussure. Chaque mythe n'a de sens que lorsque sa relation avec les autres éléments est structurée de manière à en faire un tout. Aucun mythe n'a de sens dans la séparation. Son approche paradigmatique et le système d'opposés binaires aident à découvrir le sens profond et symbolique d'un conte [55, p. 36] .

Si nous recherchons les contraires binaires de contes populaires comme Pebet, Kabui-Keioiba, Eta Thaomei, etc., nous pouvons facilement explorer les significations sous-jacentes que les histoires veulent transmettre. L'histoire de Pebet est considérée comme le conte national du Manipur, mais à moins de ne pas découvrir les éléments nationalistes qu'elle imprègne, personne ne sera en mesure de dire en quoi cela devient la légende nationale de notre pays. L'approche psychanalytique associée à l'analyse structurelle aidera à mettre au jour les méthodes inexplorées de l'étude du folklore.

## **1.2 Définition du genre**

Difficiles à développer, les définitions de genre du folklore et des contes de fées sont à la fois nécessaires et utiles afin de mieux comprendre leur influence sur la littérature pour enfants et le concept évolutif de l'enfance. Bien que les termes « conte populaire » et « conte de fées » soient fréquemment utilisés de manière interchangeable, des distinctions critiques doivent être faites, car ils ont des étymologies distinctes. Le

terme « conte de fées » peut faire référence à la fois à une catégorie de contes oraux et à un genre de littérature en prose, selon que les folkloristes ou les spécialistes de la littérature l'étudient. Le « conte de fées » est fréquemment utilisé par les spécialistes de la narration folklorique pour faire référence aux « contes magiques » énumérés sous les types de récits 300 à 749 dans le récit multivolume Aarne-Thompson, qui, depuis plus de cent ans, est devenu un élément essentiel. Dans ce contexte, le terme « conte de fées » est réservé à tout conte dérivé d'une tradition orale existante et constitue généralement le terme de prédilection des folkloristes et des anthropologies [25, p. 122].

Les littéraires utilisent le terme « conte de fées » pour désigner des histoires magiques fondées ou non sur une tradition orale. Au début du 21<sup>e</sup> siècle, des spécialistes de l'histoire de la culture de l'imprimerie ont présenté des témoignages solides indiquant qu'au moins certains contes de fées avaient vacillé entre les modes de transmission imprimée et orale depuis l'avènement de la presse à imprimer. L'avènement d'Internet et des catalogues en ligne sur le Web à la fin du 20<sup>e</sup> siècle a mis à disposition des preuves qui étaient bibliographiquement invisibles pour la majorité des critiques de l'environnement d'impression. Il est désormais possible d'accéder aux feuilles grand format, chapbooks et autres documents éphémères localement catalogués depuis n'importe où dans le monde. C'est ainsi que la controverse sur les contes de fées a été renforcée. La controverse porte sur la spécificité, par opposition à l'universalité, des origines de certains de nos contes les plus précieux. En toute justice pour les générations précédentes d'érudits, il convient de noter que ces découvertes n'étaient pas nouvelles, mais qu'elles ont en fait permis de confirmer les comportements qui permettaient historiquement aux contes de fées de faire la navette entre la culture littéraire et la culture populaire [25, p. 126].

Depuis que le conte de fées littéraire est apparu pour la première fois comme l'un des quatre genres oraux principaux du folklore, conte de fées, mythe et légende, le conte de fées a toujours suscité l'attention la plus critique dans le domaine de la recherche en folklore et détient clairement la part du lion de l'intérêt. C'est peut-être parce que le conte de fées est plus malléable que le folklore, les mythes et les légendes dans sa capacité à exister sous des formes littéraires et orales et dans la manière dont il peut être

fait pour se conformer à l'agenda pédagogique du collectionneur. C'est-à-dire que les premiers collectionneurs ont cherché à enseigner des leçons de morale et de société en recueillant, en retranscrivant et en transmettant des contes de fées.

### **1.3 Mythe, folklore et légende**

Les mythes sont des récits qui se déroulent dans un passé lointain et qui, à l'époque de leur génération, étaient vrais. Préoccupés par les forces élémentaires, les dieux et / ou les êtres surnaturels qui opéraient sur un plan différent de celui de l'existence humaine, ils existaient en dehors du temps et de la mort tels que les comprenaient l'humanité. Néanmoins, bien que le plan mythique dans son ensemble soit inaccessible à la perception humaine, au moins une partie de celui-ci servait un programme pédagogique moraliste. De plus, certains chercheurs contemporains ont fait valoir que, dans un sens profond, c'est le conte de fées qui transporte le contenu mythique, voire religieux, camouflé comme il se doit pour survivre, dans le monde moderne. Le folklore fonctionne un peu différemment dans un passé pas si lointain: parfois, les grands événements étaient simplement réduits à des proportions humaines [42, p. 34].

Par exemple, même les grands événements tels que les batailles aériennes et le bombardement de Second World ont été réduits et sont passés du niveau des conflits géopolitiques internationaux à une sorte de folklore, car ils sont devenus des histoires racontées dans les tavernes américaines les soixante dernières années. Il convient de noter que, si toutes les affirmations sont véridiques, le célèbre général américain (vieux sang et courage), le général George C. Patton, comptait au moins dix mille conducteurs de « jeep » différents. Les légendes, par contre, faisaient partie de la vie quotidienne des simples mortels, y compris de leurs contacts avec le surnaturel. Par exemple, acquérir des compétences musicales en remportant un concours de violon avec Legba (un démon afro-américain à la croisée des chemins), ou peut-être un jeu d'échecs pour une âme avec le diable. Les deux chansons folkloriques des années cinquante et la légende qui les sous-tend proclament à la vérité qu'un Davy Crockett âgé de trois ans a tué un ours.

Les légendes ont une prétention à la vérité inhérente, mais toutes les parties concernées sont convenues tacites qu'elles devraient être prises avec une « quantité » de sel (unité de poids russe ancienne équivalant à environ quinze kilogrammes). Les contes de fées, en revanche, sont supposés être faux au sens littéral ou mimétique [42, p. 38].

Il n'existe pas de consensus parmi les experts en littérature sur les origines du folklore et des contes de fées. Cependant, les contes de fées semblent avoir évolué plus tard et incorporer des éléments de mythe, de légende et de folklore. En outre, certains spécialistes ont affirmé qu'ils transmettaient en eux des éléments essentiels de l'expérience religieuse et métaphysique la plus profonde et servaient ainsi un bien culturel et communautaire très puissant. Historiquement, la recherche dans le domaine du folklore a fait de ce que la critique moderne appellerait un domaine contesté riche en classiques et en révisions, et bien sûr, des interprétations post-modernes du domaine, en particulier dans les dernières décennies du 20ème et du début du 21ème siècle. Avec la fragmentation du monde bipolaire de la guerre froide, la réapparition d'identités nationales refoulées au cours de celle-ci et une conscience postcoloniale, ces zones continuent d'avoir une importance mondiale. De manière significative, il n'y a presque aucune bourse qui banalise les contes de fées et le folklore, comme c'est le cas pour certains autres genres littéraires. Les termes sont tellement omniprésents qu'ils transcendent les frontières entre les genres et les médias et sont utilisés pour représenter les résultats positifs d'événements aussi disparates qu'une campagne politique, une course de chevaux, une saison de baseball ou un opéra [42, p. 37].

#### **1.4 Le conte de fée dans la littérature pour les enfants de XXe et XXIe siècles**

Grâce à la réimpression, à des récits abrégés, à des éditions partielles et, ce qui est non négligeable, à la radio, à la télévision et au film, les collections de contes de fées des Grimms, Perrault et Andrew Lang ont fait tellement leur chemin dans la littérature de l'enfance des XXe et XXIe siècle qu'elles ont formée [40, p. 436]. Le noyau et la caisse de résonance de beaucoup de littérature pour enfants. La plupart des enfants

commencent à entendre *Le petit chaperon rouge*, *Hansel et Gretl*, *La Belle au bois dormant* et d'autres favoris qui leur ont été lus bien avant de pouvoir lire. D'après les récits transformateurs ou moraux de Perrault et de Grimm, ils sont devenus un pays d'enfance incontesté, souvent assaini, généralement séparé de leur sens premier et condensé de ce qui est perçu comme un temps plus simple, ou inexistant, en un jour heureux. Après défini comme bonheur intérieur et stabilité. Une partie au moins de la magie du conte de fées réside dans le fait que, même s'il existe dans un monde secondaire, comme l'a souligné J.R.R Tolkien dans son essai *Fairy Stories* [51, p. 345].

Après une catastrophe européenne, l'équilibre est rétabli et l'injustice réparée ou le monde redevenu entier. Ce n'est vraiment pas si différent de ce que suggère Vladimir Propp dans son ouvrage *La morphologie du conte folklorique* [12, p. 515].

L'expert des contes de fées et de la culture pour enfants, Jack Zipes, a identifié une partie de ce processus dans *Happily Ever After: les contes de fées, les enfants et l'industrie de la culture*. le maintien des conventions sociales et la promotion de la culture de consommation. Il identifie également une autre tendance importante pour le domaine plus vaste de la littérature pour enfants au XXe siècle, celle de la réécriture de ces histoires avec un contenu idéologique alternatif, en grande partie féministe. Il note qu'à la fin des années 90, plus de cinquante livres de contes de fées ont été publiés aux États-Unis, « recréant les contes de fées traditionnels afin de résoudre les problèmes sociaux contemporains » [57, p. 213].

### **1.5 Les caractéristiques communes des contes populaires français**

Malgré des timbres distinctifs sur le ton et les formes de contes dans différentes régions, les contes folkloriques en France ressemblent beaucoup aux autres contes folkloriques en Europe. Par conséquent, une variante régionale peut sembler être une variante d'autres districts. Différents conteurs de contes ont également apposé leurs timbres sur les contes, mais ils sont également restés dans les limites de leur art. Paul Delarue souligne que chaque conte folklorique est une œuvre d'art. Un mélange de traits distinctifs de paysages, de conditions et de traditions locales et de conteurs individuels

peut jouer un rôle dans la manière dont les histoires ont été transmises avant d'être écrites et plus ou moins « figées » de cette façon [56, p. 21].

Paul Delarue estime que les textes folkloriques français ont également plusieurs caractéristiques en commun. Le surnaturel est dégradé, simplifié et rendu presque raisonnable. Les créatures fantastiques sont pour la plupart des fées et des ogres. Les conteurs de contes français ont également supprimé beaucoup d'horreur et de cruauté que l'on retrouve dans les contes médiévaux et les scutums dont ils parlent. La présentation est « *directe, sans détails accessoires, sans lyrisme; le style est sobre et simple* » [4, p. 53]. Le style est attentionné, plain et poétique: « Cette poésie est légère, douce, tendre, familière, souriante, parfois émouvante et fait penser à une conversation inspirée par les vins pétillants de nos campagnes. On suppose qu'ils ont aussi bu d'autres liquides, bien que les Français préfèrent le vin à la bière, la troisième boisson la plus populaire après l'eau et le thé.

### **1.6 Paradox de Charles Perrault: comment les contes de fées aristocratiques sont apparus. La conservation de folklore**

À la fin du XVIIe siècle, Charles Perrault écrivit ce qui resterait son livre le plus célèbre et l'un des plus grands succès de la littérature française: les Histoires et les contes du temps passé. On pense généralement que Perrault s'est occupé de son livre directement du folklore traditionnel, afin de préserver ses contes. Cependant, des études montrent que même s'il s'inspirait de contes populaires, il ne s'intéressait pas à leur conservation. Mais la popularité des contes de fées de Perrault a été si grande qu'ils sont finalement revenus à la le folklore, en est devenu un élément important et a finalement contribué à le préserver. Ce processus peut s'expliquer par des causes successives, qui l'ont toutes rendu possible. Dès le début, les contes de fées de Perrault ont été modifiés pour s'adapter aux publications bon marché. Quand c'est devenu un mode pour étudier le folklore, ses contes ont été analysés sous un angle erroné. Et quand des études plus sérieuses ont été faites, il était trop tard: on ne pouvait plus dire quels contes étaient des contes originaux et lesquels étaient les versions modifiées de Perrault [65, p. 731].

Quand on parle de Charles Perrault, la première image qui nous vient à l'esprit est celle d'un gentil vieil homme écoutant une infirmière raconter aux enfants de merveilleux contes de fées. Ce gentil monsieur Perrault est censé avoir rassemblé ces contes de fées pour amuser ses propres enfants et, éventuellement, pour sauver ces histoires de l'oubli. Cette idée répandue s'appelle « le mythe de M. Perrault ». Ce mythe est basé sur l'idée que Perrault ait écrit ses Histoires et contes du temps passé, également appelés Contes de ma mère l'Oye, dans un esprit de respect authentique du folklore traditionnel. Perrault a écrit douze récits au total: La Patience de Grisélidis, Les Souhairs, Peau d'Âne, tous écrits en vers; Le Petit Chaperon Rouge, La Belle au bois dormant, Le Chat botté, Cendrillon, Barbe Bleue, Le Petit Poucet et Les Fées, tous écrits en prose avec une morale à la fin. Presque tous ces contes ont leur origine dans le folklore traditionnel, mais ils ont été modifiés par Perrault pour s'adapter au public qu'il visait pour l'aristocratie [2, p. 336].

C'est pas vrai de penser que Perrault s'intéressait seulement à la culture populaire. Cette croyance répandue peut être expliquée par le fait que ses contes sont bien devenus une partie de la tradition populaire. Perrault a modifié les contes traditionnels pour amuser les auditoires aristocratiques, mais son propre travail a également été modifié. La culture populaire a retrouvé ses légendes, mais le nom de Perrault reste indissociable de ces histoires. C'est le processus de réécriture des contes populaires par Perrault, qui devient ainsi lui attribué que ce papier va essayer d'analyser.

Les contes de Perrault appartiennent définitivement au genre des contes de fées littéraires français et ils ont toutes leurs caractéristiques distinctives. De son côté, Perrault utilisait des contes populaires et n'apportait aucune modification radicale à sa structure: les gens reconnaissaient facilement les histoires qu'ils connaissaient si bien. Des études ultérieures de folkloristes et d'historiens littéraires ont montré que le livre était sans aucun doute basé sur une collection de contes traditionnels. Le folklore a été préservé à travers des thèmes populaires, et il apparaît également à travers des techniques narratives et des phrases orales. Cependant, la fidélité aux contes folkloriques ne peut pas totalement cacher l'attitude condescendante des grands bourgeois vers les classes inférieures et leurs traditions [2, p. 336].

Le mythe de Perrault existait donc déjà et ses récits étaient considérés comme un reflet exact du folklore. À cet égard, il est vrai que Perrault est plus proche du style populaire que la plupart de ses contemporains. De plus, sachant que la structure des contes est la même dans différents pays européens, avec seulement des différences stylistiques qui ne déforment pas la base du conte, il n'est pas illogique que les Grimms s'inspirent du travail de Perrault pour reproduire des contes qui existent également dans la tradition germanique.

### **1.7 La signification du conte de fées dans l'évolution de la culture**

Pensez à une baleine gigantesque planant à travers l'océan et avalant tous les poissons de toutes tailles qui traversent son chemin. La merveilleuse et majestueuse baleine avait vécu sur terre il y a 54 millions d'années et était minuscule. Faisant partie d'un groupe de mammifères marins maintenant connu sous le nom de cétacés, la baleine terrestre a fini par dépendre d'autres poissons pour sa subsistance et pour prospérer grâce à la richesse de l'océan. Pour grandir et survivre, il s'est constamment adapté à son environnement en mutation [13, p. 22].

Le conte de fées est issu d'une grande variété de minuscules récits répandus dans le monde entier il y a des milliers d'années et qui continuent d'exister de manière unique dans différentes conditions environnementales. La forme et le contenu du conte de fées n'étaient pas exactement ce qu'ils sont aujourd'hui. En tant que conte oral simple et imaginaire contenant des éléments magiques et miraculeux et se rapportant aux systèmes de croyances, aux valeurs, aux rites et aux expériences des peuples païens, le conte de fées, également appelé miracle ou conte magique, a subi de nombreuses transformations avant que l'invention de la gravure aboutisse à la production de textes fixes et de conventions de lecture et de récit. Mais même à ce moment-là, le conte de fées refusait d'être dominé par l'imprimé et continuait d'être modifié et diffusé dans le monde entier par la bouche à oreille jusqu'à présent. Autrement dit, il a été façonné et a été façonné par l'interaction de l'oralité, de l'imprimé et d'autres médiations et innovations technologiques, telles que la peinture, la photographie, la radio, le film, etc.

Presque toutes les tentatives des érudits pour définir le conte de fées en tant que genre ont échoué. Leur échec est prévisible, car le genre est si volatile et fluide. Comme Donald Haase l'a remarqué dans l'une des descriptions les plus convaincantes de la lutte des intellectuels pour cerner le conte de fées: Malgré son actualité et sa simplicité apparente, le terme « conte de fées » résiste à une définition universellement acceptée ou universellement satisfaisante. Pour certains, le terme désigne une forme narrative spécifique avec une identification facile, mais pour d'autres, il ne s'agit pas d'un genre singulier, mais d'une catégorie parapluie sous laquelle diverses autres formes peuvent être groupées. Des histoires aussi diverses que Cendrillon (C 04.10.2019), Le petit chaperon rouge (PCR 24.09.2019), La Barbe Bleue (BB 24.09.2019).

Le trait le plus frappant de la période fondatrice la plus importante du conte de fées littéraire en Europe, de 1690 à 1710, était la domination des fées dans les textes français. Jusqu'à présent, le conte de fées littéraire n'était pas considéré comme un genre et n'avait pas de nom. C'était simplement un conte, un cunto, un cuento, un skazka, une histoire, un märchen, etc. Aucun auteur n'a qualifié son récit de conte de fées avant que d'Aulnoy ait créé ce terme. Si l'on se souvient bien, le recueil d'histoires de Giovan Francesco Straparola, qui contenait quelques contes de fées, était *Des nuits agréables* ou *Le piacevoli notti*, et Giambattista Basile a appelé son livre, écrit en dialecte napolitain, *The Tale of Tales*. Les Italiens étaient parmi les premiers écrivains de contes de fées en langue vernaculaire, et il y avait quelques fées ou un destin dans les contes italiens, mais ils ne furent pas retenus pour attirer l'attention et ne jouèrent pas le rôle éminent qui leur avait été attribué par le dix-septième siècle français [57, p. 240].

Il existe plusieurs raisons pour lesquelles de merveilleux récits sont devenus des fées omnipotentes et pourquoi tant d'écrivains ont étiqueté leurs contes de fées, terme qui est resté en français et en anglais de nos jours. Ces raisons peuvent aussi nous aider à comprendre pourquoi, aujourd'hui, nous ne reconnaissons pas ou ne comprenons pas l'importance immense de ce terme lorsque nous utilisons ou essayons de définir un conte de fées. Pour commencer, il faut rappeler que les écrivaines françaises étaient toutes membres de salons littéraires où elles racontaient ou lisaient leurs histoires avant de les faire publier. Ces salons privés leur ont donné l'occasion de se produire et de

démontrer leurs prouesses uniques à une époque où ils n'avaient que peu de privilèges dans la sphère publique. Les fées de leurs contes témoignent de leurs différences réelles avec les écrivains et de leur résistance aux conditions dans lesquelles elles vivaient, en particulier de règles qui régissaient les mœurs et les comportements dans leurs habitudes quotidiennes dans le processus de civilisation français, non surveillé par l'Église ou les préceptes du roi Louis XIV, qu'ils pourraient proposer des alternatives qui découlent de leurs désirs et de leurs besoins. Comme l'a fait remarquer Patricia Hannon: « *Il est largement admis que le public du XVIIe siècle a démarqué l'écriture de contes de fées comme un domaine réservé aux femmes, inséparable des salons féminocentriques qui l'a nourrie. Les défenseurs modernistes des contes de femmes tels que le Mercure et les détracteurs tels que l'ecclésiastique Villiers ont compris que le conte de fées était un genre féminin... Pensé pour avoir été transmis par les grand-mères et les gouvernantes, le conte de fées était un genre éminemment féminin dans la conscience du dix-septième siècle. Cependant, l'époque a élargi la définition du rôle des femmes pour englober la composition de contes en plus de leur récitation* » [15, p. 245].

Dans un livre très stimulant intitulé *Création du sacré: traces de la biologie dans les religions primitives*, le célèbre érudit en mythologie et culte grec, Walter Burkert, utilise des concepts et hypothèses de la sociobiologie pour expliquer les origines de la religion et sa persistance jusqu'au présent. Contrairement à de nombreux darwiniens orthodoxes, les idées de Burkert sur l'évolution historique et culturelle de la religion reposent sur des méthodes interdisciplinaires et une analyse judicieuse. Dans un long passage qui mérite d'être cité, il s'implique son poste: « Le processus de la sémiologie, l'utilisation de signes et de symboles, s'applique à l'ensemble de la sphère des organismes vivants et a évidemment été inventé bien avant l'avènement de l'homme. Cela ne veut pas dire que les gènes prescrivent la culture – clairement, non. Mais on pourrait dire qu'ils donnent des recommandations qui se manifestent par la répétition de modèles, les types de souvenirs les plus facilement rappelés, les émotions qu'ils sont le plus susceptibles d'évoquer ». La preuve scientifique de telles connexions au moyen de statistiques ou d'expériences restera impossible; ce qui peut être démontré est la quasi-

universalité et la persistance de modèles à travers le lieu et le temps, et l'existence de certaines analogies ou même d'homologies dans la structure et la fonction du comportement animal. Cela suggère que les détails et les séquences dans les rituels, les contes, les œuvres d'art et les fantasmes renvoient à des processus plus originaux de l'évolution de la vie; ils deviennent compréhensibles non pas isolément ni dans leurs différents contextes culturels, mais par rapport à ce contexte [26, p. 65].

L'accent mis par Burkert sur l'étude des modèles d'artefacts culturels pour comprendre l'évolution d'un « domaine » ou d'une « souche » de culture a des implications importantes pour l'étude du folklore et des contes de fées. À un moment donné, il consacre un chapitre entier, « Le noyau d'un conte » (56–79), à examiner comment les récits peuvent être liés aux besoins humains fondamentaux, aux rituels, aux coutumes et à la résolution des problèmes d'adaptation humaine à des environnements en mutation. Il interprète l'analyse structurale du conte populaire de Vladimir Propp de manière très originale en indiquant comment la séquence de fonctions dans la morphologie du conte populaire de Propp est liée aux nécessités biologiques: « Le principe organisateur d'un conte, l'âme du complot, opère au niveau de la biologie. Le conte est créé comme une séquence nécessaire de « motifs », et il a la fonction pragmatique de résoudre un problème. En d'autres termes, la quête est considérée comme un moyen de résoudre les problèmes, et elle est représentée et communiquée à travers le récit » [26 p. 154].

En plus de discuter de la signification du récit de quête, il développe également le récit du chaman et d'autres types de récits. Ses remarques sur le conte d'initiation, qu'il sous-titre « La tragédie de la jeune fille », et qu'il raconte avec « Amor et Psyché » d'Apuleius, sont très importantes. Selon Burkert, ce type de conte diffère du modèle proppien du conte de quête. Les principales fonctions qui définissent un modèle lié aux expériences des femmes sont: une éruption dans la vie d'une jeune fille qui l'a séparée de sa famille et de son foyer; l'isolement pendant une certaine période dans un cadre idyllique pouvant être une île, une forêt ou un temple; une catastrophe qui éloigne la jeune fille du cadre idyllique en raison de la violation d'une promesse ou de la violation de sa promesse; une période d'errance pendant laquelle elle souffre et doit expier ses

erreurs; et accomplissement de tâches ou sauvetage qui apporte à propos d'une fin heureuse. Burkert cite à quel point « *Amor et Psyché* » devint populaire - et nous avons bien sûr constaté comment d'Aulnoy et d'autres écrivains ont recréé ce récit de différentes manières – et il réfute l'étude de Detlev Fehling selon laquelle prétend prouver que toutes les variantes connues de « Amor et Psyché » dépendent du texte littéraire d'Apule et non d'une tradition orale: « *La thèse de Fehling nous laisse avec le problème de la provenance d'Apule, le fait qu'il ait simplement inventé son histoire n'est pas une réponse. Il est assez difficile d'inventer un conte. Même une nouvelle création se fondra inévitablement dans le flot de contes déjà entendus et deviendra ainsi une variante de ce qui a déjà été fait* » [26, p. 66].

Comme nous l'avons vu, les contes d'Aulnoy sur les fées se confondent avec un flot long et profond de récits, entendus et lus, qui proviennent de mythes gréco-romains et peuvent même avoir des racines plus anciennes. Nous devons nous rappeler qu'une créature surnaturelle telle qu'une fée a peut-être été appelée autre chose et a peut-être existé dans l'esprit et les pratiques rituelles de l'homme, ainsi que dans des récits depuis des milliers d'années. L'invention de D'Aulnoy ou la formulation du terme « conte de fées » n'indiquent que l'accent prononcé sur la signification des fées qui alimentent les récits qu'elle a écrits et racontés, ainsi que de nombreux autres récits écrits par des conteuses et des écrivains de son époque. Elle utilisait des informations sur les fées qu'elle connaissait dans un contexte socioculturel français particulier.

Kate Distin, dans son dernier ouvrage, *Cultural Evolution*, a déclaré: « L'évolution culturelle a pris son essor précisément en raison de cette capacité humaine unique à extraire des informations d'un contexte et à les manipuler dans un autre, ce qui ouvre la possibilité à de nouvelles espèces émergent du monde. Convergence des anciens. Nous le voyons dans l'évolution des langues, des genres littéraires et musicaux, ainsi que dans tout autre domaine culturel que vous souhaitez mentionner » [33, p. 101]. Les termes « fée et conte de fées » sont des unités d'information culturelle, également connue sous le nom de mêmes d'Aulnoy, qu'elle a transmis à d'autres destinataires de ses récits avec beaucoup d'innovation. Encore une fois Distin est très utile pour nous permettre de comprendre pourquoi les efforts d'Aulnoy ont été si importants dans le développement

du genre du conte de fées, qui a attiré un large lectorat en France et au-delà des frontières culturelles françaises: « Là où les humains se distinguent le plus frappant d'autres créatures, c'est la mesure dans laquelle nous sommes capables d'acquérir des informations et la mesure dans laquelle nous sommes enclins à les partager. La motivation de partager des informations avec des congénères dépend non seulement de l'appartenance à une espèce essentiellement coopérative, mais également de la connaissance métarépresentante du fait que l'on dispose d'informations valant la peine d'être partagées. La capacité d'acquérir des informations auprès des congénères dépend de la capacité à discrétiser les informations sous la même forme que celle sous laquelle son auteur l'offre: une seule fois qu'une espèce a un nombre constant de membres partageant le même mode de représentation des informations, ces informations peuvent être utilisées échangé. Et ce n'est qu'une fois que l'espèce pourra réfléchir sur les informations qu'elle partage et sur son mode de représentation, que l'information elle-même et son système de représentation peuvent évoluer, de même que la capacité métareprésentation de développer celle-ci, rendant ainsi l'être humain unique dans notre société. Capacité à échanger des informations culturelles avec une hérédité suffisamment persistante et différentielle pour soutenir l'évolution culturelle » [33, p. 103].

Les termes conte de fées, conte de fées et fée sont des unités distinctes d'informations qui émanent d'un langage artefactuel et qui en dépendent. Et, grâce au langage artificiel, le conte de fées s'est détaché avec succès de ses géniteurs humains et a été diffusé par des récepteurs / producteurs humains dans le monde entier, souvent en langue anglaise, mais aussi dans des termes similaires dans d'autres langues. Disséminée en tant qu'unité d'information (même), elle a assumé tant de significations et d'associations différentes qu'elle est presque devenue sans objet. Certes, le conte de fées qui a une profonde signification culturelle pour les conteuses et autres conspécifiques de la société française de la fin du XVIIe siècle n'est pas le même conte de fées qu'aujourd'hui. Cependant, dire que cela n'a aucun sens serait mal comprendre les mécanismes et les processus de l'évolution culturelle. Si quelque chose, comme la baleine, le conte de fées a pris une importance immense et a « avalé » ou consommé

d'autres genres, de sorte qu'il est devenu plus complexe et plus difficile à définir. Au vingtième siècle, Disney Corporation cherchait à commercialiser et à dominer complètement le conte de fées avec sa dernière série filmique banale « Les fées », qui a suscité de nombreuses expériences plus novatrices en matière de littérature, d'opéra, de théâtre, de cinéma, de télévision et de télévision. Internet qui expose les excès et les fraudes des productions d'entreprise. Comme la baleine blanche d'Herman Melville, sa vérité essentielle ne sera jamais capturée ni définie. L'ironie de son évolution culturelle est qu'il est né de la nécessité humaine, et nous essayons toujours de déterminer pourquoi le conte de fées est toujours si nécessaire [47, p. 111].

### **1.8 Un corpus de contes de fées français annotés de façon syntaxique et sémantique**

Les contes de fées, contes folkloriques et plus généralement les contes pour des enfants ont récemment attiré la communauté des linguistes et des scientifiques étrangers. Le langage de balisage *Les contes de fées* a été défini pour baliser le texte séquences selon la théorie de Propp et la recherche appropriée des projets ont récemment été lancés [Scheidel et Declerck]. Les applications considérées incluent la classification du texte, la référence travailler dans la littérature comme Propp ou Aarne et Thompson et en mettant l'accent sur la lecture expressive [25, p. 71]. De telles applications peuvent tirer parti de l'extraction d'informations (IE), une tâche de la PNL visant à extraire des entités, des relations sémantiques et des relations de référence du texte. L'enjeu concerne la spécificité du contenu des histoires d'enfants: les histoires d'enfants ne sont pas toujours placées dans un environnement « réel » (tel qu'un attendu dans les corpus de journaux), mais comportent des êtres ainsi que des événements extraordinaires (motifs).

Le corpus présente également une variété en termes de contenu: certaines histoires impliquent le quotidien « ordinaire » (non magique) la vie des enfants tandis que d'autres se concentrent sur des protagonistes d'animaux, fées, sorcières ou même des

extraterrestres. Alors, le Corpus des contes de fées est hétérogène en termes de paternité et de contenu, mais son public unique (des enfants) offre une dimension d'homogénéité.

Le français utilise beaucoup les pronoms (BB, 24.09.2019.), et le même pronom peut fonctionner différemment selon le contexte: dans la proposition *Les bisons ne peuvent presque plus en sortir*, le mot « en » (qui peut être traduit vaguement comme une contraction de « de celui-ci ») joue le rôle d'une source d'emplacement alors qu'il fonctionne comme l'objet syntaxique dans la proposition *On en prenait des quantités raisonnables* [24, p. 65].

L'annotation sémantique effectuée sur le FTC a répondu deux besoins différents. Premièrement, c'est limité la diffusion syntaxique en fusionnant des syntaxes similaires relations – c'est la tâche de l'annotation sémantique du rôle. Deuxièmement, c'est de restreindre les relations syntaxiques en introduisant la sémantique des caractéristiques ou catégories (restrictions de sélection, par exemple). Afin de réduire la dispersion syntaxique et sémantique, le travail a également été initié pour identifier les rôles sémantiques des verbes les plus fréquents. Les rôles sémantiques se réfèrent aux catégories fonctionnelles indépendamment de leur réalisation syntaxique dans la clause et chaque sens du verbe est associé à un petit ensemble de rôles.

Les catégories référentielles ont ensuite été classées en catégories ontologiques. Des catégories (humain, animal, imaginaire, etc.) et pourraient appartenir à un seul d'entre eux. Par exemple, le prince en est humain parce que les princes appartiennent seulement à cette catégorie. Quand les Princes des animaux ont été trouvés, la catégorie des animaux a été conservée. Ces catégories ontologiques ne couvrent pas tous les mots de la FTC, mais seulement les arguments liés syntaxiquement avec verbes précédemment sélectionnés, par exemple les Catégories référentielles et ses fréquences sont les suivantes: *HUMAIN* (7723), *ANIMAL* (2926), *IMAGINAIRE-CRÉATURE* (1457), *LIEU* (960), *OBJET* (901), *VÉGÉTAL* (376), *NOURRITURE* (224), *ÉVÉNEMENT* (221), *INFORMATION* (192), *TEMPS-PÉRIODE* (180) [24, p. 67].

Alors, le corpus est également annoté préférentiellement: chaque occurrence anaphorique est liée à une catégorie référentielle. Avec l'intérêt croissant pour les

contes de fées, ce corpus peut devenir un atout pour la communauté de *Traitement du langage* naturel et faciliter la recherche sur l'analyse sémantique de haut niveau.

### **1.9 L'importance des couleurs dans la littérature: que signifient les couleurs dans la littérature**

Les couleurs sont utilisées dans les histoires depuis longtemps. Les écrivains et les poètes utilisent des couleurs pour créer des images concrètes de leurs personnages, scènes et événements. La langue elle-même utilise un système de symboles, verbal ou écrit. Par conséquent, le symbolisme des couleurs dans la littérature confère aux mots un sens plus profond qui, à son tour, contribue à transformer le contenu écrit en un instrument plus puissant. Naturellement, le lecteur doit également avoir une expérience préalable de la couleur pour pouvoir interpréter correctement le symbolisme (que le créateur a en tête). C'est la raison principale pour laquelle les poèmes et les livres ont une signification différente pour différents lecteurs. Bien que ce soit le cas, les écrivains et les poètes disposent de la licence poétique leur permettant d'utiliser différentes couleurs pour créer des significations différentes dans leur travail [19, p.171].

Dès le 12<sup>ème</sup> siècle, les écrivains et les poètes français utilisaient seulement 7 couleurs pour représenter la romance, les personnages et les émotions. Celles-ci étaient: *blanc, rouge, jaune, bleu, vert noir et brun*. Les meilleurs endroits dans la littérature pour étudier le symbolisme des couleurs sont les contes de fées qui utilisaient les couleurs avec richesse, par exemple: *rouge comme le sang, blanc comme la neige, noir comme le corbeau*, etc. Tous évoquent des réactions émotionnelles et aident à développer un lien avec l'histoire.

Le conte de Blanche-Neige est l'un des meilleurs exemples illustrant le symbolisme de la couleur: il utilise principalement *le rouge, le blanc et le noir*, où *le blanc* représente *le ciel*, *le rouge* représente *le sang versé* et *une pomme* attrayante, mais empoisonnée, tandis que *le noir* représente *la régénération envie*. La littérature des contes est connue pour son utilisation du *rouge* et du *noir*, car le symbolisme associé à

ces couleurs incite vraiment les lecteurs à évoquer une réponse émotionnelle tout en créant une atmosphère (BN 28.09.2019).

Selon une étude publiée en 2004 par des spécialistes de la psychologie en Alabama, le *rouge* est une couleur très dominante qui peut avoir un effet excitant et stimulant. En fonction des circonstances, les auteurs des contes l'utilisent pour dessiner des émotions positives et négatives. Celles-ci comprennent généralement *la passion, la chaleur, l'agressivité ou l'intensité*. Le rouge est aussi la couleur du *feu et du sang* et peut symboliser *l'énergie, la guerre, le danger, la force, la détermination, la passion et l'amour*. Le rouge est connu pour déclencher et améliorer l'appétit et le métabolisme, augmenter le taux de respiration et également augmenter la pression artérielle. Il a une grande visibilité et est utilisé pour symboliser le danger (BN 28.09.2019).

*Le noir*, quant à lui, est utilisé dans la littérature pour symboliser le *mal, la mort, le pouvoir, les formalités, l'élégance, le mystère et la peur*. Le noir a également des connotations négatives, en particulier dans la poésie, et lorsqu'il est combiné avec le rouge ou l'orange peut créer un jeu de couleurs très agressif. Avec ces émotions liées au rouge et au noir, la littérature gothique les utilise comme couleurs de base pour ses besoins littéraires. Selon l'étude de 2004 sur les couleurs, *le vert* dans la littérature et les poèmes est utilisé pour symboliser à la fois un effet « *fascinant* » et un effet « *relaxant* ». Le vert représente une sensation de rafraîchissement, mais est également associé à la « *fatigue et à la culpabilité* ». Le vert est utilisé pour représenter la nature, l'harmonie, la fraîcheur, la fertilité, mais aussi l'ambition, la cupidité et la jalousie [19, p. 171].

*Le jaune* est associé à la *joie, au bonheur, à l'intellect et à l'énergie*. C'est une couleur stimulante qui représente l'honneur, la loyauté et stimule l'activité mentale. C'est aussi une couleur instable associée à la lâcheté et à la maladie mentale.

*La couleur bleue* dans la littérature est principalement utilisée pour susciter une réaction émotionnelle positive et est généralement associée au sentiment de *calme, de paix, de bonheur, de relaxation, de confort*. Sur le plan négatif, il peut être utilisé pour représenter la *dépression, la tristesse et la morosité*. Selon la théorie des couleurs, les écrivains et les poètes utilisent le bleu pour décrire la *confiance, la loyauté, la sagesse, la foi, la confiance, la vérité et le ciel clair* [19, p. 173].

## Conclusion du CHAPITRE 1

Dans la première partie de l'ouvrage, grâce à la compréhension des interprétations du terme texte proposé dans la littérature scientifique, des éclaircissements sont apportés à sa définition du point de vue du discours folklorique. En d'autres termes, le problème se pose d'examiner le texte, reconnu comme folklore, et le contexte dans lequel il opère.

Il est à noter qu'un texte de folklore, plus que tout autre, est perçu par une personne dans le cadre de son expérience de vie, en lien étroit avec d'autres textes, réalités, idées. Ainsi, dans l'étude, un texte de folklore moderne doit être compris comme une construction écrite ayant des racines archétypales, autour de laquelle se produisent des variations continues, dues aux transformations du développement socioculturel de la société et nécessaires pour actualiser et enrichir la tradition folklorique nationale.

En outre, il a été établi que la réalité créée folklorique, il représente un monde possible / potentiel l'existence humaine, dont le contenu dépend du contexte des cultures de temps générées par certains événements historiques et socioculturels. Trouver et interpréter de tels mondes possibles dans le folklore semble difficile sans prendre en compte la catégorie fonctionnelle-sémantique, qui exprime différents types de relations d'énonciation à la réalité.

Dans le cadre du folklore on se réfère à certains systèmes sémiotiques, incarné dans la langue et reflétant les valeurs culturelles nationales. Les signes de ce système sont basés sur la perception du monde environnant par les générations précédentes. Ils sont inclus dans l'image linguistique du monde de l'ethnie, au sein de laquelle ils construisent indépendamment une réalité particulière basée sur l'inconscient collectif et exerçant une influence sur les pensées et les actions des personnes.

Le discours folklorique est interprété comme l'ensemble d'énoncés créant certaines images dans l'esprit humain qui sont réalisées dans le système linguistique et permettent à l'individu et au collectif de naviguer dans leur espace culturel, dont la spécificité consiste dans les manières de recevoir et de transmettre collectivement des objets de la réalité folklorique.

Au cours du processus, nous avons également constaté que le folklore est impliqué dans le changement de l'image linguistique nationale du monde à travers la construction du monde incarné dans ses unités linguistiques, dont la sémantique est révélée dans les définitions du dictionnaire. Le conte c'est une des espèces de la prose folklorique qui est propre pour tous les peuples du monde. Les contes sont à la fois un des genres littéraires et une des espèces de l'oeuvre populaire.

D'après sa nature, le conte est un genre typique du folklore; il confine aux autres variétés de l'oeuvre populaire orale, premièrement à la légende, à l'exposé, au récit qui sont étroitement liés avec l'histoire concrète, la vie réelle et le mode de vie de leurs créateurs. Les images artistiques des contes, la psychologie des caractères, les situations, les détails artistiques du conte épique sont toujours profondément originaux et historiquement concrets parce qu'ils reflètent la vie, les vues, les goûts, et les espérances d'un certain peuple dans une certaine époque de son histoire d'une manière spécifique [11, p. 99].

Voilà pourquoi, le folklore est un reflet de la conscience collective et de l'esprit universel. Tout d'abord il y a une énorme contribution socioculturelle pour ceux qui étudient la langue et de la littérature française de sorte qu'en tout temps les gens investissent leurs attitudes et leurs expériences dans des conversations et des discussions, qui, à la fin, et se transforment en histoires transmises de bouche à oreille, c'est à dire, des légendes, des rendus et autres. On peut faire la conclusion que cette tradition orale aide les gens à surmonter leurs craintes et leurs sentiments, les ressentiments, les douleurs et les frustrations. Le conte présente une grande valeur populaire qui consiste dans ces importances de cognition, d'éducation, et d'esthétique qui sont indissolublement liées l'une à l'autre.

## **CHAPITRE 2. LA MÉTHODOLOGIE DE LA RECHERCHE DES COULEURS, DES NOMBRES, DES ANIMAUX SUR LES ASPECTS SÉMANTIQUE ET LINGUOCULTUREL**

Dans le chapitre numéro deux, nous allons étudier des principes de base de l'analyse linguistique et culturelle du texte folklorique, nous allons faire l'analyse complète des caractéristiques linguistiques d'un texte de conte de fées, et nous allons représenter des principes méthodologiques de l'étude des composants de CHIFFRES, de COULEUR et d'ANIMAUX dans les textes de contes français en utilisant des aspects linguoculturel et sémantique.

On va analyser des différents niveaux de texte: lexicale (regroupement de vocabulaire en fonction de domaines thématiques de mots et de caractéristiques d'un mot), syntaxique (méthodes et conditions de combinaison de mots et de phrases et l'identification du type et de la méthode de narration), analyse de l'interaction des structures de parole, recherche de l'espace et l'organisation temporelle ou subjective du texte.

### **2.1 Les principes de base de l'analyse linguistique et culturelle du texte folklorique**

On sait que, l'interprétation moderne de l'analyse linguistique du texte est un phénomène aux multiples facettes, nécessite une étude du texte linguistique comme un phénomène multidimensionnel dans lequel tous ont exprimé leurs faits *vneshnelingvisticheskie* « doit être analysée, car sans tenir compte de leur produit sémantique ne sera pas complètement compris ou mal compris. En d'autres termes, les unités de langage nominatives, qui incluent des mots, des unités phraséologiques et des combinaisons libres, devront être examinées du point de vue de toutes les significations d'arrière-plan et connotatives qui leur sont inhérentes en tant que noms linguistiques de tel ou tel contenu historico-culturel » [48, p. 261].

En ce sens, l'utilisation du concept « analyse linguistique » équivaut à l'utilisation du concept « analyse linguistique et culturelle » du fait que les faits linguistiques sont

étudiés ensemble, de manière complexe, sans interruption de la situation linguistique et de la compétence linguistique des locuteurs natifs.

La focalisation linguistique et culturelle de l'analyse de texte joue un rôle particulièrement important dans le cadre de la communication interculturelle (c'est-à-dire lors de l'étude d'un texte dans une langue étrangère ou lors de la traduction d'une littérature étrangère). L'information dénotative, quant à elle, ne peut présenter de difficultés au lecteur et s'appuie sur ses connaissances tirées de dictionnaires. L'information connotative est lue à partir de diverses connexions associatives et sa perception suppose que le destinataire de la connaissance possède le code culturel de cette ethnie [48, p. 265]. Par conséquent, l'analyse linguistique et son interprétation en termes de linguoculturologie devraient permettre au lecteur de percevoir avec précision les signes linguistiques reflétant des faits interculturels qui lui sont inconnus.

En ce qui concerne le folklore, ces textes se distinguent par un fort potentiel linguistique et linguistique, qui dépend principalement de caractéristiques fondamentales du folklore, telles que la fidélité à la tradition et à la collectivité.

Il a été révélé que l'analyse linguistique et culturelle permet de décrire le modèle du folklore comme un phénomène culturel-linguistique, dans lequel les caractéristiques spécifiques de la culture nationale de l'ethnie qui l'a créé sont décrites avec une grande intensité. Dans le même temps, le noyau de la culture nationale est une telle image du monde qui nous permet de montrer l'intégrité d'une ethnie individuelle dans un plan linguoculturologique en cours de développement historique.

Pour ce qui est du texte de conte de fées en tant que variante du folklore, il est nécessaire de déterminer les caractéristiques principales du texte de conte de fées en tant que tel avant de procéder à son analyse linguistique et culturelle. Nous considérons donc le texte de conte de fées comme un ensemble fermé de caractéristiques aux mécanismes complexes, dont tous les composants et niveaux sont en contact étroit, et qui visent à indiquer l'idée de l'auteur de transmettre des informations esthétiques et cognitives spécifiques.

Le but principal des études linguoculturelles est le recherché de la pensée ou l'idée principale du texte, c'est-à-dire le sens émotionnel spécifique qui réside dans la base textuelle, auquel cas le point de vue de l'auteur sur la réalité décrite devient dominant.

Au cours de cette étude, une grande attention est accordée à l'identification des « composants » internes du texte. Tous ces niveaux peuvent être explorés dans un ordre libre et être définis par les caractéristiques d'un texte particulier, mais il convient de rappeler que l'objet de notre analyse est un texte de conte de fées, pas de fiction. « Le texte est l'un des éléments d'une œuvre d'art, mais un élément essentiel sans lequel une œuvre d'art est tout simplement impossible » [49, p. 270].

En général, le texte du conte est complexe et polyvalent. Lors de l'interprétation, la tâche consiste à extraire des significations qu'il contient. Ainsi, l'interprétation du texte est la clarification et le traitement des informations sémantiques, idéologiques et émotionnelles du texte littéraire obtenu en construisant la vision et la connaissance de la réalité de l'auteur .

L'analyse du texte en tant qu'échantillon principal de la langue est traditionnellement associée à un autre concept de base – astilemi. Le texte et le style sont, avant tout, caractérisation + activité de la parole. De plus, l'analyse linguistique et stylistique du texte peut s'effectuer à différents niveaux de la langue, laquelle, à son tour, fonctionne notamment avec des motifs spécifiques pour la construction d'un flux sonore, ce qui conduit à la création de certains effets sonores.

Quant à la sémantique de la forme grammaticale du mot, hors du contexte, dans le paradigme, elle n'a qu'un sens dénotatif. Hors du langage ou contexte, la forme grammaticale ne peut être considérée comme émotionnelle, stylistique ou expressive, et il existe très peu de synonymes linguistiques (paradigmatiques) au niveau morphologique, mais seuls certains d'entre eux font partie des oppositions stylistiques à membres marqués et non marqués.

La possibilité d'une utilisation variée de dispositifs stylistiques compense la pauvreté en moyens d'expression au niveau morphologique, ce qui est compris comme un changement dans la distribution existante des unités de parole, en l'occurrence des morphèmes et des formes de mots.

Les diverses formes d'expressivité verbale dans une langue sont possédées par les sons, les mots et leurs formes grammaticales, et surtout par l'organisation syntaxique de la parole. Cependant, un modèle de phrase ayant différentes définitions dans différentes directions de la linguistique doit être considéré, indépendamment de celle-ci, l'unité de base du niveau syntaxique du langage. Par conséquent, les paradigmes syntaxo-stylistiques consistent en des modèles de phrases qui, comme des éléments du langage d'autres niveaux, peuvent contenir des informations de base et supplémentaires et entrer dans des relations synonymes les uns avec les autres. La présence d'un sens invariant commun de prédication, ainsi que d'un sens syntaxique unique, sert de base à la formation d'oppositions entre phrases narratives, interrogatives et négatives [49, p. 275].

Le passage du modèle principal (narratif) à des phrases interrogatives ou négatives entraîne également une modification de sa signification syntaxique, mais conduit rarement à des transformations stylistiques. La transition du modèle de base vers d'autres types de phrases narratives conduit à la transformation de ces dernières en modèles de phrases stylistiquement marqués.

## **2.2 Le problème de l'étude de la sémantique de la couleur: une approche théorique et méthodologique**

La problématique de l'étude des caractéristiques de genre d'un conte de fées et de ses caractéristiques linguistiques et de nos jours, est encore mal comprise en linguistique moderne. La définition du genre de conte de fées en tant que phénomène du folklore pose un gros problème.

En même temps, la linguistique admet l'idée que la littérature est liée à la mythologie par le folklore, ce qui, dans l'espace culturel des siècles, est en quelque sorte un lien entre l'art ancien et l'art moderne. Il semble que le folklore soit devenu une sorte de filtre pour les intrigues mythologiques dans la littérature de différents peuples, ne laissant dans la littérature que des intrigues universelles, humanistes et viables.

Il est bien connu que le rôle de la couleur dans l'image du monde est différent selon les peuples. Alors, B.Y. Misonjnikov parle du rôle particulier de la couleur à l'époque byzantine: le violet était l'expression de la dignité divine et impériale, le rouge était l'expression de la flamme, le feu, le blanc était le symbole de la lumière divine, etc. Une interprétation symbolique de la couleur est même un certain accent de ton, par exemple, « les fleurs rococo étincelantes étaient suivies de tons fanés, plus contenus, reflétant l'époque du classicisme » [44, p. 213].

En tant que signe-symbole d'un objet, la couleur peut fournir des informations supplémentaires sur l'essence du phénomène, car la sémantique du signe reflète non seulement le monde réel, mais également les propriétés des objets et des phénomènes de la réalité qui sont importantes pour les personnes et sont notées au cours de la vie publique. En particulier, on peut parler d'un groupe de couleurs universel pour de nombreuses cultures et caractérisé par un attribut associatif: jaune – soleil, or; bleu – ciel, eau; le sang rouge, le feu; plantes vertes, blanches, argentées; noir – ténèbres, terre.

Ou, par exemple, les auteurs de l'ouvrage *Homme – Couleur – Espace*, G. Filling, C. Auer notent à juste titre qu'« avec l'aide de la couleur appropriée, vous pouvez indiquer la direction, avertir du danger et réduire ainsi les explications écrites et orales. Les couleurs jaunes et noires indiquent *un danger*, orange et rouge – *un avertissement*, blanc et noir – *une indication*. Une personne qui connaît le sens de ces couleurs dit qu'ils agissent sur lui plus que des mots ». Cependant, cette remarque ne semble vraie que dans le cadre d'une certaine communauté culturelle.

Les chercheurs impliqués dans l'étude de la couleur ont noté que la couleur est la qualité visuelle la plus claire du monde, perçue par l'homme, ce qui est important pour lui. Cependant, une approche unifiée de l'étude de la sémantique de la couleur n'a pas encore été développée: « jusqu'à présent, la couleur n'a pas de concept commun dans une science ou une direction, que ce soit humanitaire ou naturel ». Ce fait est sans doute dû au fait que la couleur, qui est un phénomène phénoménal, fait l'objet de nombreuses sciences [31, p. 62].

D'un point de vue physique, le phénomène de couleur est que le monde est incolore, il n'y a que la propriété de la lumière pour exciter les sensations visuelles.

L'aspect philosophique de la « métaphysique de la lumière », le symbolisme des couleurs, se réduit à la nécessité de prendre en compte « les propriétés spéciales de la lumière qui déterminent son rôle dans l'image physique moderne du monde ». Aux yeux de l'homme, le monde qui l'entoure est coloré, et ce monde coloré se présente sous deux formes: « d'une part, directement en tant que phénomène naturel (au sens large - un phénomène d'ordre cosmologique) et, d'autre part, indirectement, déjà en tant que reflet de la poly-sonicité chromatique monde nature ». Dans ce dernier cas, nous parlons principalement d'œuvres de peinture, d'art décoratif et appliqué, etc [31, p. 66].

Selon L. Wittgenstein, la couleur incite une personne à la réflexion philosophique. La connaissance du monde à l'aide de la couleur est possible à la fois de manière eydique (sensuelle) et logique. Ainsi, les données obtenues expérimentalement indiquent l'asymétrie de la perception des couleurs par les hémisphères droit et gauche du cerveau (l'hémisphère droit donne une image couleur associée à la perception sensorielle et fonctionne avec ce que l'on appelle l'écran primaire, c'est-à-dire fondamental, couvrant tout l'espace chromatique, les couleurs; - avec un complexe conceptuel, qui inclut les noms de couleurs teintées – « fauve », « chair », « couleur de la vague de la mer », etc.) (BEB 22.09.2019).

Il est intéressant de noter les tendances aux noms de couleurs exquis qui apparaissent périodiquement dans l'histoire de la culture. Ainsi, parlant de la culture « dandy » du 18ème siècle, qui est l'une des composantes de la culture rococo, Y. M. Lotman donne des exemples de couleurs à la mode: « hanneton, marron foncé comme un scarabée, grenouille évanouie, grenouille verte (littéralement: la couleur d'une grenouille qui s'est évanouie) » [42, p. 34].

A .F. Losev, ayant fait l'analyse du le concept de mythe, définit la couleur comme un phénomène ayant une propriété purement symbolique. Le point de vue scientifique sur la couleur n'a rien à voir avec sa signification donnée par la conscience naïve: « ce qu'on dit de la couleur en physique, en particulier de diverses théories et formules sur le mouvement de la lumière et de la couleur, est très loin de la perception vivante ». Le même avis est partagé par certains érudits en linguistique, notamment par A. Vezhbitskaya, P. M. Frumkina, A. V. Mikheev, cette ignorance de la formulation

scientifique n'est pas ignorance de la signification d'un mot, en particulier la désignation de la couleur.

Le regard de Losev A. est également particulier et intéressant. Il pense que la nature de la lumière mécanique inanimée qui, comparée à la lumière du soleil ou à un feu réel, n'est « fondamentalement pas expressive », qui « n'hypnotisent pas, mais ne font qu'émousser les sentiments ». La véritable essence de la lumière électrique est l'ennui, « c'est l'indifférence de tout à tout, un plan éternel et immuable; il manque de frontières, de clair-obscur, de recoins intimes, de regards chastes », « il a été créé par l'âme marchande d'un nouvel homme d'affaires européen aux sentiments pauvres et dépourvus de sens, les pensées sont lourdes et bien ancrées » etc [42, p. 35]. La comparaison donnée, même si, à de nombreux égards, subjective, détermine précisément les propriétés essentielles de la lumière vivante, vitale pour la vie humaine.

### **2.3 Principes méthodologiques de l'étude du concept linguoculturel**

L'étude des concepts linguistiques et culturels est réalisée à l'aide de différentes techniques.

Selon N.V. Kryuchkova, sont les plus activement utilisés:

- 1) l'identification de la composition séminale des mots-clés;
- 2) l'analyse de paradigmes lexicaux de tailles et de types variés verbalisant un concept particulier (série synonyme d'un mot clé; champ lexico-sémantique, lexicophraséologique, associative sémantique d'un mot-clé; champ dérivatif d'un mot-clé);
- 3) étude du matériel de la parémie et des aphorismes;
- 4) analyse de la compatibilité lexicale des mots représentant le concept, réalisée à partir de textes de fiction et journalistiques. Cette étude partage le point de vue de N. A. Kryuchkova a déclaré que la description du contenu conceptuel d'un concept sur le matériau des unités lexicales figurant dans le dictionnaire « ne permet pas de croire que le modèle de concept ainsi créé coïncidera avec le concept existant dans l'esprit des locuteurs natifs » [23, p. 351].

L'analyse des unités lexicales verbalisant le concept étudié est réalisée à ce stade par la méthode de l'analyse en composantes. Trubetskoy a posé le début de cette méthode, mais il l'a utilisée dans l'analyse des phonèmes. Les principes développés par Trubetskoy dans le cadre de la phonologie ont été transférés à la sémantique relativement récemment. Les fondateurs de cette méthode sont considérés comme des chercheurs américains F. Launsbury et U. Udenaf. En 1956, en utilisant le système de termes connexes comme objet d'étude, ils en ont déduit les principes de base de l'analyse par composants:

1. La signification de chaque mot est l'unité minimale sémantique;
2. L'ensemble du vocabulaire de la langue peut être décrit à l'aide de ces unités minimales.

Dans l'ouvrage « Analyse des composantes et étude des significations » Udenaf, utilisant des oppositions sémantiques, scinde la signification de tous les termes de la parenté en composants élémentaires, auxquels il attribue chacun un symbole de lettre, puis écrit tous les termes de la parenté utilisant ces symboles. « L'analyse sémantique des termes de parenté en langue pawnee », de F. Launsbury, se distingue par le fait qu'il n'a pas pris les unités élémentaires comme composantes initiales, mais les unités les plus fréquentes et les plus lexicales en termes de sémantique: M-mère, B-frère, F-fille; C-cousin. Parallèlement, les deux savants procèdent de l'organisation systématique du vocabulaire [23, p. 355].

Actuellement, la méthode d'analyse par composants est activement utilisée dans l'étude des significations lexicales, ce qui vous permet de distinguer les significations de mots sémantiquement liés. L'objectif principal de cette méthode est d'étudier le sens d'un mot en divisant son sens linguistique en composantes sémantiques minimales. Dans les ouvrages de divers savants, ces autres unités non divisibles ont reçu divers noms. Ainsi, F. de Saussure les a désignés comme « éléments différentiels », Yu. D. Apresyan les a appelés « facteurs sémantiques », I. V. Arnold – « signe différentiel ». Chaque élément dans l'esprit des locuteurs natifs reflète certains traits distinctifs inhérents au phénomène de réalité indiqué par ce mot. Dans l'analyse des composantes, le groupe lexical identifie les signes par lesquels certaines unités

constituant ce groupe sont distinguées les unes des autres, tandis que d'autres, au contraire, sont identifiées. Les signes qui distinguent une unité d'une autre sont appelés différentiels, et les signes communs aux unités sont appelés des intégraux.

Dans le travail de Z. D. Popova et I. A. Sternin fournit un algorithme complet d'analyse de composants:

1. Sélectionner, à l'aide de dictionnaires synonymiques et explicatifs, le groupe de mots lexico-sémantique.

2. Trouver la définition de chaque mot dans le dictionnaire explicatif et mettez-le en surbrillance.

3. Faire une liste générale des problèmes rencontrés dans les définitions de mots de ce groupe lexico-sémantique.

4. Construire un tableau de la composition séminale des mots du groupe analysé.

5. Marquer avec des signes + la présence de sème dans chaque valeur analysée. Si une valeur, antonymique à l'une des valeurs sélectionnées, est inhérente à une valeur, entrez-la dans le tableau et vérifiez sa présence pour toutes les valeurs [45, p. 47].

Dans la plupart des cas, dans l'analyse par composante des valeurs, les caractéristiques sémantiques sont distinguées sur une base logique, ce qui implique des connaissances de base sur les sujets à l'étude, c'est-à-dire que la définition des caractéristiques est en réalité basée sur des présuppositions et non sur les formes linguistiques de leur expression. Les significations des mots sont décrites de la même manière que les phonèmes sont décrits en phonologie, à savoir à l'aide de signes différentiels: il est uniquement censé répondre par oui ou par non à la question de la présence d'un attribut particulier dans l'objet étudié [45, p. 48].

Dans une œuvre d'art, l'unité lexicale dépend fortement du contexte. Entrant dans diverses relations discursives et pouvant affecter de manière significative les qualités qui y sont inhérentes, il perd son indépendance dans une certaine mesure.

L'analyse discursive est basée sur l'identification des composantes sémantiques du sens d'un mot en analysant son environnement. L'analyse des énoncés du point de vue de la compatibilité sémantique ou de l'incohérence du mot étudié avec d'autres mots de

ce discours permet d'identifier les composants sémantiques les plus significatifs de la structure du sens du mot.

## **2.4 Les principes de base et principaux problèmes de la recherche des zoonymes**

Dans ce chapitre, nous examinerons diverses approches linguistiques pour la définition du phénomène multidimensionnel de la zoonymie et déterminerons l'approche pertinente pour notre étude.

Les gens et les animaux vivent côte à côte, nous sommes voisins, nous sommes reliés par le monde environnant de la réalité et les illusions de la conscience humaine. De toute évidence, de telles relations, étant un phénomène difficile et unique, ont leur réflexion linguistique. Le groupe lexico-sémantique, comprenant les noms d'animaux, le fragment le plus important de l'espace conceptuel, jouant le rôle de représentant linguistique, constituant une sorte de prisme, de vision du monde et de mentalité. V. N. Telià dans son ouvrage « Connotations culturelles et nationales d'unités phraséologiques » souligne que les noms d'animaux, en tant qu'unités nominatives de la langue, « directement ou indirectement, par leur connotation culturelle, sont liés à la culture spirituelle et matérielle du peuple » [50, p. 141].

V. M. Mokienko souligne que les composantes zoonymes sont l'une des plus étiquetées au niveau national, elles se caractérisent par l'universalité, d'une part, et l'individualité et la localité figurées, de l'autre [50, p. 142].

À l'âge de pierre, quand l'animalisme était la base de la vision du monde, les animaux avaient un pouvoir surnaturel, ils étaient sacrés, totémiques. Il y a environ 10 000 ans, les animaux ont été domestiqués et sont devenus des « amis » de l'homme primitif. Les traditions, les mythes, les légendes, les contes et les expressions stables nous donnent une idée de la façon dont, en observant les animaux, les hommes comparaient leurs habitudes à des qualités humaines et expliquaient l'ordre existant des choses. Ainsi, les constructions mentales et les liens associatifs qui se sont développés dans l'Antiquité ont une influence assez forte sur les hommes modernes, déterminant

l'importance communicative et les connotations spécifiques aux noms nationaux des noms d'animaux – zoonyms [29, p. 304].

L'étude des noms d'animaux permet d'identifier les grandes orientations de valeur de chaque nation. Il convient de noter que les noms d'animaux dans différentes langues ont des qualités et des caractéristiques différentes et sont à l'origine de différentes associations. I.V. Kurazhova pense que ce fait témoigne de l'individualité de la pensée figurative d'une nation particulière, qu'il s'agit d'un processus psychologique associatif complexe et qu'il évoque également des différences dans la représentation de la valeur du monde de différents groupes ethniques. De ce point de vue, les zoonyms agissent, d'une part, comme des éléments de la culture, d'autre part, comme des éléments du langage. Ils peuvent donc faire l'objet de recherches en linguistique [39, p. 137].

La dualité des zoononymes en tant que signes d'une langue pour une personne qui la connaît est évidente, car, simultanément, elle possède une connaissance de la culture. Les signes de la langue qu'il utilise reflètent la culture et constituent le principal outil de représentation de la spécificité nationale et culturelle, conceptualisant l'image du monde. Ainsi, dans les zoononymes, les significations culturelles compréhensibles dans une communauté linguistique particulière sont codées d'une certaine manière. C'est une manifestation de la spécificité culturelle et nationale de la perception humaine de la réalité, que chaque nation a fixée dans son tableau linguistique du monde depuis les temps anciens [39, p. 138].

Une attention particulière portée à l'étude du groupe d'animaux lexico-sémantique, leur importance dans la communauté humaine, a conduit à l'émergence de divers termes utilisés pour désigner ce phénomène linguistique. L'analyse des sources théoriques a révélé un mélange de domaines d'utilisation, ainsi que l'absence d'une approche unifiée des critères de désignation de ce groupe lexico-sémantique en raison de l'immensité du matériel de l'étude.

Le chercheur hongrois A. Dengi estime que le concept « d'animalisme » inclut un nom (nom d'un animal) ou un adjectif dérivé de celui-ci. A. Dengi n'inclut pas les mots décrivant les parties du corps, les habitudes et les caractéristiques des animaux dans la

composition des animalismes. Selon A. Dengi, ces unités lexicales ne contiennent pas de signification animale, mais, malgré cela, elles sont associées aux habitudes et à la vie des animaux [30 p. 54].

Dans le travail du savant chinois Zheng Yingkuei, le zoononyme agit comme le nom générique de l'animal, que nous appelons le terme « zoolexema ». Selon le chercheur, ce mot, qui dans le sens initial désigne la bête, coïncide avec le zoononyme du dictionnaire explicatif est l'unité équivalente. Le lexème contenant un zoononyme est une variante lexico-sémantique polysémantique dérivée du zoononyme [56, p. 23].

Le terme zoononyme apparaît pour la première fois dans la littérature scientifique dans les années 60 du siècle dernier, son origine est grecque (ζῷον – animal + ὄνομα – nom). Une des premières interprétations a été proposée par N. V. Podolsky dans le dictionnaire de la terminologie onomastique russe, sous le zoononyme, on entend les noms des animaux, approprié par les gens, une séquence de caractères [56, p. 24].

O. V. Lavrova sous zoonymes comprenait les variantes lexico-sémantiques des mots, agissant comme des noms génériques d'animaux. Par exemple: *ours, renard, loup, chien, chat*. Les mots et expressions « vocabulaire des zoonymes », « vocabulaire animalier » et « animalismes » ont le même sens.

Ainsi, la présence de points de vue différents, de terminologies différentes, de tentatives de compréhension et d'interprétation témoigne de la pertinence de ce sujet de recherche, en particulier du point de vue comparatif, le statut du vocabulaire anonyme anonyme provoque toujours des points de vue divergents dans la communauté scientifique. J. Bagan estime que de nombreux termes sont utilisés indifféremment, de manière synonyme, mais les scientifiques arriveront à des définitions unifiées [27].

Ainsi, le terme « zoononyme » est considéré comme un terme exprimant un concept large, qui inclut des mots qui désignent les noms d'espèces-genres d'animaux, ainsi que les noms d'animaux domestiques, animaux domestiques, animaux sauvages, oiseaux domestiques et sauvages, rongeurs, reptiles et amphibiens, ainsi que des animaux mythologiques [27].

En conclusion, le terme du composant d'animaux est le plus étendu, il définit le monde entier de la faune, comprend à la fois des ornithonymes et des entomonymes, ce qui n'entre pas dans le cadre de notre étude, puisque nous avons sélectionné les animaux terrestres et vertébrés, mais aussi une interprétation métaphorique en sens d'une signification secondaire.

## **2.5 Analyse linguistique et culturelle du texte folklorique**

L'approche linguoculturelle nous permet d'interpréter le texte du folklore comme un phénomène culturel et linguistique dans lesquels les caractéristiques de la culture nationale des personnes qui l'ont créé sont le plus clairement révélées. Le noyau de la culture nationale est l'image du monde qui garantit l'intégrité d'une société linguistique et linguistique distincte tout au long de son développement historique.

Les textes populaires ont un potentiel linguistique élevé, en raison de caractéristiques essentielles du folklore telles que la collectivité et la tradition. Par conséquent, il semble approprié d'utiliser des textes du folklore pour la formation de compétences linguistiques et culturelles, axés sur la compréhension mutuelle entre représentants de différentes cultures [43, p. 204].

Les caractéristiques linguistiques et culturelles des textes de contes de fées sont déterminées en décrivant de manière comparative des éléments textuels à plusieurs niveaux (unités linguistiques, images, motifs, concepts) de contes populaires français.

L'un des moyens efficaces de révéler le potentiel linguistique et culturel des textes de contes de fées à un auditoire étranger est l'analyse linguistique et culturelle, dont les méthodes principales sont la méthode de l'analyse philologique, qui inclut la méthode d'interprétation de genre des outils linguistiques et l'interprétation du contenu idéologique du texte, ainsi que la méthode d'analyse conceptuelle visant à reconstruire un fragment de l'image. Dans l'étude des contes de fées, la méthode comparative, qui détermine la stratégie générale d'apprentissage, consiste à définir la connaissance consciente de la culture nationale du pays de la langue étudiée, en s'appuyant sur la connaissance correspondante de la culture.

Les travaux sur l'analyse linguistique des textes littéraires sont les plus proches du problème de l'analyse linguistique et linguistique des textes du folklore. Cependant, dans la plupart des cas, ces travaux sont axés sur l'étude de la sémantique nationale et culturelle des différentes unités linguistiques. Par conséquent, lors de l'élaboration d'un ensemble d'exercices, il conviendrait d'accorder une plus grande attention à la prise en compte non seulement des unités linguistiques, mais également textuelles (motifs, épisodes, images de contes de fées) ayant des spécificités nationales et culturelles. En même temps, le texte littéraire étant très différent du texte folklorique, la technique d'analyse doit être complétée par des tâches et des exercices spécifiques destinés à révéler l'originalité du texte du conte de fées dans son genre, qui exprime la vision du monde (collective) folklorique, et non l'intention d'un auteur individuel.

Lors de l'enseignement de l'analyse linguistique et linguistique du texte, le principe de base de principes méthodologiques tels que le principe de communication, le principe de comparaison de la langue et de la culture étudiées et autochtones, détermine le principe de minimisation, le principe de cohérence, le principe d'interaction positive de divers types d'activité de la parole [43, p. 207].

Le système d'analyse sur les textes de contes de fées se compose de trois blocs. Le bloc d'introduction a pour tâche de familiariser les étudiants étrangers aux caractéristiques de l'approche linguoculturelle de l'étude de textes fabuleux. Les tâches et les exercices de ce bloc permettent aux étudiants d'acquérir les connaissances nécessaires sur la théorie du folklore pour l'analyse linguistique et culturelle. Le bloc principal de tâches et d'exercices est axé sur l'utilisation de textes individuels de contes de fées, comprenant plusieurs étapes: prétexte, prétexte, travail avec texte et post-texte..

Afin de développer une méthodologie pour enseigner l'analyse linguoculturologique d'un conte de fées, il a été déterminé le volume et la structure des connaissances nécessaires et la nature des compétences développées à partir de ces connaissances. La classification du système d'exercice est donnée et ses exigences sont décrites; définir la séquence des étapes de travail avec un texte fabuleux.

## Conclusion du CHAPITRE 2

Alors, malgré le grand nombre d'œuvres consacrées aux zoononymes, aucune étude n'a jusqu'ici inclus une étude systématique de caractéristiques uniques et spécifiques de toutes les classes de zoononymes dans les contes français. Lors du processus d'analyse de la matière théorique, le problème de l'absence d'une terminologie unifiée et généralement acceptée est devenu évident et, par conséquent, la nécessité de clarifier le rapport entre les volumes de concepts reste pertinente dans les sciences linguistiques modernes.

L'analyse de la matière théorique nous a permis de tirer les conclusions suivantes. L'aspect linguistique est une entité variable, conditionnelle, avec une spécificité ethnoculturelle distincte et un grand nombre d'unités lexicales. En outre, la structure des aspects linguistique et culturel comprend une composante d'évaluation qui, au fil du temps, peut évoluer de manière positive ou négative.

L'étude de la structure sémantique des lexèmes verbalisant un aspect linguoculturel permettant dans une certaine mesure de déterminer à la fois le contenu dénotatif et connotatif d'un concept particulier. En outre, des aspects linguistique et culturel existent à trois niveaux différents: en tant que données lexicographiques accumulées par la culture; en tant que données linguistiques stockées dans la conscience d'un individu; comme implémentations de texte.

L'analyse en composantes de mots dans l'étude des champs sémantiques joue un rôle important. Ainsi, Kuznetsov affirme: « Sur la base de l'analyse en composantes, un champ sémantique est défini comme une série de mots paradigmatiquement liés ou leurs significations individuelles, ayant dans leur composition un attribut sémantique commun (intégral) et différant par au moins un attribut différentiel ». À l'heure actuelle, la méthode d'analyse par composants semble être l'une des plus prometteuses en ce qui concerne l'étude de la composition séminale du mot dans le cadre de l'approche sur le terrain, c.-à-d. comme ayant un noyau et une périphérie.

### **CHAPITRE 3. LA RÉALISATION DES COMPOSANTS DE COULEUR, DE CHIFFRES ET D'ANIMAUX DANS LES TEXTES FOLKLORIQUES**

Le conte en tant que genre littéraire bref trouve un grand intérêt au sein de chaque nation. C'est évident parce que les particularités culturelles de chaque nation peuvent être facilement relevées du folklore. C'est pourquoi les contes français attirent telle forte attention de la part des savants modernes. Les contes de la France dévoilent la mentalité propre aux gens qui sont originaires d'une certaine région, expliquent le développement historique de leur territoire aussi bien que linguistique et culturel. Toutefois, nous allons découvrir les réflexions des savants et de nous en dire plus sur la réalisation des composants étudiés dans les contes.

Dans ces épisodes, nous allons découvrir la signification des nombres, étudier la symbolique sémantique des couleurs et des animaux dans les textes folkloriques, telles que Blanche Neige et les sept nains, Le Petit Chaperon Rouge, la Barbe bleue, La belle et la Bête.

#### **3.1 Les traits caractéristiques des contes français**

Selon les chercheurs, le conte de fées littéraire français est un genre novateur et progressiste pour l'ère préillumineée, qui représente un certain mode de communication verbale écrit et littéraire. Le conte de fées français est considéré comme un discours littéraire qui, dans les limites du contexte historique, remplit la fonction pragmatique de l'impact de la parole sur le comportement social et linguistique de l'individu dans la société. Les contes de fées français, ainsi que les contes d'autres pays du monde, se distinguent par leur finesse et leur magie absolue. Le plus souvent, ils se présentent sous la forme de contes de fées, dans le rôle de personnages principaux qui sont des animaux. Les plus célèbres contes de fées français: « *Petit chaperon rouge* », « *Jean-fous* », « *Chat botté* », « *Un demi de poulet* », « *Barbe bleue* », « *Petite Annette* », « *Petits hommes* », « *Chat, coq et faucille* », « *Belle au bois dormant* », « *Trois fils adroits* », « *Peau d'âne* » et autres .

Si on prend en compte des caractéristiques stylistiques et de l'intrigue d'un conte de fées français, on peut dire qu'il est généralement plein de romance et de magie. Dans le conte de fées, il y a souvent des histoires d'amour qui se terminent avec une résolution heureuse. Les princesses et les princes, les bergers et les rois, les nobles et les paysans, une grande variété d'animaux et de personnages fictifs (comme des fées ou un petit garçon) sont des participants typiques de tels récits. Les héros négatifs sont souvent des créatures masculines: géants, loups, cannibales. Dans le même temps, le personnage principal commence souvent petit – il ne possède rien, ne se démarque pas, mais il recherche la gloire et l'amour, puis il découvre que le héros accomplit tout [52, p. 113].

Dans la plupart des contes de fées français, l'intrigue d'une action fabuleuse implique d'envoyer le héros hors de la maison avec des essais ultérieurs. Le héros quitte à sa propre demande et a un objectif spécifique. Ici, vous pouvez distinguer plusieurs options pour le développement de l'intrigue: a) le but du voyage est clair, mais la mise en oeuvre de cet objectif est associée à la recherche d'un lieu indéterminé, indéterminé, souvent mystérieux, qui est transmis par divers jetons, tels qu'au pays inconnu (vers un pays inconnu), au hasard, dans trois directions différentes (à trois endroits différents), à un certain endroit, à un grand bois (à la grande forêt); b) le lieu de voyage est connu, mais pas exactement: la princesse va chercher le roi Charmant dans son royaume (au royaume de Charmant), bien qu'elle ne sache pas où il se trouve (« L'oiseau bleu »); la reine cherche une fée du désert, en se concentrant uniquement sur le fait que la fée vit dans le désert et est protégée par des lions. Parfois, l'objet du voyage du héros et le lieu de ses épreuves sont détaillés: les enfants vont chercher une rose magique au sud du pays, jusqu'au bord de la mer où se trouve le château et dans ce château une rose qui guérit des maladies (au Sud du pays, sur le bord La rose qui guérit). Il existe également une localisation plus précise de la destination de voyage du héros: au royaume voisin, dans l'enfer (in enfer), à la cour du roi Dalmar (en la possession du roi Dalmar), au pays des étoiles (au pays des étoiles), dans le château du magicien [52, p. 115].

Un héros ou une héroïne ne quitte pas la maison de son plein gré, mais par la force. L'intrigue la plus caractéristique de cette version commence par l'intrigue, lorsque les héros sont emmenés dans la forêt pour y trouver la mort, car la forêt est pleine

d'animaux sauvages et de mauvais sorciers. C'est dans la forêt que commencent les épreuves des héros et le scénario se développe dans différentes directions: a) les héros (le plus souvent des enfants, parmi lesquels le frère cadet ou la soeur cadette est le plus intelligent et le plus débrouillard) rentrent chez eux avec ruse et ingéniosité; b) les héros poursuivent leurs aventures, par exemple en pénétrant dans la maison du cannibale, le trompent, lui et sa femme, prennent leur fortune et rentrent chez eux; c) dans la forêt, l'héroïne rencontre le beau prince, puis l'action se déroule dans le palais ou le château du prince; d) dans la forêt, le héros voit la maison d'un sorcier maléfique ou d'un monstre.

Le personnage principal (le plus souvent un prince) en chasse, revenant d'une chasse ou d'un voyage, rencontre une belle fille dans la forêt et tombe amoureux. Le héros (héroïne) s'échappe de la maison de son père (« Peau d'âne »), de la maison de sa mère et de son fiancé (« Babirole »), les enfants fuient des magiciens diaboliques - leurs parents adoptifs (« Les deux grenouilles d'or »), de belle-mère diabolique (« Le tourteau bleu ») (PA 04.10.2019).

Le héros part en voyage, toutes sortes d'événements se passent pendant son voyage et il surmonte de nombreuses épreuves ( Le prince lutin , Le petit jardinier aux cheveux d'or , Le magicien Marcou-Braz , Jean de l'ours ). Les héros ne quittent pas la maison, les événements se déroulent soit dans la maison (généralement dans un château, un palais, une tour), soit dans la ville ou le village où ils vivent (Cendrillon, La belle au bois dormant, Riquet à la houppe, Les petites graines de bonheur, Le pauvre et le riche. Parfois, l'histoire est basée sur l'amitié ou l'hostilité entre les rois voisins (La belle aux cheveux d'or) (C 04.10.2019).

### **3.2 L'analyse stylistique de discours magique réalisant dans les contes de fées**

Le discours de conte de fées se caractérise par des combinaisons caractérisant des magiciens maléfiques par rapport au personnage principal: la fée méchante, vindicative (fée, fée vengeance), une horrible sorcière (terrible sorcière), une redoutable ennemie (ennemi dangereux); Les fées maléfiques sont souvent vêtues de guenilles noires et des serpents leur pendaient à la tête. Les nains peuvent aussi être bons, par exemple, dans

l'histoire de Blanche-Neige, et diaboliques. Ainsi, le nain jaune dans le conte de fées du même nom (« Le nain jaune ») est l'incarnation du mal et de la duperie - « le méchant nain ». Il est dégoûtant et extérieurement, dans un conte de fées, il est appelé une petite silhouette horrible, le petit magot, le petit scélérat. D'autres parasites l'aident dans ses actions diaboliques: la fée diabolique, les tigres, les sphinx, les dragons, les nymphes, à cause desquels les héros ont dû surmonter de nombreux tests physiques et moraux: quatre terribles sphinx terribles et six dragons ont entouré le prince, voulant le déchirer en petits morceaux, et seule l'épée magique a aidé le héros intrépide à sortir victorieux. Les nymphes envoyées par la fée maléfique sont gracieuses et belles, mais cette beauté est un canular. Dans le conte de fées « *La rose qui guérit* », des enfants voient un géant devant eux, s'élevant au-dessus du plus grand arbre; le géant tenait un énorme club entre ses mains. L'apparition de géants dans les contes de fées n'est pas accidentelle: on considère que les géants sont porteurs d'une certaine tradition mythologique, soit en tant qu'ancêtres, soit en tant qu'ancêtres de leurs dieux (par exemple, les Titans), ou en tant que sorte de peuple hostile (CPF 08.10.2019).

Les créatures magiques négatives les plus courantes dans les contes français sont les fées méchantes, les sorciers, les cannibales, les géants et les mauvais esprits. Les nains maléfiques et un monstre fabuleux, un serpent ou un dragon, jouent un rôle non moins important dans le processus de démolition.

Fée – le personnage le plus caractéristique des contes de fées français. Les bonnes fées sont caractérisées par de nombreuses épithètes: une fée admirable, la bonne fée, la gentille fée; ils sont invisibles, mais apparaissent au bon moment à côté du héros ou de l'héroïne, leur apportant des objets magiques ou des conseils. La fée est souvent la marraine de l'héroïne (la marraine). Les fées sont capables de faire toutes sortes de miracles. Ainsi, pour aider Cendrillon à se rendre au bal royal, la fée, à l'aide d'une baguette magique, transforme une citrouille en voiture dorée, des souris en chevaux, un rat en cocher et des lézards en laquais; elle transforme également Cendrillon en l'habillant d'une magnifique robe et de chaussons en cristal. Une bonne fée remplit la fonction de donneur, contribuant le plus souvent à la transformation du protagoniste au stade du test initial (préliminaire) (C 04.10.2019).

S. V. Eliseeva attire l'attention sur le rôle de la fée en tant que donneur et assistant dans le processus de passage du test de l'héroïne principale du conte: « L'attribut du donneur est une baguette magique, un moyen magique – une robe et des chaussures, comme moyen d'entrer dans un autre monde, comme moyen de transformation, de transformation. Les outils magiques servent d'assistants. Par la suite, des moyens magiques deviennent des identificateurs de la nouvelle hypostase de l'héroïne – d'un simple imbécile, elle se transforme en princesse. Mais au moment de donner Cendrillon n'est pas encore une princesse, elle doit encore passer par « l'initiation ». Les fées prennent la forme de gens ordinaires, souvent de vieilles femmes pauvres ou de princesses, pour tester un héros ou une héroïne, après quoi elles les récompensent avec les cadeaux qu'ils méritent.

Outre les fées, d'autres créatures magiques jouent également le rôle d'assistants et de donateurs: *la bonne sorcière, l'enchanteur, le bonhomme, la dame de lac, la reine du bois, le roi des poissons, la fille du diable dragon vert, le troll, l'ange, le fantôme, la sirène*. Ils aident les personnages principaux, s'ils le méritent avec leurs qualités morales et leurs actes. Les héros des contes de fées français sont également aidés par les oiseaux, les animaux et les plantes dotés de propriétés magiques. Dans les contes de fées, ils reçoivent souvent des épithètes: *le petit cheval noir, le poisson magique, les grenouilles ailées, un dauphin ailé, le taureau bleu, le chat botté* [22, p. 182].

Les qualités positives du héros sont exprimées par des épithètes, des comparaisons, des antithèses et d'autres dispositifs stylistiques. Ainsi, la beauté extérieure de l'héroïne est illustrée par des comparaisons: « *Peu de temps après, elle eut une petite fille à la peau blanche comme la neige, aux lèvres rouges comme le sang, aux yeux et cheveux noirs comme l'ébène* » (Blanche Neige). De nombreuses épithètes évoquent l'expérience, le chagrin, les souffrances d'un héros ou d'une héroïne: l'infortunée reine); la pauvre Blanche neige; La princesse, abattue, malade, maigre et changée, pouvait à peine se soutenir (L'oiseau bleu) (BB 28.09.2019).

Les traits historiques de l'ère de la création de contes folkloriques, les particularités de la vie des peuples, leurs idées sur le monde se reflètent dans les contes de fées. Au *niveau lexical*, la transmission de l'originalité de la vie folklorique et de la culture

spirituelle se retrouve dans les domaines suivants: dans les réalités historiques (*le grand aumônier, l'infante, le héraut, le seigneur, le chevalier, un édit*); dans les formules de folklore traditionnel (*Il y a bien longtemps, il y avait une fois, belle comme le soleil, la bonne fée, la méchante fée, la forêt enchantée, la peau blanche comme la neige*); dans les noms de créatures de conte de fées (et objets) (*La bête à sept têtes; le serpent à sept têtes, le dragon, le sorcier, la sorcière, les fées, le magicien, les nains, l'ogre, l'ogresse, les korrigans, les nymphes, le grimoire*); en traditionnels noms de héros de contes de fées (*le roi, la reine, le prince, la princesse, le seigneur*); dans la description des constructions, intérieur (*le château, le donjon, le manoir, le pont-levis, la salle des gardes, la chapelle du château, la douve*), au nom de courtisans, serviteurs (*la fille d'honneur, la dame d'honneur, le gentilhomme, le page, le galopin, le valet de pied, les courtisans*); aux noms des coutumes de la vie de cour (*faire la révérence, faire les galanteries, faire l'honnêteté à qn, faire les civilités à qn*); dans la description de la cuisine nationale (*des macarons, des croissants, des beignets, des galettes, le crumble*); dans la description des vêtements nationaux (*les sabots, la fontange, le vertugadin, les collets montés*); aux noms du grade militaire du héros, à son armure de combat et à ses actions (*dans le dragon les mousquetaires*); dans la description des occupations nationales, des coutumes, des fêtes (*la bourrée - vieille danse folklorique française, le pardon - cérémonie religieuse solennelle en Bretagne*); dans les réalités géographiques (*terres de la Lande (plaines sablonneuses du sud-ouest de la France), Normandie, route de Valenciennes et de Condé, Charente, forêt d'Ardenne*) (CPF 08.10.2019).

La représentation discursive d'un événement de conte de fées se résume en unités lexicales reflétant les conditions historiques et géographiques de la vie d'un peuple (*noms de nourriture, vêtements, coutumes nationales, etc.*), archaïsmes, tournures phraséologiques (*formules folkloriques traditionnelles*), moyens d'expression stylistiques (répétitions, contrastes). Les contes sont caractérisés par un type particulier de tautologie expressive et une représentation artistique (*des épithètes permanentes*). Souvent, le nom ou le surnom du héros reflète ses signes ou qualités particuliers. Les caractéristiques stylistiques spécifiques des contes de fées français sont la galanterie

(généralement lors de la description de la communication de personnages de haut rang) et *la tonalité enjouée*, qui se reflète dans les contes, les débuts et les fins.

En conclusion, pour caractériser les personnages de contes de fées, on utilise constamment des *épithètes* remontant à la tradition populaire: *jeune fille rouge, bonhomme, un roi fort et puissant, une jeune femme pauvre, une belle veuve, une belle princesse, un vieil homme misérable*, etc. À cet égard, selon V. P. Anikina, il y a lieu de conclure sur la structure stylistique des contes de fées en tant qu'histoires romantiques: « Leurs conteurs apparaissent devant nous comme emportés par une fiction inhabituelle de l'histoire. La transmission du monde sorcier est associée à des peintures quotidiennes vivantes: de cette combinaison, la fiction acquiert une authenticité quotidienne et la vérité quotidienne de l'histoire est imprégnée d'éléments miraculeux » [22, p. 190].

### **3.3 La signification des nombres trois, quatre et sept dans les contes de fées, le folklore et la mythologie**

« Il était une fois... une reine était assise et cousait près d'une fenêtre avec un cadre en ébène. Pendant qu'elle cousait, elle a regardé la neige et a piqué son doigt avec l'aiguille. Trois gouttes de sang sont tombées sur la neige ». La citation que beaucoup reconnaissent peut-être comme l'ouverture du célèbre conte de Blanche Neige. Mais combien de personnes prendraient note du chiffre trois dans la dernière phrase de la citation et s'interrogeraient sur sa signification? Pourquoi précisément trois gouttes de sang sont-elles tombées du doigt de la reine?

La citation de Blanche-Neige n'est qu'un exemple parmi d'autres dans lequel le numéro trois se présente comme une partie importante de l'histoire. Cette tendance se retrouve également dans d'autres contes de fées, folklore et mythologies; souvent le numéro trois est impliqué, mais les numéros quatre et sept sont également très populaires. Bien qu'il s'agisse d'un phénomène assez courant pour pouvoir le repérer facilement, il existe peu d'informations sur les raisons pour lesquelles ces chiffres sont si importants. Est-ce simplement une tradition? Cela a-t-il un rapport avec la culture ou

la religion pratiquée par les habitants de la région d'origine du conte? Est-ce quelque chose de lié à la narration en tant qu'art? Où est-ce que la réponse réside dans des significations psychologiques cachées? (BN 28.09.2019).

Il est à noter que les contes de fées, le folklore et les mythologies véhiculent tous les valeurs et les croyances de leur culture d'origine. Comme certaines régions ne partagent que certains aspects de leurs cultures, je vais parcourir une histoire à la fois, en analysant les occurrences de trois, quatre et sept personnes dans chacune d'elles, puis en passant à une histoire différente dans cette région, jusqu'à ce que j'aie analysé tous les événements. Les régions d'origine des histoires sont l'Europe, l'Eurasie, l'Amérique du Nord et l'Amérique latine.

### **3.4 La sémantique des chiffres dans la conte La belle et la Bête**

Bien que beaucoup connaissent la version de Disney de La Belle et la Bête, Disney a toujours su modifier les événements des contes de fées populaires. Dans la version de Madame de Beaumont, la fille dite « Beauté » est la plus jeune des trois filles (61 ans). Elle a aussi trois frères et un père, faisant une famille de sept personnes – l'idéal de conte de fées, qui découle probablement de la conviction chrétienne que sept est le nombre parfait – le nombre des attributs de Dieu. Comme dans la plupart des familles de conte de fées avec trois filles, les deux plus âgées sont jalouses de leur plus jeune sœur, car elle attire le plus l'attention. C'est un motif assez courant utilisé pour opposer l'idéal – la plus jeune et belle sœur compatissante qui travaille fort – aux sœurs aînées moins qu'idéales qui laissent leur jalousie les dévorer et qui ont recours à la tromperie et à de mauvaises intentions pour leur sœur (BEB 22.09.2019).

C'est aussi un thème de l'histoire populaire « Cendrillon », ainsi que de la histoire connue maintenant sous le nom de « Toads and Diamonds », à l'origine intitulée « Les Fées » de Charles Perrault. Une histoire dans laquelle la fille la plus jeune et la meilleure est bénie avec des bijoux qui tombent de ses lèvres quand elle parle et les deux filles aînées sont jalouses et éventuellement maudites avec des crapauds et des serpents qui tombent de leur bouche quand ils parlent (Perrault). L'utilisation de nombre

trois dans ce cas est de montrer le contraste entre les personnalités des filles (LF 01.10.2019).

Dans cette version de l'histoire, le père part en voyage. Les sœurs aînées le supplient donc de lui rapporter des cadeaux coûteux, tels que des fourrures et des dentelles. Beauty demande simplement une rose, dans le but de ne pas dissuader davantage ses soeurs des mal paraître en leur demandant de ne rien demander. Lorsqu'il trouve une rose à l'extérieur d'un manoir où il a passé une nuit pluvieuse, il en choisit une sans y penser. C'est alors que la Bête apparaît et demande la vie du père en échange du vol de ses roses. Il supplie la Bête de ne pas le tuer, alors la Bête se laisse aller et lui dit que si l'une de ses filles est disposée à mourir à sa place, il lui pardonnera, mais il n'a que trois jours pour revenir. Les tâches accomplies dans les contes de fées se présentent souvent par tranches de trois ou doivent être achevées dans les trois jours. La beauté prend la place de son père, mais ne se fait pas tuer. Elle reste avec la bête et est contente pendant trois mois. L'utilisation du nombre trois pour mesurer le temps des événements est un motif populaire dans les contes de fées. L'utilisation de trois jours est généralement utilisée par les cultures où la religion prédominante est le christianisme. C'est peut-être une référence aux trois jours passés par Jonas dans le ventre de la baleine pour prier pour qu'il ne meure pas là ou aux trois jours de ténèbres qui ont envahi l'Égypte (BEB 22.09.2019).

### **3.5 La Blanche-Neige et la réalisation des composants de chiffre et de la couleur**

Blanche-Neige est l'un des contes de fées les plus connus et, par conséquent, l'un des plus documentés. Dans la mesure où le motif numérogie s'étend, Blanche-Neige offre de nombreuses possibilités pour analyser les occurrences des nombres trois et sept. L'histoire commence lorsque la mère de Blanche-Neige pique son doigt pendant qu'elle coud. Trois gouttes de sang tombent sur la neige et la reine souhaite un enfant « blanc comme la neige, rouge comme le sang et noir comme le bois du cadre de la fenêtre » (BN 28.09.2019)..

Bruno Bettelheim suggère que les trois gouttes de sang préparent les principaux problèmes de l'histoire: « L'innocence sexuelle, la blancheur, contraste avec le désir sexuel, symbolisé par le sang rouge. Les contes de fées préparent l'enfant à accepter ce qui est d'autant plus bouleversant: saignements sexuels, comme lors des menstruations et plus tard lors de rapports sexuels... l'enfant apprend qu'un petit saignement – trois gouttes de sang – est une condition préalable à la conception, car ce n'est qu'après ce saignement que l'enfant est né » [29, p. 61].

Dans l'article intitulé « Rouge comme le sang, blanc comme la neige, noire comme le corbeau: le symbolisme chromatique de la féminité dans les contes de fées » de Francisco Vaz da Silva, l'auteur note qu'il est très significatif que les trois couleurs utilisées soient le noir, le blanc et le rouge. , selon une étude réalisée par Berlin et Kay, si une langue ne possède des termes que pour deux couleurs, ces couleurs sont le noir et le blanc; s'il n'y en a que trois, les couleurs sont noir, blanc et rouge (quantité dans Vaz da Silva 241). À partir de là, la tendance se poursuit, mais nous nous concentrons sur la triade originale. Ces couleurs portent souvent avec elles une importance culturelle spécifique, bien que la signification exacte varie d'une culture à l'autre. Dans ce récit, la référence aux couleurs apparaît comme une reconnaissance de la nature idéale de Blanche-Neige, même avant sa naissance. Ce motif tricolore apparaît comme l'idéal typique des femmes de diverses cultures, comme la nôtre, pour les années à venir.

Même maintenant, ce motif de couleur est reconnu dans les médias. Dans l'histoire de Blanche-Neige, elle a les cheveux noirs comme l'ébène, la peau blanche comme la neige et les lèvres rouges comme le sang. Bien que les cheveux noirs ne soient plus considérés comme un idéal absolu sur le plan culturel, les cheveux noirs s'intègrent toujours dans l'idéal de la beauté féminine. Certains des produits de maquillage les plus basiques vendus sont le rouge à lèvres (rouge), le mascara (noir) et la poudre ou le fond de teint (blanc). Notre culture continue à perpétuer cette triade de couleurs comme idéal. Bien que Blanche-Neige soit une fille innocente, sa belle-mère n'est pas du tout troublée par cette information alors qu'elle ordonne la mort de la fille. Cependant, elle n'est pas tuée, mais relâchée dans la forêt [29, p. 61]. Elle tombe par hasard sur une maison dans les bois, où elle trouve de petites séries de sept personnes: sept chaises à la

table, sept assiettes de nourriture et sept verres de vin. Elle prend quelques légumes de chaque assiette et une goutte de vin de chaque verre, afin de ne pas prendre tout ce qui était là, de n'importe quel endroit. Blanche-Neige essaie de dormir dans le lit de chacun des sept nains, mais ils sont tous trop courts ou trop longs, jusqu'à ce qu'elle essaie le septième lit (BN 28.09.2019).

Bettelheim suggère que la raison pour laquelle il y a sept nains remonte à la tradition teutonique, à l'époque où les nains étaient des travailleurs de la terre. En effet, dans cette histoire, ce sont des mineurs qui travaillent dur toute la journée sur la terre. Il suggère également qu'il peut y avoir sept nains parce que Blanche-Neige elle-même semble dériver de loin du soleil, suggérée par sa blancheur et par conséquent son rayonnement. « Selon les anciens, sept planètes entourent le soleil, d'où les sept nains »

Ce n'est pas la seule théorie pour laquelle les nains sont au nombre de sept. Comme indiqué ci-dessus, sept est souvent considéré comme le nombre de perfections. Bien que cela ne nous pose pas la question de savoir si Blanche-Neige a trouvé la cachette idéale ou si elle s'immisce dans une maison parfaite déjà établie. Il semble, pour un temps, être le premier. Elle vit en harmonie avec ses sept nains et s'acquitte de toutes les tâches ménagères, comme le ferait une « femme idéale ». En outre, la reine diabolique doit parcourir sept collines pour atteindre la maison des sept nains, un autre indicateur de la perfection de la maison (*Blanche-Neige*). Cependant, tandis que les nains sont absents, Blanche-Neige se fait tromper à trois reprises par sa belle-mère déguisée qui veut lui faire du mal, malgré les avertissements répétés de ses tuteurs. En d'autres termes, alors que ce qui symbolise la perfection (sept) la laisse à elle-même, elle ne peut pas se protéger, malgré la répétition des événements (trois fois). Étrangement, malgré la prédisposition de Blanche-Neige à être dupe, elle n'est pas considérée comme stupide ni crédule, mais c'est plutôt son innocence qui se manifeste alors qu'elle confie encore et encore la confiance à un étranger. Elle est belle (rouge) et innocente (blanche) et les actes de désobéissance (noir) sont donc négligés (BN 28.09.2019).

Alors que Blanche-Neige semble être morte, d'avoir mangé la pomme empoisonnée, les nains pleurent pendant trois jours. Ceci est probablement une référence au deuil qui a eu lieu au cours des trois jours où Jésus était mort, avant qu'il ne

ressuscite. La pomme empoisonnée elle-même est probablement une référence à Adam et Eve dans le jardin d'Eden, lorsqu'ils mangent le fruit de l'arbre de la connaissance du bien et du mal. Après avoir mangé les fruits, ils savent beaucoup de choses sur le monde, y compris le fait qu'ils sont nus, et leur mortalité leur est révélée. Alors que Blanche-Neige dort dans son cercueil de verre, trois oiseaux la visitent: un hibou, un corbeau et une colombe. « Le hibou symbolise la sagesse; le corbeau - comme dans le corbeau du dieu teutonique Woden – probablement une conscience mûre; et la colombe est traditionnellement amoureuse ». La visite de ces oiseaux, selon Bettelheim, est un signe que le temps passé par Snow White dans le cercueil est un moment pour elle de finir de mûrir et de se familiariser avec le monde à son réveil. Le numéro trois dans ce cas est probablement une référence aux trois cadeaux donnés à l'enfant Jésus par les hommes sages. Quand elle se réveillera, elle sera après tout plus sage et en saura plus sur le monde (BN 28.09.2019).

**3.5.1 Les trois couleurs: le blanc, le noir et le rouge.** Le blanc, le noir et le rouge sont résumés par les paroles de la reine dans cette dernière phrase: « *Oh ! si j'avais un enfant blanc comme la neige, rouge comme le sang et noir comme l'ébène!* » Là encore, la phrase est symbolique. Le blanc désigne le teint que devrait avoir l'enfant; le rouge désigne la couleur de ses lèvres, et le noir, celle de ses cheveux.

Michel Pastoureau, un historien spécialiste du Moyen-âge nous informe sur la signification de ces 3 couleurs: « *Dans le système symbolique de l'Antiquité, qui tournait autour de trois pôles, le blanc représentait l'incolore, le noir était grosso modo le sale, et le rouge était la couleur, la seule digne de ce nom* ». D'ailleurs, même encore aujourd'hui, la beauté parfaite est exprimée par ces 3 couleurs. Regardez par exemple le maquillage des Geisha ! [35, p. 40].

Au Moyen-Age, la couleur par excellence jusqu'au 12-e ou 13-e siècle, est le *rouge*, qui symbolise le pouvoir et la richesse: c'est le pourpre impérial. Petit à petit, le bleu va prendre sa place car Saint Louis, qui consacre la France à la protection de la vierge Marie qui, elle-même portait un manteau bleu azur. Le royaume de France, lui aussi, se couvre d'azur, par ses armoiries et par la garde-robe royale. En outre, sur les échiquiers représentés sur certaines enluminures, on peut remarquer qu'il comporte des

pions blancs (incolores) opposés à des pions rouges (la couleur par excellence). Ainsi, la mariée médiévale ne portait pas une robe blanche, mais rouge ! Et ce, jusqu'au 19ème siècle (BN 28.09.2019).

Néanmoins, si l'on s'attarde encore un peu sur la couleur rouge, on peut distinguer une double symbolique. En effet, le rouge peut avoir une connotation à la fois positive et négative. Le rouge peut symboliser l'amour mariage, comme il peut symboliser l'amour passion. Le rouge peut aussi symboliser le Sacré, tout comme il peut symboliser la Méchanceté.

Face au rouge, tout comme dans l'échiquier dont nous parlions tout à l'heure, se trouve *le blanc* qui signifie l'absence de couleur, ou encore la somme de toutes les couleurs. Le mot blanc est issu du latin CANDIDA. Il donnera le mot CANDIDE qui veut dire naïf, pur. En effet, jusqu'au 15ème siècle, les enfants royaux portent du blanc jusqu'à l'âge de 7 ans car c'est la couleur de l'innocence de l'enfance. Et jusqu'au 17ème siècle, La couleur du deuil en France est également le blanc. C'est d'ailleurs ce blanc symbole de naïveté et de pureté qui amènera à l'idée de virginité. C'est pourquoi les robes des mariées deviennent blanches à partir du 19ème siècle [16, p. 330].

Au moyen-Age, au contraire de ce qui nous semble évident aujourd'hui, *le noir* n'est pas l'opposé du blanc. Durant l'antiquité, le noir est avant tout la couleur de la terre. La notion de fertilité est donc reliée à la couleur noire [16, p. 335].

C'est donc par le choix des 3 couleurs que sont le blanc, le noir et le rouge que l'on ressent que l'histoire de Blanche Neige est un conte qui prend pour origine une histoire qui précède le moyen-âge et l'arrivée du christianisme !

Blanche Neige est aussi un conte chargé de faire passer un message à ceux à qui ont le raconte. En effet, le conte n'est ni une légende ni un mythe, en ce sens qu'il n'y a aucune part de vérité ni d'explications sur les origines des choses.

*Les sept nains* ont les attributs de « couleur » sentimentale, voyez le nom qu'on leur a donné: Rappelez-vous Grincheux, Prof, Dormeur, Simplet, Atchoum, Timide, et Joyeux ! Ils sont le développement sentimental de la couleur blanche et pure par décomposition. C'est aussi le symbole d'Isis et d'Osiris. Le démembrement d'Osiris correspond à la décomposition de la mémoire de l'ange [16, p. 335].

Alors, tout au long du conte, et dans le titre comme dans le nom de l'héroïne, l'importance de la couleur rouge, blanc et noir arborée par l'enfant est très soulignée. Le rouge est la couleur qui symbolise les émotions violentes. Le blanc est le symbole de naïveté et de pureté. Le noir est avant tout la couleur de la terre, de fertilité et signe de sérieux et d'ordre. Les sept nains représentent donc les sept couleurs de base, la décomposition caractérielle de l'engeance angélique, car la lumière est le symbole de l'esprit.

### **3.6 L'analyse des animaux dans les contes**

Les humains ont eu des relations complexes et variées avec le monde animal depuis les temps anciens. Ils ont habité nos espaces de vie en tant que compagnon, soutien, ennemi ou compagnon. Les animaux demeuraient dans notre inconscient dans des rêves, en tant que symboles ou en tant que nous-mêmes reflétés. Dans certaines cultures, certains animaux ont été glorifiés, tandis que d'autres ont été vilipendés. La relation complexe de l'humanité avec les animaux est reflétée et projetée dans la littérature populaire où les caractères des animaux présentent des forces et des faiblesses humaines et enseignent des leçons sur le mieux est de vivre nos vies. Ce chapitre examinera les relations à facettes multiples entre les humains et les animaux comme en témoigne le folklore de diverses cultures [19, p. 102].

Les animaux jouent divers rôles dans la vie humaine. ils peuvent être des camarades de secours, des membres de la famille ou objets de la chasse. Melson a exploré cette relation contradictoire entre humains et les animaux, et a noté que certains animaux sont soignés et soignés, puis abattus pour la consommation, tandis que les autres animaux sont choyés et choyés pendant leurs vies, puis en deuil quand ils meurent. Pour les enfants, les animaux peuvent être des objets de fascination ou meilleurs amis. Selon Melson, le développement de l'enfant est un domaine humanocentrique, en mettant l'accent sur les relations des enfants avec d'autres êtres humains, leurs parents, leurs frères et soeurs et leurs amis. Elle soutient qu'une perspective de développement biocentrique est nécessaire, et qu'il est nécessaire de la

recherche sur les relations des enfants avec les animaux, car les recherches existantes sont limitées et datées. Melson souligne que ce ne sont pas seulement les vrais animaux qui jouent un rôle si important de la vie des enfants. Les enfants sont également attirés par les histoires d'animaux dans la littérature et le folklore. Dans les histoires, les animaux jouent divers rôles symboliques. Parfois, ils représentent la bête à l'intérieur, un rappel de la parenté de l'humanité avec les animaux et de notre nature animale.

Les contes populaires sur les animaux sont peut-être les plus puissants. De telles transformations sont évidentes dans les contes français et allemands de *La Belle et la Bête* ou *Le Roi Grenouille*. Bettelheim suggère que les animaux de ces récits représentent la nature bestiale de l'être humain et reflètent un conflit qui accompagne l'intégration et l'acceptation des désirs et des comportements sexuels dans la personnalité (BEB 22.09.2019).

Bettelheim a également examiné la nature symbolique des animaux dans les contes populaires et les contes de fées. Il a soutenu que la responsabilité essentielle d'élever des enfants les aidait à trouver un sens à la vie. Bettelheim a noté que si les enfants apprennent à se comprendre au cours de leur développement, ils deviennent plus aptes à comprendre les autres et à nouer des relations satisfaisantes. Le conte de fées favorise ce développement, car il aide les enfants à donner un sens à leurs sentiments. Bettelheim déclare que les contes de fées « transmettent des messages importants aux personnes conscientes, préconscientes, et un esprit inconscient, quel que soit son niveau, fonctionne à ce moment-là » Bettelheim note la signification des animaux dans les contes de fées, de la même manière que les créatures aident grand et petit les enfants se comprennent et comprennent leur monde. Pour l'enfant, un animal peut représenter liberté puisque les animaux peuvent errer librement dans le monde et se comporter de manière à ce que la société désapprouve l'enfant, comme des excréments publics ou des actes sexuels. Dans quelques histoires, ces animaux sont capables de servir des buts nobles, comme un guide du héros de conte populaire avec lequel l'enfant s'identifie. Alors que l'enfant commence à explorer son propre monde, la notion de guide aimable fait de ce monde un endroit plus bienveillant. Bettelheim remarque aussi que le conte de

fées donne de la dignité à de petites réalisations, telles que se lier d'amitié avec un animal, ce qui implique des récompenses remarquables [19, p. 113].

Franz note que les jeunes enfants trouvent les histoires d'animaux particulièrement attrayantes et prétendent qu'elles représentent le « matériau de base, la forme de conte la plus profonde et la plus ancienne ». Elle utilise un objectif jungien pour interpréter les contes de fées et croit que les histoires d'animaux représentent des tendances humaines archétypales, de sorte qu'un tigre gourmand dans une histoire représente en réalité notre propre cupidité de tigre. Melson est d'accord, notant que les humains ont longtemps doté les animaux de pouvoir émotionnel. Les symboles animaux projettent nos peurs, nos souhaits et nos conflits, de sorte que notre propre image se reflète dans eux. Même les métaphores modernes reflètent cette projection, selon Melson. Par conséquent, nous utilisons des expressions telles que « monopolisant la route », « nourriture de loup » ou « dégueulasse » [22, p. 145]. Ces métaphores persistent parce que les animaux ont joué un rôle tellement dominant dans l'environnement de l'évolution humaine que les humains sont câblés à eux en tant que catégorie de pensée et d'émotion .

Alors, les animaux ont joué et continuent de jouer un rôle important dans la vie des humains, et cette importance est reflétée dans la littérature populaire du monde. Dans les contes, les histoires de pourquoi, de bête et de transformation, la fascination et les interconnexions entre humains et les animaux ont une expression créative. La manière dont la relation est décrite est fortement influencée par la culture d'origine du conte. Les lecteurs et les auditeurs d'histoires mettant en vedette des animaux peuvent en apprendre beaucoup sur l'humanité et sa place aux côtés de sa parenté animale.

### **3.7 Le monde animal dans le conte Les fées**

Il faut aussi parler du conte de Perrault *Les fées* (LF 01.10.2019), qui nous parle des frontières entre le monde humain et le monde minéral (diamants), le monde végétal (fleurs) et le monde animal (crapauds, serpents, etc.). Ses deux héroïnes, la belle et la laide, sont les filles d'une drôle de mère, telle que les contes en regorgent, qui aime l'une au détriment de l'autre. L'une après l'autre, les filles sont envoyées par la mère chercher de l'eau. Et la fée rencontrée au bord du puits va révéler, en quelque sorte,

l'intimité de leur âme à travers celle de leur corps. En leur demandant de l'eau, la fée les amène à révéler, l'une après l'autre, leur nature profonde : l'une lui offre à boire, en réponse à sa demande, l'autre le lui refuse. La fée fait alors, à chacune un don en conséquence. Les filles, à leur retour, ne peuvent plus cacher ce qu'elles sont : elles le crachent ! La bonne conduite de l'une et la mauvaise conduite de l'autre sont littéralement exposées à la vue de tous par ce que leurs paroles répandent successivement : des diamants ou des fleurs, pour l'une, des crapauds ou des vipères, pour l'autre, selon les versions (LF 01.10.2019).

Le conte nous parle ainsi d'un dévoilement métaphorique de l'intérieur des corps, de l'intime, grâce au pouvoir d'une fée. Et dans ce dévoilement, cette « monstration », l'animalité est associée à la mauvaise fille. Animalité repoussante, suscitant l'effroi, et même animalité obscène, par opposition au monde végétal ou minéral, plutôt associé ici à la pureté et aux bienfaits de la nature [23, p. 172].

Du coup, les frontières entre le dedans et le dehors sont violées. Et les lecteurs de Perrault sont mis quasiment en position de voyeurs: nous voyons quelque chose que nous ne devrions pas voir; nous sommes invités à transgresser un interdit. Nous pouvons alors penser cet interdit en référence à l'histoire sociale et culturelle, en particulier à celle de la médecine et de l'interdit d'ouverture des corps qui a longtemps prévalu; ou encore à l'évolution de la notion de viol. On peut aussi l'envisager aujourd'hui d'un point de vue anthropologique, avec la question des limites nécessaires entre les corps pour qu'une vie en société soit possible ; ou bien d'un point de vue psychique, par rapport aux effets de toute effraction précoce dans l'intimité du sujet qui laisse chez lui des traces indélébiles et inconscientes.

### **3.8 L'analyse des noms des contes de fées. Les noms des animaux**

Il convient également de noter la nature des noms des personnages dans les contes de fées français. Tous les personnages, principaux et secondaires, s'appellent d'une certaine manière l'auteur. Il ne leur donne pas de noms propres et ne les nomme en fonction de leur rôle social, de leurs caractéristiques externes, de leur domaine, de leur

profession. En règle générale, les héros des contes de fées sont le prince, la princesse, le roi, la reine, la fée, le cannibale, la belle-mère et d'autres. Un fait intéressant est que les noms donnés aux personnages sont devenus plus tard les noms des contes eux-mêmes. La propriété commune qui unit les contes est qu'ils portent tous le nom du personnage principal, à l'exception des contes « Cendrillon » et « Le Maître Chat », dont les noms originaux ne parlent pas du personnage, mais du sujet qui lui appartient (C 04.10.2019).

Il faut mentionner les noms des contes de S. Perrault. « La Belle au bois dormant » doit son nom au personnage principal qui, selon l'intrigue, s'endort depuis cent ans. Tout d'abord, il est nécessaire de noter la différence entre les noms du récit dans les versions russe et française. En français, le récit porte le nom « La belle au bois dormant », qui signifie « La belle au bois dormant dans la forêt ». Ce n'est pas un hasard si l'auteur appelle le conte de fées de cette façon, car la scène – la forêt – dans son ensemble confère au conte de fées une ombre mystique et magique. Dans les traductions ukrainiennes, le nom de « Belle au bois dormant » a été attribué au conte de fées, dans lequel la mention de la forêt a disparu. Il est à noter que le nom du conte de fées est devenu un slogan utilisé pour parler d'une personne qui aime dormir [14, p. 89].

La situation est similaire avec le conte de fées « Cendrillon ». Le nom français du conte est « Cendrillon ou la petite pantoufle de verre ». Le nom se compose de deux parties: la première partie – « cendrillon » – en traduction il signifie « imbécile » et en français, c'est un nom bien connu (C 04.10.2019).

La deuxième partie du nom – « la petite pantoufle de verre » – est traduite par « chaussure de cristal ». Cette partie du nom n'est pas traduite pour un conte de fées. Le surnom de l'héroïne est lié à son apparence et à de nombreuses activités: le mot « cendrillon » vient du mot « cendres » (cendres) et, comme vous le savez, l'héroïne du conte a beaucoup travaillé à la maison, c'est pourquoi il était sale avec de la cendre. À l'instar de La Belle au bois dormant, Cendrillon est en train de devenir une expression constante pour quelqu'un qui travaille fort ou qui travaille à la maison. Le conte de fées « Barbe Bleue » tire son nom du personnage principal: son surnom vient directement de son apparence, à savoir de les barbes sont bleues. Le nom du conte « La Barbe bleue » est traduit littéralement du français en russe. La barbe bleue est un homme qui a eu

beaucoup de femmes, et cette signification est devenue une expression stable qui il n'est pas utilisé aussi souvent que les précédents, mais il a toujours une certaine signification: c'est parfois le nom d'un homme associé à une relation avec un grand nombre de femmes [14, p. 89].

Le conte « Le Maître Chat » tire son nom du personnage principal - Chat, qui se distingue par ses bottes. Dans la version française, le récit a le double nom « Le Maître Chat ou le Chat Botté ». Dans la culture ukrainienne, seule une partie du nom d'origine était associée au conte de fées. Le nom du conte de fée « Le petit poucet » inclut le surnom de ce héros qui lui a été attribué pour sa petite taille. En français, le récit s'appelle « Le petit poucet »: le mot « poucet » comprend la racine « pouce » et le suffixe diminutif – et du genre masculin, indiquant directement le sexe du héros. L'auteur explique le choix du mot « pouce » comme surnom du héros dans le texte du récit: « il n'était ni plus grand que le pouce, il était à peine plus grand que le pouce ». Cela aide le lecteur à imaginer approximativement la taille du héros.

Un choix intéressant de l'auteur en ce qui concerne le nom du conte de fée « Le petit chaperon rouge ». Dans le conte lui-même, l'auteur explique également pourquoi l'héroïne porte ce surnom: « Cette bonne femme lui a fait faire un petit chaperon rouge, qui lui-même était si bien, où qu'à l'appel le petit chaperon rouge », où l'auteur a utilisé un *synecdoque* – un dispositif stylistique dans lequel l'ensemble s'exprime à travers couper une partie de celui-ci [14, p. 92]. Ainsi, l'image d'une fille au bonnet rouge est remplacée par l'expression « petit chaperon rouge » (PCR 24.09.2019).

Enfin, le nom du conte de fées « Les fées » présente quelques divergences avec le nom et la traduction. En français le nom est « Les fées » cependant, lorsqu'il a été traduit autrement en ukrainien, le conte de fées a été nommé conformément aux événements qui se déroulent dans le conte de fées, à savoir des cadeaux que la fée a faits à deux sœurs, bonnes et mauvaises (LF 01.10.2019).

### 3.9 Le mystère du Petit Chaperon Rouge

Les raisons pour lesquelles Charles Perrault a ajouté le capot rouge ne sont pas clairement documentées. En cadeau de la part d'une grand-mère dévouée à une petite-fille bien-aimée, il fait directement référence à la « nature gâtée » des filles – et Perrault avait manifestement l'intention « d'avertir les petites filles que cet enfant gâté pouvait être gâté d'une autre manière par un loup / homme qui a cherché à la ravir ».

La couleur rouge, cependant, indique une couche plus profonde et plus sinistre dans le récit de Charles Perrault. Au lieu de capuchon, Perrault a utilisé le mot chaperon – une petite casquette élégante portée par les femmes de l'aristocratie et des classes moyennes aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. En laissant une fille du village porter un chaperon rouge, il a signifié qu'elle était individualiste – et peut-être non conformiste. Dans la version de conte populaire, nous savons qu'il y avait vraiment quelque chose d'individualiste dans Petit chaperon rouge. Perrault la présente au lecteur comme étant la plus jolie fille du monde, gâtée par sa mère et adorée par sa grand-mère [14, p. 57].

Ainsi, l'image de cette jeune fille suggère qu'elle contient certaines qualités potentielles qui pourraient la convertir en sorcière ou en hérétique. Ses penchants naturels la conduisent en fait à des problèmes. Dans les bois, qui était un lieu de prédilection connu de loups-garous, de sorcières, de hors-la-loi et d'autres déviances sociales, Petit chaperon rouge parle naturellement au *loup* car elle n'ignore aucun danger. Elle fait confiance à ses instincts. S'il n'y avait pas les bûcherons mâles (seuls des hommes peuvent servir de protecteurs), le loup se serait laissé aller à son appétit sur place, dans sa demeure naturelle (PCR 24.09.2019).

Au 17<sup>ème</sup> siècle, la couleur rouge était généralement associée au péché, à la sensualité et au diable. La jeune fille de village au capuchon rouge était en effet quelque chose de spécial, et Perrault, l'haine de la femme, semble littéralement avoir eu peur d'elle. Perrault a grandi dans une société presque déchirée par de violents conflits entre catholiques et protestants, ainsi que par un engouement incroyable et effrayant pour les loups et les sorcières. La campagne contre les assistants du diable a culminé au début du

17ème siècle, et le souvenir de celle-ci était encore vivant lorsque Perrault commença à écrire ses contes [14, p. 62].

Le loup-garou a pris naissance, il y a des milliers d'années, dans des rituels païens dans lesquels le loup était célébré en tant que protecteur et où les chamanes s'enveloppaient de peaux de loups, et qui auraient été possédés par l'animal et auraient ainsi acquis des pouvoirs magiques. Le loup-homme était considéré avec une grande crainte dans les sociétés païennes – en fait, les loups-garous et les loups n'avaient pas acquis leur mauvaise réputation avant relativement tard dans la période chrétienne, lorsqu'ils étaient progressivement associés à des forces hostiles et à des parias qui vivaient dans les bois. La paysannerie européenne croyait aux loups-garous. Pour eux, ils étaient destructeurs, assoiffés de sang et surnaturels, mais ni le loup ni le loup-garou n'étaient directement associés au diable ou persécutés par l'Église avant la fin du Moyen Âge (PCR 24.09.2019).

Perrault a stigmatisé la jeune fille avec la couleur rouge – la manière habituelle de marquer les non-conformistes sociaux et les exclus à travers le Moyen Âge et la Réforme. Perrault a fait référence à une longue et sinistre tradition européenne: dans l'Europe centrale médiévale, les Juifs étaient obligés de porter un chapeau rouge spécial. Son bord a été façonné pour ressembler à une paire de cornes, reliant clairement le judaïsme au satanisme. Dans certaines parties de l'Angleterre, les sorcières étaient habillées comme des « fées ». Ils portaient un manteau et un capuchon rouges et leurs lieux de rencontre préférés étaient des carrefours [14, p. 65].

Le fait que Perrault ait laissé son héroïne porter un chaperon rouge et rencontrer le « vieux voisin loup » à la croisée des chemins souligne sa faible opinion des femmes et les coutumes superstitieuses de la paysannerie française ainsi que sa peur de la sexualité féminine. La superstition n'était pas morte; Les lecteurs de la classe supérieure de Perrault comprenaient facilement son message même s'il avait transformé le loup-garou en un véritable loup – une fille qui se comportait de manière aussi indépendante et autonome que Le petit chaperon rouge ne pouvait être qu'une sorcière. À l'époque des Perrault, cependant, les membres des classes supérieures ne croyaient plus guère aux sorcières et aux loups-garous. Pour faire passer son message, il était nécessaire pour

Perrault de projeter une image de femme « innocente, impuissante et susceptible aux forces chaotiques, quelque peu séduisantes, de la nature, capable de faire un pacte avec le diable ou de céder à sa fantaisie » [14, p. 71].

Le loup est le personnage du conte de fée de Ch. Perrault « Le petit chaperon rouge », qui mangea sa grand-mère et son petit chaperon rouge. Le loup à l'image de Ch. Perrault a des qualités humaines: il parle d'une voix humaine qui peut changer, propose des plans ingénieux, etc., ce qui le lie aux personnages et aux contes de fées, et aux fables (les animaux sont des images allégoriques de personnes). Cependant, l'identification complète du loup avec une personne ne se produit pas. On ne lui a pas donné un nom comme le loup Isengrin dans la vieille épopée animale française des XIIe et XIIIe siècles « Un roman sur le renard ». Le loup n'est pas un loup-garou, il ne prend pas la forme d'un gentilhomme (dans la forêt), du petit chaperon rouge (qui frappe à la porte) ou de la grand-mère (au lit). C'est un trait vraiment fabuleux, ainsi que la capacité d'avaler une grand-mère puis une petite-fille entièrement (PCR 24.09.2019).

L'ambiguïté de l'image du loup a permis de mettre en avant plusieurs de ses interprétations. Le premier a été suggéré par Perrault lui-même dans *Morale*, accompagnant le conte de fées, dans lequel le principe de la fable est renforcé. Le loup est comparé à la paperasserie laïque: « *Accompagnent leurs promenades à la maison, / passent leurs adieux à travers les ruelles sombres ... / Mais le loup, hélas, ne semble pas plus modeste, / il est donc toujours rusé et effrayant!* » Les adeptes de Perrault, se référant à cette image, ont ajouté une autre fin (la mort du loup), créant une histoire plus acceptable pour la perception des enfants [15, p. 44].

Des représentants de l'école mythologique ont vu le symbolisme caché dans le loup (Le petit Chaperon rouge). Les psychanalystes, au contraire, voient dans le récit une fixation de relations purement humaines. Ainsi, E. Berne, considérant l'image du loup dans une version élargie de l'intrigue dans laquelle il meurt (ce qui n'était pas dans le récit de S. Perrault), écrit: , dans le réseau duquel un loup malheureux est tombé: il a été forcé de s'imaginer dodger, capable de tromper n'importe qui, en utilisant la fille comme un appât. Ensuite, la morale de l'intrigue, peut-être, n'est pas que les petites filles doivent rester à l'écart de la forêt où vivent les loups, mais que les loups devraient

rester à l'écart des filles qui ont l'air naïves et de leurs grands-mères. En bref: un loup ne peut marcher seul dans la forêt. La source directe de l'image du loup n'a pas été établie, car le récit de Perrault est le premier enregistrement de ce complot. Le Loup est un personnage populaire dans les contes de fées de différentes nations. Les principales caractéristiques de cette image de folklore sont reproduites dans le roman romanesque « Le Renard » (loup Isengrin). Avec le petit chaperon rouge, le loup est une image littéraire mondiale qui l'accompagne dans d'autres contes de fées sur ce sujet, dans des versions théâtrales et cinématographiques, des ballets.

### **3.10 La sémantique des couleurs dans les contes français**

Comme vous le savez, les noms de couleurs « principales » ont une nature paradoxale et, par conséquent, la gamme sémantique de désignations de couleurs contient des composantes à la fois positives et négatives. Pour les langues étudiées, une corrélation traditionnelle du blanc avec quelque chose de positif est typique, et du noir avec un négatif. Par conséquent, dans la gamme sémantique du blanc, la connotation positive domine et la connotation noire est négative.

La partie positive du symbolisme de la couleur blanche a une connotation du bien, de la beauté, de la joie, du bonheur, etc.: blanche main (main blanche) – « main douce »; fils de la poule blanche – « chanceux »; marquer de blanc (d'un caillou blanc, d'une pierre blanche) – « marquer comme un événement joyeux, marquer avec une pierre blanche »; en Ukrainien l'expression « mariage blanc » contient le composant sémantique « mariée, mariage », « éprouver l'envie de blanc », c'est-à-dire « le bien » [21, p. 78].

Dans la même gamme sémantique, certaines expressions sont réalisées où la couleur blanche est comparée à un objet contenant quelque chose de sublime, pur: « blanc comme un cygne » (« cygne » est un symbole de beauté et de pureté), d'où l'expression être blanc comme un cygne – « être impeccable », blanc comme neige (« la neige » est un symbole de pureté), d'où être blanc comme neige – « être considéré

comme totalement innocent », sortir blanc (comme neige ) – « maintenir une réputation impeccable» (PCR 24.09.2019).

Le côté négatif de la signification « blanc » est prédéterminé par la sémantique du sujet, avec laquelle le mot « blanc » est généralement combiné, par exemple: « Blanc comme un mort » signifie le même que « pâle comme la mort », blanc comme un linceul – « mortellement pâle », «blanc comme un mur» signifie « pâle comme un mur », « blanc comme linge » – « pâle comme une toile, comme un mur, comme la mort» (PCR 24.09.2019).

Ces expressions contiennent un composant dénotatif – « visage trop blanc (par rapport au stéréotype » avoir la couleur « être rose ») et un composant connotatif (qui est orienté vers la comparaison pour évaluer la désignation « blanc ») – « un visage semblable dans la pâleur à la mort, avec un mur, avec une toile » [21, p. 85].

Les composants sémantiques négatifs contiennent également d'autres unités phraséologiques avec le composant blanc, « blanc » dans les contes de fées français étudiés: « chou blanc » symbolise l'échec total, « faire chou blanc » – « échouer complètement, rester sans rien », colère blanc – symbolise la rage ; « devenir blanc » (de la peur, de la peur), etc.

Avec le blanc, le noir est l'un des éléments les plus importants de la palette de couleurs des cultures traditionnelles. En tant qu'antipode de couleur blanche, il symbolise tout ce qu'il y a de plus sombre, de secret, de mal, de ténèbres, de chagrin et de mort. Noir est comme une ombre de blanc, l'accompagne invariablement partout.

On peut parler très clairement de l'usage symbolique de l'opposition binaire dans les cultures étudiées de blanc-noir, de corrélation lumière-obscurité et d'ici à la signification figurée de « bon – mauvais », « bien – mal ». L'un des contrastes les plus importants – l'opposition de la lumière et des ténèbres – traverse toute la mythologie et les activités quotidiennes de nos ancêtres. Cette confrontation est décisive dans la vie de toute personne. Dans les contes de fées étudiés, lumière blanche et obscurité personnifient les termes de couleurs « blanc » (« clair ») et « noir » (« sombre ») (blanc, noir); cabinet noir – « chambre noire », heure noir – « nuit morte », il fait noir –

« sombre nuit dans la cour »: en plein jour, dans la lumière blanche, nuit noire, plus sombre que la nuit, brume nocturne, etc [21, p. 80].

Mythologiquement, les parties claires et sombres de la journée représentent des forces claires et sombres, « pures » et « impures ». « Jour noir » en russe dans le contexte phraséologique est combiné avec « heure cruelle », avec « année fringante ». Par conséquent, dans la phrase « Sauvez, gardez quelque chose pour un jour de pluie », nous parlons d'une période malheureuse, qui peut durer beaucoup plus longtemps qu'une journée: (fr.) *Pour les mauvais jours* - « pour un jour de pluie » (PCR 24.09.2019).

La différence d'attitude envers le bleu et le bleu-clair se reflétait dans les idiomes et les dictons slaves: « bas bleu » – « femme insensible et sans charme » (en France, bas bleu caractérise une femme qui a négligé son foyer et sa famille); « Soucoupe avec une bordure bleue », « rêve bleu »; (fr.) l'oiseau bleu – « oiseau bleu, un rêve inaccessible ». L'utilisation du symbolisme bleu en français a également influencé la formation de significations figuratives. Initialement, il était associé à une distance indéterminée (distance bleue). En français, bleu spatial – « bleu profond », bleu – « gris-bleu » [21, p. 82].

Il peut sembler que cette couleur, associée principalement au ciel, aurait dû donner un sens positif aux expressions avec le composant bleu, mais, en toute honnêteté, il faut dire qu'en français, il existe des expressions avec ce composant, marquées par une connotation négative. Par exemple, peur bleu porte la charge sémantique de « peur de panique », vin bleu a un sens: « mauvais vin rouge, en être (tout) bleu » dans un langage courant signifie « ouvrir la bouche avec émerveillement, pour se confondre », les diables bleus symbolise la « mélancolie » (l'expression vient de l'anglais les diables bleus – « mauvais esprit », dans lequel le bleu symbolise des forces sombres et sinistres. En français, les émotions fortes sont souvent transmises à l'aide d'adjectifs de couleur: « avoir une envie bleue » – se sentir une envie forte (littéralement bleu).

En général, en français, les codes de couleur sont très souvent utilisés pour caractériser une personne ivre et dans ce sens, bien sûr, les noms de couleur sont de couleur négative: « gris comme un polonais », « gris comme un cordonnier » – « ivre

comme cordonnier », avoir une ivresse blanche – « être saoul sur le plateau », mettre le nez dans le bleu – « se saouler (au diable) », être noir – « être saoul », le noir (parlé) – « ivre », « être gris » – « être ivre » [21, p. 85].

La couleur *brune* fait référence à des couleurs mélangées. Dans de nombreuses langues, il était initialement perçu comme une nuance d'autres couleurs ou un mélange de celles-ci. La structure sémantique de ce terme de couleur n'a pas une gamme de significations figuratives aussi large, qui est propre aux autres désignations de couleur.

Dans les textes folkloriques, la désignation de couleur « brun » est extrêmement rare. Au stade actuel, on le trouve plus souvent dans la fiction, principalement pour décrire l'apparence d'une personne: éléments de vêtement, de visage, etc. En français, outre le nom principal de brun, il existe également toute une série de noms de différentes nuances. Les noms-tabac sont tabac, marron est marron, cacao – cacao, tête-de-nègre est la tête de la nef, acajou est acajou, noisette est noix, rouille est rouille, moutarde est « Moutarde » et autres, qui ont reconstitué la série synonymique de la catégorie de la couleur « marron » en tant que désignations de couleur, qui, avec d'autres fonctions, sont destinées à décrire l'apparence d'une personne: à cheveux bruns – « aux cheveux noirs », châtain – « aux cheveux bruns », basanés – « à la peau foncée, bronzé », etc (PCR 24.09.2019).

En français, les catégories de termes de couleur « basiques » sont représentées par un grand nombre de motifs différents désignant la couleur ou les termes de couleurs empruntés: 1) nom de couleur + nom: bleu marine – « bleu foncé », bleu ciel – « bleu, paradisiaque »; 2) couleur (« couleurs ») + nom: couleur de ciel – « couleurs du ciel », couleur pistache – « couleurs des pistaches »; 3) la base du nom comme désignation de couleur: saphir – « saphir », indigo – « indigo », olive – « olive », etc. 4) adjectifs évaluatifs contenant le nom de la couleur: bleu oriental – « bleu clair », vert cristal – « vert transparent »; 5) mots empruntés de forme inchangée et exclusivement colorée: « kaki », « indigo », « olive », etc. 6) deux adjectifs – noms de couleur: « bleu foncé », « bleu-vert », vert jaune, « gris-vert », etc. 7) Une des caractéristiques de la langue française est l'utilisation de toponymes – termes de couleurs: bleu Berlin, « bleu de Prusse », vert de Hongrie – « vert émeraude », etc [21, p. 88].

Le nominatif principal pour les termes de couleur « de base » et leurs synonymes est la valeur de la couleur. Par le transfert métaphorique ou métonymique, il se transforme en un sens figuré qui dépasse la simple désignation de couleur. Par conséquent, la structure sémantique des désignations de couleur a un large éventail de significations figuratives.

Lorsqu'ils fonctionnent dans des textes littéraires, les détails de couleur sont utilisés à la fois pour la nomination directe et pour l'exécution de tâches stylistiques en tant que moyen artistique et expressif. Ils sont capables d'organiser le contexte et de transmettre son idée principale, en lui donnant l'imagerie et l'expressivité sous la forme d'un sème dominant, exprimé par des symboles. La couleur et ses nuances, exprimées par divers modèles et dessins, sont utilisées dans les comparaisons et les métaphores. Le vocabulaire non coloré dans un sens figuré peut, dans le contexte, acquérir le sens de la couleur.

Les noms de couleur des contes étudiés sont largement utilisés pour nommer les couleurs des vêtements, des tissus, des articles ménagers, des aliments, pour décrire l'environnement, l'apparence humaine, pour décrire l'état émotionnel et physique d'une personne, la couleur du poil des animaux, des animaux, etc. les langues sont largement utilisées pour désigner le couleur des animaux.

### **3.11 Peau d'Âne: la signification sémantique des couleurs**

La couleur occupe en effet une place très importante dans ce conte de Perrault. A la cour du roi, tout est bleu: des chevaux jusqu'à la peau des serviteurs en passant par les habits, les meubles, la tranche des livres ou les plumes du paon qui parade dans la cour du château. A la cour du prince par contre, c'est le rouge qui domine selon les mêmes modalités. Lors du mariage du prince rouge et de Peau d'Âne, fille du roi bleu, le *dressing code* s'est fixé sur le blanc le plus immaculé. Plus certainement une invention esthétique censée amener un élément fantastique dans ce Moyen-Âge légendaire. Cette fantaisie se trouve dans de nombreux autres éléments du décor: le manteau du roi qui le fait ressembler à une sorte de scarabée, le cercueil sphérique de la

reine, rempli de pétales et recouvert de verre, la robe couleur du temps sur laquelle on voit défiler les nuages, la pauvre chaumière de Peau d'Âne brillant de mille éclats malgré sa misère apparente, la référence au marquis de Carabas empruntée au *Chat Botté*. Sans parler de quelques anachronismes amusants, notamment autour du personnage de la marraine de Peau d'Âne, une fée qui a la capacité de voir à l'avenir: des piles électroniques, des poèmes du XXème siècle [31, p. 56].

La princesse n'a pas d'autre nom que « la princesse » dans le début du récit ce n'est qu'à sa transformation en peau d'âne qu'on l'identifie en Peau d'Âne (PA 04.10.2019). Elle cherche tous les moyens pour échapper à mariage avec son père. Elle demande successivement des robes qu'elle pense impossibles à réaliser: *robe couleur du temps, robe couleur de lune, robe couleur de soleil*. Ses vœux sont exaucés, elle est hésitante tant elle trouve la robe couleur de lune magnifique, mais suit les conseils de la fée et demande à son père la peau de l'âne banquier [31, p. 63].

*Les robes* de Peau d'âne: couleur du temps (un ciel en mouvement), couleur de lune (argent) et couleur de soleil, sont toutes trois marquées par l'immatérialité (temps et astres), la représentation impossible, et pour ceux qui les voient par le reflet, la réflexion, la non-existence de la princesse sinon par l'intermédiaire d'une illusion. Couleur de lune symbolise l'argent et brillance: « *Dans les cieux où la nuit a déployé ses voiles, La lune est moins pompeuse en sa robe d'argent lors même qu'au milieu de son cours diligent, sa plus vive clarté fait pâlir les étoiles* ». Couleur de soleil: « *Si beau, si vif, si radieux que le blond amant de Clymène dans son char d'or se promène d'un plus brillant éclat n'éblouit pas les yeux* » (PA 04.10.2019).

Le blanc apparaît cinq fois: lors de la mort de la mère de Peau d'âne, lors de la fuite de celle-ci dans le carrosse/nid de plumes, pour le bal donné en l'honneur du prince, pendant le rêve des deux amoureux, le jour des noces. « *Le blanc sur notre âme agit comme le silence absolu... un rien avant toute naissance* », note W. Kandinsky [31, p. 71]. Effectivement, dans la pensée symbolique où la mort précède la vie et toute naissance est renaissance, le blanc est couleur de mort et de deuil, mais aussi de transfiguration, de révélation. Il relève tout à la fois du passage et de l'initiation, du devenir, de l'absence, du lait nourricier, de l'archétype de la femme féconde, du jour

succédant à la nuit. Toutes valeurs que l'histoire déroule, de la mort de la mère au bal en blanc d'absence (le principal invité, le prince, n'est pas là), puis à la révélation initiatique (le rêve), pour enfin s'achever sur l'utilisation classique, sociale et terre-à-terre, du mariage « en blanc ». L'on peut même remarquer au passage que la robe de la reine, lors du bal, est d'un blanc crémeux évoquant le lait, tandis que son époux comme les participants ne sont vêtus que de blanc neutre et froid [31, p. 73].

Alors, au fil du conte, le vêtement semble servir de projection à la narration du parcours de Peau d'Âne (parcours depuis la mort de sa mère à son mariage avec le Prince, mais aussi parcours « intérieur » du personnage). Tourmenté à la suite de sa vision de Peau d'Âne habillée par ses précieuses robes, le Prince n'a dès lors plus que cette image en tête. Et que penser du déroulement de la découverte de Peau d'Âne par le Prince, lorsqu'il l'aperçoit « l'œil au trou de la serrure »: voyeur pour lui, exhibitionniste pour elle (puisque « *Fort sûr que, quand le Prince à sa porte aborda Et par le trou la regarda, Elle s'en était aperçu* »). Dans le conte Peau d'Âne les couleurs plus répandues sont le bleu et le blanc. Mais notre attention est aussi concentré sur une *robe couleur du temps, robe couleur de lune, robe couleur de soleil*, qui ont leurs représentations spéciales (PA 04.10.2019).

Pour la conscience mythique, les animaux sont des intermédiaires entre les humains et le monde magique où les morts continuent leur vie en accord avec des lois qui sont incompréhensibles pour les vivants. Dans la littérature moderne, ce rôle d'intermédiaire est, bien entendu, réduit, mais certains traits persistent. Les personnages animaux ont développé, d'un côté, le rôle qui endosse le danger et ce rôle, en général, est associé avec la mort, thème permanent et sans doute le plus profond de toute la littérature. D'un autre côté, les animaux apparaissent comme alter ego de l'être humain et ils incarnent dans le texte les qualités dont manque le personnage humain et dont il aurait besoin, telles que sagesse, pouvoir, puissance, vitalité, etc. Cela devient possible parce que dans ce cas, l'humain et l'animal sont opposés l'un à l'autre et, comme cela se produit toujours dans le cas d'une opposition, la différence entre les unités opposées attire notre attention sur les ressemblances et, réciproquement, la ressemblance attire l'attention sur les différences.

### Conclusion du CHAPITRE 3

Le conte folklorique français rappelle l'époque où les hommes et les animaux formaient une seule et même communauté: certains (animaux) étaient les ancêtres d'autres (hommes). Les anciens chasseurs ont été frappés par les capacités extraordinaires des animaux. Les gens n'avaient pas un odorat, une audition et une vision aussi subtils, une réaction aussi instantanée que celle des animaux. Ils semblaient à l'homme des êtres surnaturels et il cherchait leur protection. L'histoire reste muette sur la manière dont le chat a pu apprendre la parole et le comportement humain. Les conteurs ne se sont pas posé de telles questions, vivant dans un monde où l'humanité se voyait attribuer un rôle très insignifiant, dans un monde où la magie et la sorcellerie étaient incompréhensibles.

Nous voyons donc que c'est grâce au talent de Charles Perrault que ses récits sont devenus une œuvre profondément originale, reflétant correctement le caractère national et l'esprit contradictoire de son époque - période de la prospérité de la France et persécution religieuse, grandes découvertes scientifiques et émeutes de la faim. L'auteur, doté d'un incroyable instinct littéraire, a deviné les besoins de son époque et a créé des types immortels que certains chercheurs assimilent à Don Giovanni ou à Hamlet [41, p. 88].

Le conte folklorique français rappelle l'époque où les hommes et les animaux formaient une seule et même communauté: certains (animaux) étaient les ancêtres d'autres (hommes). Les anciens chasseurs ont été frappés par les capacités extraordinaires des animaux. Les gens n'avaient pas un odorat, une audition et une vision aussi subtils, une réaction aussi instantanée que celle des animaux. Ils semblaient à l'homme des êtres surnaturels et il cherchait leur protection. L'histoire reste muette sur la manière dont le chat a pu apprendre la parole et le comportement humain.

## CONCLUSION GÉNÉRALE

Le genre des contes de fées a attiré l'attention des savants depuis longtemps. La formation et les sources du genre conte de fées ont été étudiées, les folkloristes rassemblés et classés et classés motifs et types de contes de fées. La signification historique et anthropologique des contes de fées a été sérieusement étudiée pour la première fois par Cl. Levy-Strauss. L'étude structure-sémantique du conte sous l'aspect sémiotique a été entreprise pour la première fois par V. Propp, jetant ainsi les bases de la narratologie moderne. Cependant, seul un conte de fées folklorique était soumis à une étude aussi complète, alors qu'un conte de fées littéraire était étudié principalement sous l'angle de la critique littéraire (E.N. Kovtun, M.Nlipovetsky, V.Bakhtina). Le genre d'un conte de fées littéraire, en raison de ses limites floues, ainsi que de sa forte dépendance à l'égard du style individuel de l'écrivain, n'a pas été étudié de manière aussi approfondie que le genre des contes folkloriques.

Le genre du conte de fées littéraire français se caractérise par les caractéristiques structurelles et sémantiques suivantes au niveau de l'organisation sémiotique du récit: phases floues du schéma narratif canonique ou contraction / absence de certains d'entre eux: recherche incomplète, « dépréciation » de l'objet à rechercher et acquisition d'un autre objet à la place de l'objet initialement désigné; manque de transformations dans l'état du sujet; syncrétisme des actants; erreur de l'actrice « expéditeur »; combinaison de discours fabuleux avec des éléments discursifs qui lui sont étrangers.

Par conséquent, pour déterminer les caractéristiques de la structure sémantique d'un conte de fées littéraire, il est nécessaire d'identifier les caractéristiques principales de la structure sémantique, un conte de folklore (« code de texte ») et de les comparer aux caractéristiques d'un conte littéraire. Pour comparer les structures sémantiques profondes des contes folkloriques et littéraires dans ce travail, nous avons utilisé la méthode des chercheurs de l'école sémiotique française (A.-J. Greimas, J. Curtes, Cl. Coke et autres), qui a plus de souplesse que l'approche de V. Propp, et vous permet de décrire à la fois le folklore et le travail littéraire.

Ce recherche permet de conclure que la méthodologie développée pour l'analyse de la sémantique d'œuvres appartenant au genre des contes littéraires est prometteuse. Nous proposons de combiner toutes les méthodes utilisées dans ce travail lors de l'analyse de textes spécifiques. À l'avenir, il est possible d'utiliser ces méthodes pour étudier les contes littéraires d'autres pays, dont la spécificité peut différer des spécificités du conte littéraire français.

La plupart des représentations qui guident notre comportement personnel et social se construisent à partir de la diversité de notre expérience sensorielle – toucher, ouïe, odorat, goût et vue. Les couleurs noir et blanc ont souvent été considérées comme non-couleurs, marqueurs d'un espace où la profusion de lumière ou son absence brouille détails et contours. Ceci explique pourquoi les contes se servent de ces couleurs pour décrire les étrangers dont il est difficile de déchiffrer les traits. Les autres couleurs – le jaune, le vert ou le rouge – servent de références, liant la personne ou l'objet à l'un ou l'autre des symboles acceptés; le rouge par exemple est habituellement associé à la passion, au danger, à l'interdiction, à la violence, évoquant le sang et l'enfer, alors que le vert a toujours été la couleur de la nature et de la végétation. Les contes, qui rassemblent leur audience à la nuit tombante, font appel à l'expérience sensorielle et associent couleurs, formes et odeurs à la musique et au conte, tout en encourageant leur public à dépasser une vision primaire pour lire les couleurs comme des bornes et la clef d'une supraréalité.

Les occurrences des nombres trois, quatre et sept, montrées dans les contes de fées, le folklore et les mythologies dans cet article montrent que l'utilisation de ces chiffres est bien plus qu'une simple coïncidence. Trois est utilisé comme méthode de comparaison - d'un enfant à l'autre (généralement plus âgé) deux. Il compte les jours d'événements spéciaux, d'une manière similaire à celle du christianisme. Et il met en valeur le motif tricolore de rouge, noir et blanc qui découle de l'idéal perpétué de la féminité. Quatre est le nombre le plus proche de la nature - les directions cardinales et les saisons. Les dieux des directions et des saisons apparaissent toujours par groupes de quatre. L'utilisation de ces chiffres n'est pas seulement une tradition, bien que la

tradition joue son rôle; ces chiffres sont des indicateurs de la culture, de la religion, de l'origine et de la méthodologie de narration elle-même.

Les animaux occupent une place de choix dans les contes populaires, surtout dans les recueils publiés par les frères Grimm. Elles jouent fréquemment un rôle adjuvant aux côtés d'un héros maltraité par le sort ou par les hommes. La dimension merveilleuse dont il est porteur allège la vision sans complaisance d'une société impitoyablement hiérarchisée et cloisonnée, dominée par l'arbitraire et la menace de pénurie. Il est également associé à la métamorphose, qui représente alors un temps d'épreuve et de solitude coïncidant avec une victoire temporaire du mal. Enfin, il est porteur d'une dimension métaphorique et symbolique, représentant à la fois un miroir de l'âme humaine et des réminiscences archétypales collectives oubliées par la conscience, mais poursuivant une existence souterraine.

Les résultats obtenus pendant le processus de recherche ouvrent la perspective de nouvelles directions dans l'étude du folklore en tant que phénomène socioculturel important qui affecte la formation de l'image linguistique nationale du monde. L'analyse linguistique et sémantique du discours folklorique réalisée dans ce travail nous permet de mettre en évidence une direction importante et prometteuse: l'étude de l'interaction des connaissances rationnelles et mythologiques dans des mondes dérivés du folklore possible.

L'étude permet de conclure que la méthodologie développée pour l'analyse de la sémantique d'œuvres appartenant au genre des contes littéraires est prometteuse. Nous proposons de combiner toutes les méthodes utilisées dans ce travail lors de l'analyse de textes spécifiques. À l'avenir, il est possible d'utiliser ces méthodes pour étudier les contes littéraires d'autres pays, dont la spécificité peut différer des spécificités du conte littéraire français.

**BIBLIOGRAPHIE**

1. Алимов В. В. Интерференция в переводе: на материале профессионально ориентированной межкультурной коммуникации и перевода в сфере профессиональной коммуникации. Москва: ЮК МГУ, 2004. 260 с.
2. Бойко С.П. Волшебная страна Пьера и Шарля Перро. Москва: Народное образование, 2002. 336 с.
3. Греймас А.-Ж. В поисках трансформационных моделей. Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. Москва: Прогресс, 2000. С. 171-195.
4. Греймас А.-Ж. Размышления об актантных моделях. Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. Москва: Прогресс, 2000. С. 157-170.
5. Єсипович К.П. Шляхи дослідження тексту народної казки у сучасній лінгвістичній парадигмі // Матеріали Всеукраїнськ. науково-практич. конф. молодих учених « Актуальні проблеми філології ». Дніпропетровськ: Наука і освіта, 2003. С. 97-99.
6. Захаренко И.В., Красных В.В., Гудкова Д.Б. Русское культурное пространство. Лингвокультурологический словарь. Москва: Наука, 2004. 318 с.
7. Кунавин Б.В. Прилагательные морально-этического качества в русских народных сказках. Лексическая семантика. Москва, 2000. С. 158-175.
8. Лесевич В. В., Бажов С. И. Новая философская энциклопедия. Москва : Мысль, 2010. 2816 с.
9. Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю., Новик Е.С., Сегал Д.М. Проблемы структурного описания волшебной сказки. Структура волшебной сказки. Москва : РГГУ, 2001. С. 11-121.
10. Попова З.Д., Стернин И. А. Когнитивная лингвистика и лингвокультурология. Филологические записки. Воронеж, 2001. С.112–120.
11. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Москва : Лабиринт, 2000. 333 с.

12. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. Москва: Лабиринт, 1998. 511 с.
13. Путилов. Б.Н. Проблемы типологии этнографических связей фольклора. Фольклор и этнография. Связи фольклора с древними представлениями и обрядами. Л. : Наука, 1977. С. 3-16.
14. Ревизию И.И. К общесемиотическому истолкованию трех постулатов Проппа // Типологические исследования по фольклору. Сборник статей памяти В.Я. Проппа. Москва : Наука, 1975. С. 77-91.
15. Семиотические средства выражения позиции автора в жанре литературной сказки. // Функциональная семантика на материале французского языка. Вестник МГЛУ. Вып. 464. Москва, 2002. 32 с.
16. Символика цвета во фразеологии // Литературная Кабардино-Балкария, №2. Нальчик, 2003. С. 228-232.
17. Символика цветообозначений во фразеологии разносистемных языков (на материале балкарского, русского и французского языков) // Вестник Кабардино-Балкарского государственного университета. Серия филологические науки. Вып. 6. Нальчик, 2003. С. 51-53.
18. Степанов Ю. Семиотика: Антология. Академический проект. Екатеринбург: Деловая книга, 2001. 702с.
19. Тугушева Ф. К проблеме изучения цвета в разных культурных традициях (на материале балкарского, русского и французского языков). Когнитивная парадигма: Тезисы международной конференции 27-28 апреля 2000 г. Пятигорск, 2000. С. 171-173.
20. Тэрнер В. Проблема цветовой классификации в примитивных культурах (на материале ритуала Ндембу). Семиотика и искусствометрия. Москва: Наука, 1972. 214 с.
21. Устинова И.П. Тематическая группа как лексическая микросистема (на материале прилагательных цвета английского языка). Дисс. канд. фил. наук. Ленинград, 1986. 127 с.
22. Холманских И.В. Компаративные фразеологические единицы с компонентом зоонимом. Тюмень, 2000. 243 с.

23. Чекалина Е.М. Историко-семасиологическое исследование прилагательных цвета во французском языке. Дисс. Канд. Фил. Наук. Л., 1972. 171 с.
24. Шерина Е.А., Алексеева А.В. Лингвокультурологический аспект изучения национально-культурной специфики языка. *Фундаментальные исследования*, 2014. С. 215-218.
25. Aarne and S. Thompson. *The types of the folktale: a classification and bibliography*, 1973. 143 p.
26. Amor und Psyche. Die Schöpfung des Apuleius und ihre Einwirkung auf das Märchen. Eine Kritik der romantischen Märchentheorie. Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Mainz: 1977. P. 201-203.
27. Bagan J. Contact linguistics. URL: <http://www.fanread.net/book/10934728/?page=22> (last accessed: 24.09.2019).
28. Barthes R. La mort de l'Auteur. *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil, 1994. P. 491-495.
29. Bellot-Antony M. Les constantes d'un genre: le conte moral de Marmontel a Eric Rohmer. *Frontieres du conte*. Paris : Editions du CNRS, 1982. P. 79-88.
30. Belmont N. Silence, mutisme et discretion: l'itineraire structurant des figures feminines dans le conte. *Le conte entre l'universel et le singulier*. Lausanne : Payot, 2002. P. 177-186.
31. Boytchouk K.A. Le composant de chiffre dans les textes folkloriques français (aspects sémantique et linguoculturel). *Ad orbem per linguas. До світу через мови : матеріали міжнародної науково-практичної конференції ( Київ, 20–22 березня 2019 )*. Київ : Вид. центр КНЛУ, 2019. С. 305 – 307.
32. Charlotte Trinquet « Un chat est un chat » *Le conte de fées français. Traditions italiennes et origines aristocratiques*. Tubingen: Narr Verlag, 2012. 244 p.
33. Distin K. *Cultural Evolution*. Cambridge : Cambridge University Press, 2010. 101 p.
34. Gérard Chandès, *Le merveilleux et la magie dans la littérature*, vol. 2 de C.E.R.M.E.I.L. (Centre d'Études et de Recherches sur le Merveilleux, l'Étrange et l'Irréel en Littérature), Amsterdam, Rodopi, 1992, 252 p.

35. Giambattista Basile, *Le Conte des contes* (trad. Françoise Decroisette), Strasbourg: Circé, 2002. P.78-84.
36. Graça da Silva S., Tehrani J. J. Comparative phylogenetic analyses uncover the ancient roots of Indo-European folktales. *Royal Society Open Science*, 2016. 156 p.
37. Jackson, S. M. *The Hunter Thompson Saga: A savage burlesque in three parts*, *Commonwealth Times*, Richmond Va., 2013. P. 1, 11–14, 16.
38. Jean-François Perrin, Marc Escola commente *Contes de Charles Perrault*, *Les Fées*, n° 3. 2006. 18 p.
39. Kurazhova I.V., *Symbol as a reflection of national language world picture*. 2017, P. 137-140.
40. Lang A. *The Edinburgh Critical Edition of the Selected Writings of Andrew Lang, Volume I*. Edited by Andrew Teverson, Alexandra Warwick, and Leigh Wilson. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015. 436 p.
41. *Le Conte populaire français*, en collaboration avec Marie-Louise Ténéze, Maisonneuve et Larose, 1993. 12 p.
42. Marchenkov V., Leonidovich V., Aleksei Losev and His Theory of Myth. (The introduction to Marchenkov's English translation of *The Dialectics of Myth*, 2003. 34 p.
43. Michelson P. E. *The Development of J. R. R. Tolkien's Ideas on Fairy-stories: Inklings Forever* 8, 2012. P. 212-214.
44. Misonjnikov B. *Media text in socio-cultural environment: the anthropocentric Issue*. *Russian journal of communication*. 2011, P. 213-238.
45. Patricia Eichel-Lojkine, *Contes en réseaux. L'émergence des contes sur la scène littéraire européenne*. Genève : Droz, 2013. 17 p.
46. Person L. S. *Gender and sexuality*. In Kelley, Wyn (ed.). *A Companion to Herman Melville*. Oxford : Blackwell Publishing Ltd, 2006. 231 p.
47. Popova Z.D., Sternin IA. *Essays on the cognitive linguistics*. Moscow : AST, 2000. P. 45-47.
48. Pronina E. *Antinomy of mass communication: Matthew rule*. Video conference on *Media psychology in Russia: Problems and Prospects*. Saratov : Saratov State University, 2010. 304 p.

49. Stern D. The Bergen Electronic Edition of Wittgenstein's Nachlass. Oxford : European Journal of Philosophy, 2010. P. 455–467
50. Telia V. N. Connotative aspect of semantics of nominative units. Moscow : Nauka Publ., 1986. 141 p.
51. Tolkien On Fairy-stories, edited by Verlyn Flieger and Douglas A. Anderson. A new expanded edition of Tolkien's most famous, and most important essay, which defined his conception of fantasy as a literary form. New York : Harper, 2008, 345 p.
52. Vinogradova S. & Melnik G. The problems of overcoming inequalities in international humanitarian exchange. Humanitarian vector, Chita, 2015. P. 239-246.
53. Vinogradova S., Melnik G. Media psychology: a new branch of theory in mass communication - the problem of psychological protection from adverse media impacts. Istanbul university faculty of communication journal, 2013. P. 177-187
54. Volkova E. P., Mohler B. J., Meurers D., Gerdemann D., Bulthoff H. Emotional perception of fairy tales. Stroudsburg : PA, 2014. P. 98-109.
55. Wilcken P., Lévi-Strauss C. The Poet in the Laboratory. London, UK : Bloomsbury, 2011. P. 35-41.
56. Zheng Y. Study of Russian Animal Name System. The Blue Days Press, 2002. P. 23-29.
57. Zipes J. The Great Fairy Tale Tradition: From Straparola and Basile to the Brothers Grimm. New York : W. W. Norton, 2001. 238 p.

## DICTIONNAIRES

58. Лингвистический энциклопедический словарь / под ред. В.Н.Ярцевой 2-е изд. дополненное. Москва: Большая Российская энциклопедия, 2002. 709 с.
59. Логический словарь / Сост. Н.И.Кондаков. Москва : Наука, 1971. 650 с.
60. Психологический словарь / под ред.: В.П.Зинченко, В.Г.Мещерякова. – М.: Педагогика – Пресс, 1999. 440 с.
61. Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage / Sous la direction de J. Dubois. P. : Larousse, 1994. 514 p.

62. Dictionnaire d'analyse du discours / Sous la direction de R.Charaudeau, D.Maingueneau. P. : Seuil, 2002. 661 p.
63. Le Robert de poche. P. : Robert, 1995. 904 p.
64. Petit Larousse illustré. P. : Larousse, 1999. 1784 p.

### SOURCES D'ILLUSTRATIONS

65. BB: La Barbe bleue. URL: <http://clpav.fr/lecture-barbe.htm> (dernier accès: 24.09.2019).
66. BBD : La Belle au bois dormant. URL: [https://www.iletaitunehistoire.com/genres/contes-legendes/lire/la-belle-au-bois-dormant-bibliidcon\\_022#histoire](https://www.iletaitunehistoire.com/genres/contes-legendes/lire/la-belle-au-bois-dormant-bibliidcon_022#histoire) (dernier accès: 11.10.2019).
67. BEB : La Belle et la Bête. URL: [https://fr.wikisource.org/wiki/Contes\\_de\\_Madame\\_de\\_Villeneuve/La\\_Belle\\_et\\_la\\_Bête](https://fr.wikisource.org/wiki/Contes_de_Madame_de_Villeneuve/La_Belle_et_la_Bête) (dernier accès: 01.10.2019).
68. C : Cendrillon. URL: [https://www.iletaitunehistoire.com/genres/contes-legendes/lire/cendrillon-bibliidcon\\_029#histoire](https://www.iletaitunehistoire.com/genres/contes-legendes/lire/cendrillon-bibliidcon_029#histoire) (dernier accès: 04.10.2019).
69. Delarue P., Ténèze M.-L. Le conte populaire français / P. Delarue, M. Tenèze. – Paris: Maisonneuve et Larose, 2002. Tome 2. 731 p.
70. LF : Les Fées. URL: <http://lechatsurmonepaule.over-blog.fr/article-charles-perrault-les-fees-70784104.html> (dernier accès: 01.10.2019).
71. PA : Peau d'âne. URL : [https://fr.wikisource.org/wiki/Contes\\_de\\_Perrault\\_\(éd.\\_1902\)/Peau\\_d'Âne](https://fr.wikisource.org/wiki/Contes_de_Perrault_(éd._1902)/Peau_d'Âne) (dernier accès: 04.10.2019).
72. PCR: Le petite Chaperon Rouge. URL : [https://fr.wikisource.org/wiki/Contes\\_de\\_Perrault\\_\(éd.\\_1902\)/Le\\_petit\\_Chaperon\\_rouge](https://fr.wikisource.org/wiki/Contes_de_Perrault_(éd._1902)/Le_petit_Chaperon_rouge) (dernier accès: 24.09.2019).
73. PP : Le Petit Poucet. URL: <http://clpav.fr/lecture-poucet.htm> (dernier accès: 15.10.2019).