

UNIVERSITÉ AIX-MARSEILLE I - Université de Provence

U.F.R. des Lettres, Arts, Communication et Science du langage

THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ AIX-MARSEILLE I

Formation doctorale : Littérature générale et comparée

présentée et soutenue publiquement

par

Amina BOUDJELLAL MEGHARI

septembre 2008

**Analyse de la structure et des procédés de
narration et de contage : approche
comparative des contes de Perrault et des
contes chaouis**

Directeur de thèse : Mme. Fridrun RINNER

JURY

M. Charles BONN, professeur émérite de l'université Lyon 2

M. Ahmed CHENIKI, professeur de l'université d'Annaba (Algérie)

Mme Fridrun RINNER, professeur de l'université de Provence

Tome I

بسم الله الرحمن الرحيم

يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر و أنثى و جعلناكم شعوبا و قبائل لتعارفوا.

القرآن الكريم، 49، 13.

Ô hommes ! Nous vous avons créés d'un mâle et d'une femelle, et Nous avons fait de vous des nations et des tribus, pour que vous vous entre connaissiez.

Le Saint Coran, 49, 13.

Je dédie cette thèse à mes parents, à ma sœur Soumaya et à mon mari, qui m'ont encouragée et soutenue durant ces quatre années de recherches et sans lesquels ce travail n'aurait jamais vu le jour.

Que Dieu me les préserve.

Remerciements

Je tiens à remercier tout d'abord ma directrice de recherches Madame Fridrun Rinner pour son encadrement, ses conseils éclairés, sa gentillesse et la confiance et la liberté qu'elle m'a accordées tout au long de mes recherches. Je lui exprime toute ma gratitude.

Je remercie encore Messieurs Charles Bonn et Ahmed Cheniki pour leurs conseils amicaux et avisés et surtout pour leur soutien dès le début de mon parcours universitaire en France. Je les remercie d'avoir bien voulu faire partie de mon jury. Je n'oublie pas Madame Roseline Baffet pour ses précieuses remarques et suggestions.

Je suis très reconnaissante à ma mère qui n'a cessé de m'encourager et de prier pour moi, à mon père qui été mon premier lecteur critique et mon correcteur, et à ma sœur Soumaya pour sa présence et son aide tant matérielle que morale. Je n'oublie pas mes tantes et conteuses Ghalla et Zakia.

Je remercie spécialement mon époux Reda qui a toujours cru en moi, pour sa sollicitude et ses encouragements qui m'ont été précieux dans les moments de doute, pour toute la patience dont il a fait preuve, pour l'aide qu'il m'a apportée, et pour tous les livres qu'il m'a fournis pour mener à bien cette étude. Je remercie également ma belle-famille pour son support moral.

Je dois un remerciement particulier à mon amie Manal Wahbi Sleiman qui m'a beaucoup aidée dans la relecture d'une grande partie de ma thèse, et pour son œil critique qui m'a permis d'améliorer mon travail. Je remercie également Boulkroune Kamel pour avoir revu mes traductions.

Je remercie naturellement tous les membres de ma famille : mes sœurs Ouafia et Nadjoua, mes frères Khatib, Lotfi et Nabil, mes belles sœurs Amel, Hayat et Siham et mes amies Amira, Liza, Imene, Nadia, Soumeya et Sonia qui m'ont toujours accompagnée avec leurs prières.

Sommaire

TOME I

<i>Introduction</i>	7
<i>La littérature orale</i>	13
Qu'est-ce que la littérature orale ?	14
Quelques définitions	14
Les principales formes de la littérature orale.....	37
Aperçu socio-historique des contes	56
En France	56
En Algérie.....	91
<i>Analyse structurale</i>	146
La combinaison des séquences narratives	147
La combinaison des séquences narratives élémentaires.....	152
La combinaison des séquences narratives complexes	207
L'analyse des séquences narratives	228
Analyse des situations initiales et finales	229
Analyse des processus de transformation	251

TOME II

<i>Analyses narrative et sémantique</i>	290
La narration	291
Le conte en théorie.....	293
Quelles fonctions pour les instances narratives ?	312
La distance des instances narratives	341
Le temps du récit	351
La sémantique	360
Les fonctions des personnages	360
La thématique : entre mariage et violence	398
<i>Conclusion</i>	448
<i>Bibliographie</i>	455
<i>Annexes</i>	479

Introduction

Un peu partout dans le monde, la littérature orale connaît depuis quelques années un engouement grandissant. Malgré les efforts déployés dans ce domaine, une insuffisance subsiste pourtant. Les littératures orales tendent à disparaître à une vitesse qui dépasse celle des recherches. À ce niveau, l'impuissance face au facteur temps est indéniable. La mutation rapide des sociétés rurales, jusque-là principales détentrices des cultures orales, conjuguée à la succession inévitable des générations, concourent à la disparition précipitée de ces littératures. Vulnérables, elles résistent mal au développement et à l'industrialisation des sociétés. Le monde moderne semble naître en engloutissant peu à peu le monde traditionnel qui les transmet, les nourrit et les protège.

Pour des raisons historiques, politiques et économiques, certaines littératures orales bénéficient moins que d'autres des recherches. Tel est le cas de la littérature orale algérienne. D'une diversité impressionnante, et d'une rare richesse, elle mérite aux dires de Camille Lacoste-Dujardin : « de figurer au premier rang des littératures orales du monde entier ».¹ L'intérêt qui lui a été portée ne rend pourtant compte que d'une infime partie de sa richesse couplée à la catégorisation générale de « littérature orale berbère ». Avec la colonisation française, et par la suite encore, la plupart des efforts ont été principalement consacrés aux collectes et à l'étude de la littérature kabyle, négligeant d'autres parties constitutives du patrimoine oral algérien, comme la littérature orale chaouïe qui reste dans l'ombre.

Cette littérature qui recèle des richesses insoupçonnées, est presque inconnue du monde occidental. À notre connaissance, elle n'a fait l'objet que de deux collectes de contes. La première très ancienne, a été effectuée par Gustave

¹ Camille Lacoste-Dujardin, *Le conte kabyle*, Paris, La Découverte, 2003 (3^{ème} éd., 1^{ère} éd. 1970).

Mercier¹ en 1896 dans la région d'Arris, et la seconde plus récente, a été réalisée par Mohamed Salah Ounissi² en 2003 dans la région de Khenchela. Outre ces collectes, trois autres contes ont été publiés, séparément entre 1985 et 1993, dans des revues spécialisées par Abdallah Djarallah.³ Quant aux études, elles sont plus rares. Nous n'en avons retrouvé qu'une seule publiée en 2006, par Amhamed Azoui⁴ dans le cadre d'un mémoire de magister à l'université de Sétif. Il s'agit d'une étude réalisée sur un corpus de contes collectés dans la région de Batna. Elle est très vague et générale, ce qui s'explique en partie par son caractère pionnier et inaugurateur. Néanmoins, elle constitue actuellement une référence indispensable à toute étude de contes chaouis.

Portés par un intérêt particulier au conte chaoui qui a bercé notre enfance, indignés devant la carence des recherches et soucieux de sa sauvegarde, notre motivation première pour réaliser ce travail de recherche était de participer, en tant que Chaouis à la sauvegarde et au partage d'une identité, d'une histoire, d'une civilisation et d'une culture menacée de disparition. Salem Chaker constate que vouloir être Berbère aujourd'hui et vouloir le rester, est nécessairement un acte militant, culturel et scientifique et que : « l'avenir berbère dépend plus que jamais du rapport des berbérophones aux éléments constitutifs de leur identité : leur langue et leur culture ».⁵

Les conteurs traditionnels chaouis, analphabètes le plus souvent, ignorent toutes les règles de communication et de production littéraire

¹ Gustave Mercier a publié deux articles contenant des contes collectés. Ces contes ont été réédités par la suite sous forme de deux petits livrets en langue chaouie et traduits en français : *Le Chaouïa de l'Aurès* (dialecte de l'Ahmar khaddou), Paris, Publication de l'Ecole des Lettres d'Alger, 1896. Et *Cinq textes berbères en dialecte chaouïa*, Imprimerie Nationale, Paris, 1900. En 2002 ils sont regroupés en un seul recueil : Mena Lafkioui, Daniella Merolla, *Contes berbères chaouis de l'Aurès*, Köln (Cologne), Rüdiger Köppe Verlag, 2002.

² Mohamed Salah Ounissi, *Contes de berbérie et du monde, (Tinfusin si tmazgha d umadal)*, Alger, ENAG, 2003.

³ Abdallah Djarallah : « Un conte chaoui : Hend uttegyult », In : *Awal*, 1, 1985.

- « Un conte dans le parler Aït Abdi (Aurès méridional) », In : *Etudes et Documents Berbères*, 4, 1988.

- « Une randonnée dans le parler des Harakta de Aïn Beïda, agzin d nanna-s (le chiot et sa tante) », traduit en collaboration avec Paulette Galand-Pernet, In : *Etudes et Documents Berbères*, 10, 1993.

⁴ محمد عزوي, *القصة الشعبية الجزائرية في منطقة الأوراس*, القاهرة, شركة الأمل للطباعة و النشر, 2006.

Amhamed Azoui, *Le conte populaire algérien dans la région des Aurès*, Le Caire, Al Amal, 2006.

⁵ Salem Chaker, *Berbères aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, 1989, p. 7.

théorisées par les spécialistes. Leurs contes obéissent pourtant à une logique certaine qui régit leurs structures interne et externe ainsi que leurs contenus. Afin de la déchiffrer, nous aurons recours à une étude comparative qui mettrait en parallèle ces contes à d'autres d'origine populaire, mais adaptés à l'écrit. Elle permettra de discerner leurs spécificités, car l'adaptation d'un conte contraint l'auteur à se conformer à certaines règles d'écriture.

Pour cette comparaison, notre choix s'est porté sur les contes de Charles Perrault¹. Ils représentent une référence mondialement connue, dont le succès n'a jamais été démenti. Adaptés et nourris du folklore français, ils sont marqués par la culture populaire. Signés de la plume d'un académicien et écrivain de renommée,² ils font partie de la littérature savante. Cette double appartenance leur assigne un statut particulier qui les place dans un croisement de perspectives. Traditionnels, ils ne sont pas une création individuelle mais se rapprochent des contes chaouis qui font l'objet de notre étude. Littéraires et destinés à plaire aux salons mondains de la fin du 17^{ème} siècle, ils représentent une production qui allie une prose faussement naïve et des procédés de mise en texte pensés et recherchés, ignorés du conteur chaoui. Ils constituent ainsi un modèle particulier de contes, qui les qualifie comme un important repère de comparaison.

Mais en raison de la diversité des contes chaouis, selon les régions et les tribus, nous avons été obligés de délimiter une zone géographique pour notre travail. Nous avons donc choisi d'effectuer notre collecte des contes dans la tribu de Ouled N'sar (daïra d'El Hamma, wilaya de Khenchela).³ Et dans le souci

¹ Nous avons choisi d'éliminer le conte de Grisélidis pour son origine littéraire probable. Voir Michèle Simonsen, *Perrault. Contes*, Paris, PUF, 1992, p. 31.

² En considérant que ce soit Charles Perrault l'auteur réel des contes et non son fils.

³ Les contes sont le plus souvent contés en arabe dialectal, langue véhiculaire dans laquelle nous les avons collectés. Elle est plus utilisée que la langue chaouie dans la wilaya de Khenchela à cause de l'arabisation des institutions algériennes qui a beaucoup influencé la nouvelle génération. Amhamed Azoui le confirme dans son étude :

"إذا عدنا إلى النصوص الشعبية المروية في المنطقة (الأوراس) نجدها تروى بلغتين مختلفتين: فاللغة الأولى هي العربية الدارجة أو المتفصححة و هي قريبة الصلة بالعربية الرسمية (الفصحى), و إن تخلت عن قواعدها. و اللغة الثانية هي الشاوية, اللغة الأصلية للمنطقة". (أمحمد عزوي, القصة الشعبية الجزائرية في منطقة الأوراس, سبق ذكره, ص. 221).

« Si on se réfère aux textes populaires racontés dans la région (les Aurès), on trouve qu'ils se racontent en deux langues : La première langue est la langue arabe dialectale qui se rapproche de la langue arabe officielle (littérale), même si elle a perdu ses règles. Et la deuxième est la

d'optimiser notre analyse et afin d'équilibrer les corpus des contes chaouis et des contes de Perrault, nous n'avons sélectionné que dix contes¹ parmi ceux que nous avons réunis. Nous nous sommes basés sur deux critères : d'abord leur popularité et leur appréciation au sein de la tribu, ensuite leur diversité, c'est-à-dire que nous avons choisi des contes destinés à différentes tranches d'âge.

Dans la présente étude, nous proposons de comparer les structures textuelle, narrative et sémantique des contes de deux auteurs différents et de deux cultures différentes, à savoir la culture chaouie et la culture française. Le but étant de voir quels sont les différents procédés utilisés par le conteur chaoui d'une part, et par un écrivain illustre comme Charles Perrault d'autre part. Un regard posé sur les procédés de créations des contes de deux optiques différentes, l'une populaire et orale, l'autre savante et écrite, nous permettra de cerner le statut et la valeur de la créativité populaire.

Nous analyserons progressivement les contes de notre corpus en partant du général pour arriver au particulier. Notre analyse se divisera en trois parties et se fera selon quatre approches méthodologiques complémentaires : théorique, textuelle, discursive et sémantique.

Dans la première partie, nous essayerons de faire le tour des différentes définitions que peut prendre la littérature orale en France comme en Algérie. Partant des plus importantes catégorisations et classifications mondiales, françaises et algériennes de la littérature orale, nous rechercherons le statut exact que revêt le conte dans les cultures française et chaouie, selon les conceptions de chaque peuple. Cette confrontation théorique permettra une première approche du matériau à analyser, qui le situera dans le vaste univers de l'oralité et justifiera quelques aspects de notre démarche analytique. Reprenant ensuite quelques ouvrages qui ont trait à la période du 17^{ème} siècle en France, marquée par la renaissance des contes de fées littéraires, et le

langue chaouie, la langue originale de la région ». (Amhamed Azoui, *Le conte populaire algérien dans la région des Aurès*, op. cit. p. 221).

Notre étude se veut un reflet plus fidèle que possible de la culture et de la réalité sociale de la région. Par conséquent les contes ont été collectés et analysés à partir de l'arabe dialectal. Cependant, notre comparaison des versions recueillies aux versions racontées en langue chaouie, auprès de personnes maîtrisant le chaoui, révèle que la structure et les procédés de contage sont identiques.

¹ *Bech Karkar, Ben Mejou, Boumgharba ya sahbi, Dalfas, Deghmous el jaja wel fellous, El kalb yachreb guerba ou yakoul guelba, Fahlouta, Lanja, Jazia et Lamkhabla fi chourha*. Pour les résumés voir Annexe I.

commencement d'un intérêt sans égal à la tradition populaire, nous essayerons de replacer les contes de Perrault dans leur milieu d'origine. Cela nous permettra de mesurer l'intensité de leur impact sur l'avenir de la littérature orale mondiale, mais aussi l'influence qu'a eu la société de la fin du 17^{ème} siècle et spécialement mondaine sur leur adaptation et leur contenu. Nous tenterons de replacer ensuite le conte oral algérien historiquement afin de mieux saisir sa composition et les influences qu'il a pu subir durant les siècles d'occupations étrangères. Nous évaluerons aussi l'état du conte algérien en général et du conte chaoui en particulier par rapport aux contes oraux des autres régions algériennes et l'intérêt qui leur a été porté, dans le but de démontrer les lacunes des collectes en Algérie et les entraves qui les freinent. Ce remplacement dans le contexte historico-social nous éclairera par la suite sur les événements les plus importants qui ont façonné et influencé les contes.

Dans la seconde partie, nous tenterons une analyse structurale comparative des contes. Pour ce faire, nous avons dû saisir et fixer¹ les contes chaouis à un moment de leur mutation – car il s'agit d'une littérature en perpétuel changement – afin qu'il nous soit possible de les approcher et de les étudier. Une de leurs caractéristiques intrinsèques a été, par conséquent et obligatoirement, perdue en cours d'analyse. Nous nous baserons essentiellement sur la théorie de Claude Bremond : « la logique des possibles narratifs », que nous avons sélectionnée parmi les nombreuses théories structurales, en raison de sa maniabilité et la facilité de son adaptation à un corpus aussi varié que le nôtre. Cette analyse consistera à retrouver les plus petites unités constitutives des contes – séquences élémentaires – qui permettront de reconstituer les différentes combinaisons. Ainsi, les procédés de structuration des contes pourront être dégagés. Nous nous intéresserons à l'organisation interne régissant les éléments les plus importants de la diégèse, en l'occurrence : les situations initiale et finale, et les processus de transformation. Des choix relatifs au contexte social et aux conditions historiques seront mis en exergue. Le but de cette analyse sera de déceler et de comparer la logique par laquelle le narrateur de Perrault et le conteur chaoui

¹ Pour demeurer fidèle à notre collecte de contes, nous avons transcrit tels quels certains passages de contes utilisés pour étayer notre analyse. De même dans notre traduction française, nous avons essayé de respecter le style oral de ces passages, avec ses répétitions et ses intonations, pour rendre au mieux le sens.

organisent l'ossature textuelle de leurs contes, tout en mettant en avant les principaux procédés, en fonction de chaque culture et de chaque société. Les renvois à la partie théorique de ce travail de recherches seront fréquents, car elle sera indispensable au développement de cette première analyse.

Dans la dernière partie, nous replacerons dans un premier temps les contes écrits et les contes oraux en situations de communication afin de tenter une théorisation spécifique du conte oral. Nous reprendrons les définitions des instances productrices et émettrices d'un texte écrit (auteur, lecteur, narrateur et narrataire) dans le but de rechercher et de mettre en parallèle les notions correspondantes, relevant de l'oralité (conteur et auditeur). C'est sur cette base que nous fonderons notre analyse narrative et à la lumière de laquelle nous développerons les choix faits par le narrateur et le conteur. Nous nous référerons aux théories déjà établies qui définissent le texte écrit. Dans un deuxième temps, nous focaliserons notre analyse sur les procédés de narration des contes écrits d'une part, et de contage des contes oraux d'autre part. Nous déterminerons les fonctions et la distance des instances narratives et nous étudierons également la temporalité des récits. Cela nous permettra de voir si le conteur traditionnel chaoui, pour construire son discours narratif, recourt aux mêmes « règles » théorisées par Gérard Genette et utilisées dans les contes de Perrault. Enfin nous terminerons cette recherche par une étude sémantique. Elle réunira l'analyse des personnages : leurs fonctions ainsi leur mise en texte, et l'analyse des principales thématiques traitées dans les contes. Les analyses de cette dernière partie se feront à la lumière des données culturelles, historiques et sociales propres à chaque pays. Le but sera de comparer les contenus sémantiques et les procédés utilisés pour les véhiculer, afin de démontrer comment les contes gardent leurs spécificités selon chaque culture et demeurent universels.

Première partie

La littérature orale

Qu'est-ce que la littérature orale ?

Quelques définitions

La littérature orale est une partie de la culture populaire qui englobe les anciens et présents domaines de la vie. C'est ce qui reste du temps car tout finit par disparaître à l'exception de la parole qui reste toujours fraîche. Le temps ne fait que lui rajouter vie, valeur et importance. Les langues se la transmettent, les cœurs la gardent et les ouïes la reçoivent. C'est un héritage dans lequel coulent les âmes des ancêtres et qui véhicule la sagesse des nations, leurs expériences de la vie, donc des préceptes de portée universelle.

On comprend aujourd'hui, après l'évolution des recherches dans le domaine oral, que la culture écrite n'est pas toute la culture. Effectivement, la culture d'un pays s'exprime essentiellement par l'oral. C'est la raison pour laquelle la culture orale constitue une part indispensable de la culture nationale et peut-être quantitativement prépondérante. Ajoutons à cela que la culture et la connaissance ne sont pas deux notions synonymes. Analphabétisme signifie-t-il forcément ignorance ? ou absence de culture ? Est-il synonyme de manque de savoir ? Il est inutile de rappeler qu'en France par exemple, l'État ne prend en charge la scolarisation, donc l'alphabétisation, qu'au cours du 19^{ème} siècle.¹ Il est tout aussi inutile de se demander comment le savoir des populations a pu se développer et se transmettre durant des siècles alors que le peuple ne savait ni lire ni écrire. Dans les sociétés où l'écrit est outil courant, les populations ont-elles plus de sagesse que les autres ? C'est ce qui nous amène à dire que les porteurs d'un savoir oral peuvent être aussi cultivés que les porteurs d'un savoir écrit, même s'ils sont analphabètes.

Mais que signifie la « culture » ? Le mot est tellement répandu et d'usage fréquent qu'on a tendance à négliger sa signification. C'est pourquoi, avant de définir la littérature orale, il nous paraît important de revoir les

¹ *Encyclopédia Universalis*, Paris, Encyclopédia Universalis, 2002.

définitions de quelques notions qu'on a souvent tendance à confondre du fait que leurs sens soient synonymes et parfois enchevêtrés. Ainsi, quand on entre dans le domaine de l'oral beaucoup de questions se posent : parlera-t-on de culture, de folklore ou de tradition populaire ? La littérature orale représente-t-elle toute la tradition orale ? Cette dernière signifie-t-elle culture orale ? Est-elle synonyme de folklore ? Et le patrimoine que représente-t-il par rapport à toutes ces notions ? Nous allons essayer de répondre à ces questions tout en cherchant à déceler les relations que ces notions entretiennent entre elles.

Pour Édouard Henriot : « La culture, c'est ce qui demeure dans l'homme lorsqu'il a tout oublié ».¹ Selon *Le Grand Robert de la langue française*², le mot « culture » couvre plusieurs significations parmi lesquelles : culture de la terre, culture microbienne ou « Développement des facultés intellectuelles par des exercices appropriés ». Mais le mot prend une autre signification plus extensive et largement plus répandue, celle de l'« Ensemble des aspects intellectuels d'une civilisation ». L'utilisation du mot dans ce dernier sens est récente, elle « ne s'est répandue en français qu'au XX^e S ».³ Cependant, on doit la première définition de la notion de culture à l'anthropologue anglais Edward Burnett Tylor. Elle peut être considérée comme la plus classique et date de 1871 : « La culture est un tout complexe qu'inclut les connaissances, les croyances, l'art, la morale, le droit, les coutumes, ainsi que toutes autres dispositions et habitudes acquises par l'homme en tant que membre d'une société ».⁴

La culture se définit alors comme étant l'ensemble des connaissances et des comportements qui caractérisent une société humaine. Il s'agit d'un phénomène naturel et idéologique caractérisant un groupe ethnique ou une nation, par opposition à un autre groupe ou à une autre nation. Elle désigne tout ce qui est considéré comme acquisition de l'homme transmise socialement, indépendamment de son héritage instinctif ou génétique, considéré comme naturel et inné. La culture se réfère en général à l'activité humaine. Elle englobe

¹ Jean-Yves Dournon, *Le Grand Dictionnaire des Citations françaises*, Paris, Acropole, 1982.

² Paul Robert, *Le Grand Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 1989.

³ Idem.

⁴ *La culture* [En ligne]. Ethnociel, 2004 [consulté le 24-11-2006]. Disponible sur : <http://www.ethnociel.qc.ca/culture.html>

l'ensemble des comportements collectifs de croyances, de traditions, de coutumes, de mœurs. Mais aussi d'instructions, de savoir, de connaissances, d'Histoire, de valeurs, de morale, de formes artistiques (musique, chants, danse, etc.), de lois, de littérature (orale et écrite), de savoir-faire ou de métiers ; transmis ou appris par le langage (usage, oral) entre les individus d'un même groupe.

La culture englobe tous les éléments qui caractérisent la vie d'une société. Elle permet l'adhésion des individus d'un groupe social à un ensemble de valeurs et de normes en réponse aux problèmes que leur pose leur environnement. C'est ainsi qu'elle leur procure un sentiment d'identité et de continuité. Les éléments acquis et partagés sont transmissibles d'une génération à l'autre et permettent d'assurer la continuité d'une culture dans le temps. Enfin, elle n'est pas statique. Au contraire, elle évolue sans cesse. Parce que le groupe social cherche à préserver son adaptation au monde qui l'entoure, en fonction de son interaction avec la nature, et de son histoire, il peut ajouter, modifier ou éliminer des éléments qui composent sa culture. De ce fait, cette dernière est recréée en permanence.

Il faut néanmoins distinguer cette culture dite « collective » (qui est en relation avec notre sujet) de la culture « individuelle ». Cette dernière comporte une dimension d'élaboration, de construction. Elle est par définition évolutive et individuelle, tandis que la culture collective correspond à une unité fixatrice d'identités, un repère de valeurs relié à une histoire, un art parfaitement inséré dans la collectivité. La culture collective n'évolue que très lentement, sa valeur est au contraire la stabilité et le rappel de l'Histoire. Quant à son usage, il faut préciser qu'à travers le monde, on distingue les cultures orales, écrites et audiovisuelles. Aux 19^{ème} et 20^{ème} siècles, la culture populaire a considérablement évolué en Occident, puis dans le monde entier avec le développement de la presse écrite, de l'enregistrement sonore, de la radio, de l'invention du cinéma, et enfin de la télévision. Ces derniers ont permis aux populations d'accéder à une culture très riche en images, textes et informations diverses, créant la forme nouvelle de la culture audio-visuelle. Elle vient se joindre à la plus ancienne, à savoir la culture orale, et favorise le développement de la culture écrite, qui reste cependant l'apanage des intellectuels.

Il nous a semblé important de faire le tour de cette notion de « culture » pour enfin parvenir à cette « culture orale » qui perdure encore et coexiste souvent avec les cultures écrite et audio-visuelle. De cette forme ancestrale de la culture, en l'occurrence la culture orale populaire, nous retiendrons tout ce qui se transmet oralement, sans être fixé par écrit. Et sans risque de nous tromper, nous pouvons assimiler cette culture orale à la tradition orale.

« Tradition », le mot viendrait du latin *traditio*, du verbe *tradere* qui signifie « remettre », « transmettre ».¹ La tradition se définit d'abord comme : « La transmission non matérielle [d'une] doctrine ou pratique, religieuse ou morale, transmise de siècle en siècle, originellement par la parole ou l'exemple (mais pouvant par la suite être consignée dans un texte écrit) ».² Mais elle couvre un autre sens plus précis : « Information relative au passé, plus ou moins légendaire, non consignée dans des documents originaux, et transmise d'abord oralement de génération en génération ».³

La tradition n'a, par conséquent, pas besoin d'un système d'écriture pour subsister, seule la mémoire du peuple suffit. C'est un témoignage qu'une génération transmet à la suivante, ce qui comprend non seulement ce que l'on raconte des événements du passé, mais aussi toute une littérature orale. C'est une façon de préserver et de transmettre l'histoire, la loi et la littérature de génération en génération dans une civilisation qui n'a pas de système d'écriture ou qui, dans certaines circonstances, choisit de ne pas l'utiliser. De ce fait, il apparaît que la tradition orale ne constitue qu'une partie de la culture populaire. Elle est considérée comme le synonyme parfait de culture orale.

En réalité, la tradition orale n'est pas l'unique synonyme de la culture orale. On peut aussi parler de patrimoine oral ou encore de patrimoine immatériel pour l'UNESCO. Ainsi nous faut-il distinguer quelques notions clés qui se rapportent à notre sujet, en précisant leurs significations et les différents rapports qui les relient.

¹ Jean Cuisenier, *La tradition populaire*, Paris, PUF, 1995.

² Paul Robert, *Le Grand Robert de la langue française*, op. cit.

³ Idem.

La notion de « patrimoine » est apparue au 12^{ème} siècle. *Patrimonium* en latin signifie : « héritage du père ». ¹ Le patrimoine se définit étymologiquement comme : « Biens de famille, biens que l'on a hérités de ses ascendants ». ² Pris dans un sens juridique, il désigne : « L'ensemble des droits et des charges d'une personne appréciables en argent ». ³ Et au sens figuré il signifie : « Ce qui est considéré comme un bien propre, comme une propriété transmise par les ancêtres ». ⁴

Le patrimoine est donc l'ensemble des biens qui nous viennent de nos ancêtres. Il fait appel à l'idée d'un héritage légué par les générations qui nous ont précédées, et que nous devons transmettre intact aux générations futures. On dépasse alors la simple propriété personnelle. Mais depuis quelques années, le sens de patrimoine ne se limite plus au cadre strict des éléments architecturaux. Il a été largement étendu aux éléments faunistiques et floristiques paysagers. Mais aussi aux langues locales ou encore aux ouvrages anciens.

La définition qu'en donne l'Organisation des Nations Unies pour l'Education, la Science et la Culture (UNESCO) en 1983, s'agissant de la conservation du patrimoine mondial, est la suivante :

Par patrimoine culturel on entend les monuments (œuvres architecturales, de sculpture ou de peinture monumentales, éléments ou structures de caractère archéologique, inscriptions, grottes et groupes d'éléments qui ont une valeur universelle exceptionnelle du point de vue de l'histoire, de l'art ou de la science), les ensembles (groupes de constructions isolées ou réunies qui, en raison de leur architecture, de leur unité ou de leur intégration dans le paysage, ont une valeur universelle exceptionnelle du point de vue de l'histoire, de l'art ou de la science) et les sites (œuvres de l'homme ou œuvres conjuguées de l'homme et de la nature, ainsi que les zones y compris les sites archéologiques qui ont une valeur exceptionnelle du point de vue historique, esthétique, ethnologique ou anthropologique). ⁵

¹ Paul Robert, *Le Grand Robert de la langue française*, op. cit.

² Idem.

³ Idem.

⁴ Idem.

⁵ *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*. Disponible sur : <http://whc.unesco.org/fr/35>

Il s'agit de l'ensemble des objets et des biens auxquels un groupe social accorde une valeur collective et qu'il s'agit de conserver. Pour cela, il faut tenir compte de valeurs telles que l'ancienneté, la valeur historique, la valeur de remémoration intentionnelle et la valeur esthétique.

Mais la convention pour la protection du patrimoine mondial, culturel et naturel, adoptée en 1972 par l'UNESCO, concernait exclusivement la préservation du patrimoine matériel. Son but était de préserver le patrimoine constitué notamment par des monuments et des sites naturels¹ des dégradations. En 1997, le concept de patrimoine oral et immatériel de l'humanité a été défini, ainsi qu'une décision d'établir une distinction pour la préservation et la mise en valeur des « chefs-d'œuvre » de ce patrimoine. Une proclamation des chefs-d'œuvre culturels immatériels, dont la première a eu lieu en 2001, établie une liste qui vient compléter celle du patrimoine matériel.² Par conséquent, un intérêt important est apparu pour la sauvegarde des traditions orales menacées en tant que « patrimoine culturel immatériel ». La définition du patrimoine culturel actualisée de l'UNESCO est la suivante :

Le patrimoine culturel d'un peuple s'étend aux œuvres de ses artistes, de ses architectes, de ses musiciens, de ses écrivains, de ses savants, aussi bien qu'aux créations anonymes, surgies de l'âme populaire et à l'ensemble des valeurs qui donnent un sens à la vie. Il comprend les œuvres matérielles et immatérielles qui expriment la créativité de ce peuple.³

Ainsi, par « patrimoine » on entend les objets, sites et monuments concrets (patrimoine matériel), signes, traces et traditions vivantes qui témoignent des coutumes, de pratiques et de valeurs (patrimoine immatériel). Le patrimoine est un bien précieux, un héritage que chacun se doit de préserver. C'est le reflet et le moteur des sociétés.

Quant au « folklore », c'est un mot anglais, qui veut dire : « savoir du peuple ».⁴ Il a été proposé en 1846 par l'anglais William Thoms, en

¹ *Le Grand Larousse illustré*, Paris, Larousse, 2005.

² *Le patrimoine* [en ligne]. [Consulté le 10/10/06]. Disponible sur : www.wikipedia.com

³ *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*. Disponible sur : <http://whc.unesco.org/fr/35>, op. cit.

⁴ *Encyclopédia Universalis* 2002, op. cit.

remplacement de l'ancienne formule « popular antiquities »,¹ et signifie : « Ensemble des manifestations culturelles (croyances, rites, contes, légendes, fêtes, etc.), et, partic., littérature orale des sociétés sans écriture ou paysannes ».² La littérature orale ne serait donc qu'une partie du folklore.

D'après les définitions des notions de « culture », « patrimoine » et « folklore », qui ne sont pas synonymes, nous remarquons qu'elles englobent toutes l'idée de créations émanant du peuple et de transmission de génération en génération. Il s'agit dans tous les cas, d'un héritage à partager et à transmettre oralement.

Toutes les cultures mondiales sont uniques et particulières. De ce fait, chacune possède sa propre terminologie. En effet, la culture « officielle » de l'État de chaque pays, afin notamment de pouvoir communiquer avec le reste du monde (comme par exemple l'organisation de l'UNESCO), se trouve obligée d'adopter les mêmes terminologies, reconnues mondialement.

Après avoir exposé les différentes définitions des termes précédemment cités, il est intéressant de voir quels sens ces mêmes termes recouvrent-ils dans la culture algérienne, arabo-berbère. Si nous parlons de cette culture métissée, c'est pour deux raisons. La première, est l'absence d'une langue berbère écrite qui pourrait nous satisfaire quant aux définitions, contrairement à la littérature arabe écrite qui est très riche. La deuxième raison, est que les deux cultures en Algérie sont étroitement liées. Les sens sont similaires et les notions sont utilisées de la même façon en raison de la culture commune au peuple algérien en général, une culture partagée et qui a influencé ses différentes sphères. Bien sûr il ne faut pas oublier les différences qui distinguent chaque groupe, mais les notions de bases sont presque toutes les mêmes. Cela nous permettra de voir plus en profondeur les différences culturelles entre l'Algérie et la France, à travers quelques définitions de base et qui prennent en considération beaucoup d'autres choses.

On peut remarquer qu'on est différent, mais on ne fait jamais réellement attention à certaines définitions qui font toute la différence. Ces définitions passent inaperçues, sauf qu'au fond, elles reflètent deux cultures

¹ Idem.

² *Le Grand Larousse Encyclopédique*, Paris, Larousse, 2007.

juxtaposées et différentes. Les traductions dans les dictionnaires se limitent à une définition générale et ne rendent pas assez compte de la réalité, qui est beaucoup plus complexe. Il faudrait aller au-delà des définitions toutes faites et très limitées sur le plan opératoire. Notre but n'est pas seulement d'étudier la littérature orale, mais de la comparer à l'Autre, qui reste toujours différent malgré la proximité.

La notion de culture au sens d'un ensemble de « productions littéraires, artistiques, etc. d'un peuple » est universelle, contrairement à celle de « patrimoine » et de « folklore ». En effet, en langue arabe, le mot « culture » qui se traduit par « ثقافة » recouvre trois sens liés aux productions populaires artistiques. Le dictionnaire de langue arabe *El Mouhit* le définit ainsi :

الثقافة : - : العلوم و المعارف و الفنون التي يدركها الفرد. - : مجموع ما توصلت إليه أمة أو بلاد في حقول الأدب و الفكر، و العلم و الفن و الصناعة و نحوها. - : الحضارة، أي مجموع العادات و الأوضاع الإجتماعية و القيم الذائعة في مجتمع معين و نحوها مما يتصل بطريقة حياة الناس.¹

La culture : - : Les sciences, les connaissances, et les arts que conçoit l'individu. - : La somme de ce qu'a réussi une nation ou un pays dans les domaines de la littérature et de la pensée, de la science et de l'art, de l'industrie etc. - : La civilisation, c'est-à-dire la somme des traditions, des situations sociales et des valeurs liées à la vie des hommes dans une société donnée.²

Dans le dictionnaire *Français/Arabe, Arabe/Français*³, le mot « patrimoine » est traduit en arabe par le mot « تراث ». Ce mot arabe est très souvent employé avec l'adjectif « populaire » : « شعبي », mais aussi « littéraire » : « أدبي » ou encore « culturel » : « ثقافي ». Il peut aussi être remplacé par l'expression « héritages populaires » : « المأثورات الشعبية ». Le *Dictionnaire de la langue arabe* le définit ainsi :

¹ المحيط. معجم اللغة العربية، بيروت، المحيط، 1993.

² *El Mouhit. Dictionnaire de la langue arabe*, Beyrouth, 1993.

³ Jabbour Abdelnour, *Abdelnour de poche, Dictionnaire Français/Arabe, Arabe/Français*, Liban, Dar El-Ilim Lilmalayin, 2001 (6^e éd.).

التراث [ورث]: [...] -: مجموع الآراء و الأنماط و العادات الحضارية المتنقلة
من جيل إلى جيل؛ [...] تراث ثقافي. -: كل ما يُملك.¹

Patrimoine [héritage] : - la somme des avis, des types et
des traditions transmises d'une génération à une autre.
[...] Patrimoine culturel. - : Tout ce qui peut être possédé.²

L'origine du mot arabe vient du verbe « hériter » également (comme c'est le cas du mot latin *patrimonium* à l'origine du mot patrimoine). Seulement, et d'après cette définition, nous constatons que le sens donné au mot équivalent au patrimoine en langue arabe ne couvre pas entièrement le sens que prend le « patrimoine » en langue française. Il ne le couvre que partiellement, parce que la définition correspond en réalité à celle du « patrimoine immatériel ». Pour aller plus loin, nous sommes tentés de dire que l'équivalent exact de « تراث » serait plutôt folklore, qui d'ailleurs a été emprunté à la langue française et introduit dans la langue arabe avec la même prononciation : « الفلكلور ». Mais la réalité est que « folklore » signifie « arts populaires » : « الفنون الشعبية », et ne couvre pas tout le sens du mot « تراث », qui se rapproche le plus du mot « culture » qu'autre chose.

Malgré cela, nous trouvons une autre utilisation du mot « تراث », associée à l'adjectif « مادي » qui signifie « matériel » – beaucoup plus rare cependant – et qui a été traduit du français pour servir à une utilisation internationale, correspondant à la définition du « patrimoine matériel ». Elle concerne en effet les vestiges architecturaux. Les orientalistes utilisent le mot arabe dans le même sens que le mot français, et le divisent en deux parties : « matériel » : « مادي » et « immatériel » : « روعي ». Ainsi le mot « تراث » n'a pas d'équivalence exacte en langue française et son sens prend un peu du sens de « patrimoine », de « culture » et de « folklore ».

Après avoir fait le tour de quelques définitions indispensables à notre étude, et qui nous ont permis de situer la production littéraire orale au sein de

المحيط. معجم اللغة العربية, سبق ذكره. ¹

² *El Mouhit. Dictionnaire de la langue arabe*, op. cit.

différentes cultures, passons à son statut et à ses définitions. Il y a quelques temps, lorsqu'on parlait de l'oralité ou plus précisément de la littérature orale, certains ne manquaient pas de souligner qu'une littérature sans écriture, donc non raffinée et sans titre de noblesse, ne pouvait pas accéder au statut du littéraire. La négation insistante de l'écrit et l'enfermement dans une classe sociale confinée aux érudits, mettent dans l'ombre le sens et cachent la spécificité d'une littérature portée par l'oralité.

Il nous semble que s'aventurer sur les terres de la littérature orale, c'est se perdre dans un univers aussi mouvant que diversifié, un univers dont l'immensité révèle bien des trésors cachés ou inexplorés. Ainsi, avant de commencer l'exploration de ce domaine, un examen terminologique s'avère nécessaire. En fait, il est toujours difficile de définir, de manière à faire l'unanimité, la littérature orale en pensant à celle écrite. La difficulté provient tout d'abord du fait que cette production orale, si singulière et si importante pourtant, a beaucoup de difficultés à accéder au rang d'une littérature. En Europe, on lui a longtemps nié le statut littéraire, puisque littérature provient du mot latin *letteratura* qui signifie écriture,¹ et ne semblait donc jamais pouvoir être conçue et réalisée en dehors de l'écriture.

Parfois on préfère parler simplement d'« oralité » ou de « tradition orale », bien que cette expression soit beaucoup plus large que la littérature orale et englobe un domaine plus vaste qui concerne aussi bien la littérature que l'histoire, les lois, etc. L'argument est que l'expression de « littérature orale » comporte une contradiction dans les termes, car « littérature » vient de « lettres » et désigne par définition une œuvre écrite et non orale. Elle affirme donc la priorité de l'écrit sur l'oral.² Elle a pendant longtemps été condamnée, comme le déclare Geneviève Calame-Griaule, par le courant :

Qui jugeait incongrue l'application d'un terme désignant à l'origine l'écriture, puis l'ensemble des œuvres écrites dans un souci de recherche formelle, aux productions orales, « populaires », longtemps méprisées comme

¹ *Le Grand Larousse Encyclopédique*, op. cit.

² Lise Gruel-Apert, *La tradition orale russe*, Paris, PUF, 1995, p. 13.

inférieures, voire « grossières » dans leur forme et destinées aux seuls enfants.¹

Parfois, on préfère lui conférer le statut de littérature. Nous savons que les anciens étaient des illettrés, leur expression concernant leurs états, leurs êtres, leurs situations, leurs sentiments, devait être contemporaine par rapport à leur existence. De là, la logique veut que la littérature populaire précède la littérature traditionnelle communément dite « écrite ». En fait, « la littérature orale » correspond dans le monde de l'oralité à littérature de la même façon que la littérature opère dans le domaine de l'écriture. Mais cela dit, il ne faut pas envisager l'oralité comme l'absence d'écriture, ce qui serait la définir de façon négative (par un manque).

On a vu la plupart du temps dans cette littérature orale si négligée, les formes abâtardies d'une littérature savante, car la littérature n'est reconnue que comme pouvant être produite par des milieux lettrés. Mais les poèmes d'Homère étaient-ils moins littéraires avant leur transcription ? Est-ce l'écriture qui détermine le fond d'une littérature ? De ce fait, le lien étymologique obsessionnel qui veut réserver le terme de littérature à ce qui est écrit, nie un fait de culture, puisque au Moyen-Âge *litteratus* désignait un homme cultivé, qu'il sache lire ou non.² Avec le progrès les définitions changent et nous pouvons observer l'évolution du sens que peuvent prendre des mot au fil des siècles. C'est l'exemple parfait de mot créé pour désigner quelque chose et qui, après plusieurs mutations, prend un nouveau sens qui paraîtra peut être en contradiction avec le sens initial.

Nous parlerons désormais d'une littérature orale à part entière. Mais quelle définition lui donner ? Jusqu'à présent le mot « littérature » n'a pas encore trouvé une définition exacte qui puisse en rendre compte fidèlement. Que dire si le mot « oralité », avec la diversité que son sens admet, venait s'attacher à celui de « littérature » ? La définition ne pourrait être que plus compliquée et sujette à polémique.

¹ Geneviève Calame-Griaule, « Préface », In : Ursula Baumgardt et Françoise Ugochukwu (sous la direction de), *Approches littéraires de l'oralité africaine*, Paris, Karthala, 2005, p. 5.

² Jean Dournes, « Les traditions orales : oralité et mémoire collectives », In : *Le Grand Atlas des littératures*, Paris, Encyclopédie Universalis, 1991, p. 86.

Le terme de « littérature orale » est récent. Il a été employé la première fois en 1881¹ par son créateur officiel Paul Sébillot, afin de désigner les littératures sans écriture qui remplacent les productions littéraires pour le peuple analphabète. Seulement, il assimilait ce terme à celui de « littérature populaire ». Il a aussi contribué à la création, avec Charles Leclerc, d'une collection intitulée : *Les littératures populaires de toutes les nations : traditions, légendes, contes, chansons, proverbes, devinettes, superstitions*. En effet, depuis les folkloristes du 19^{ème} siècle, on voyait la littérature orale comme synonyme de la littérature populaire. Mais d'abord, qu'est-ce que la littérature populaire ?

« Littérature populaire » : la notion même pose problème. L'adjectif « populaire », conformément aux trois grands sens que le *Grand Larousse Encyclopédique* lui attribue, signifie :

- 1- Qui appartient au peuple ; qui concerne le peuple ; issu du peuple.
- 2- Qui s'adresse au peuple ; qui est jugé conforme aux goûts de la population la moins cultivée.
- 3- Connue et aimée de tous, du plus grand nombre ; qui a la faveur du plus grand nombre.²

Le mot marque-t-il l'origine du texte ? C'est-à-dire issu du peuple. Qualifie-t-il plutôt la destination de la production ? C'est-à-dire pour le peuple. Ou alors se contente-t-il de confirmer une très large diffusion de l'œuvre, dans les milieux modestes ? Il faut définir le mot « peuple ». Il désigne : « Ensemble d'hommes habitant ou non sur un même territoire et constituant une communauté sociale ou culturelle » ou alors : « la masse, les gens de condition modeste ou anonymes, par oppos. aux possédants, aux élites, aux franges en vue de la population ».³ Ce sont donc les gens défavorisés économiquement et culturellement.

En réalité, le mot peuple adopte des sens différents selon le point de vue duquel on se place. De l'extérieur, on qualifiera de peuple une communauté humaine partageant un territoire. De l'intérieur, on admettra que le peuple, soit

¹ Michel Valière, *Le conte populaire. Approche socio-anthropologique*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 34.

² *Le Grand Larousse Encyclopédique*, op. cit.

³ Idem.

ceux qui se conforment à des normes de citoyenneté ; soit les membres des couches inférieures et éventuellement moyennes de la société, par opposition à l'aristocratie.

Il est difficile encore aujourd'hui de donner une définition de la littérature populaire. Non seulement il n'existe pas de véritable définition au terme « populaire » dans la littérature française, mais la littérature populaire, avec son champ très vaste, reste tenue en marge par la culture officielle et les institutions littéraires. Au 19^{ème} siècle émerge un nouveau lectorat né de l'essor de l'alphabétisation et de l'industrialisation, qui concentre dans les villes une population avide de lecture. Zila Bernd et Jacque Migozzi se demandent :

« Littérature populaire » : ne la réduit-on pas trop vite, dans notre Europe où l'alphabétisation de masse paraît aller de soi, dans notre Occident privilégiant le signe écrit, à ses seules formes imprimées depuis le 19^{ème} siècle ? Au point de négliger l'immense continent de la littérature orale, que seuls arpentent quelques folkloristes et autres anthropologues de l'imaginaire.¹

Cette littérature populaire existe bel et bien et n'est désormais plus synonyme de littérature orale, comme le suggérait Paul Sébillot, mais on la définit par les relations étroites qu'elle entretient avec l'oralité. Elle englobe en plus de cette dernière (en l'occurrence la littérature orale), toutes les publications destinées aux classes populaires, citadines ou rurales. De ces publications, nous pouvons citer : le roman d'aventure, le roman historique, le roman feuilleton, le roman policier, etc.

Le populaire bénéficie entre autres de la transmission de bouche à oreille. Chaque conte est un tissu de mots, de silences, de regards, de mimiques et de gestes. La littérature orale appartient donc à la littérature populaire. Mais si cela est valable pour la France, il ne l'est pas pour toutes les cultures mondiales. Chaque pays a ses définitions propres. En Algérie par exemple, la notion de littérature orale est le synonyme parfait de la littérature populaire, et

¹ Zila Bernd, Jacque Migozzi (sous la direction de), *Frontières du Littéraire : Littératures orale et populaire Brésil/France*, Actes du colloque Approches croisées des littératures populaire et orale, Limoges, 1994, Limoges, Pulim, 1995, p. 3-4.

il n'existe pas de littérature populaire écrite. On parle alors uniquement de « الأدب الشفوي » (littérature orale) ou « الأدب الشعبي » (littérature populaire).

L'Algérie a toujours été le berceau d'une littérature aux multiples facettes. Les productions nées sur son territoire rappellent les différentes strates culturelles qui se sont accumulées au fil des invasions. La littérature orale y occupe depuis toujours une place de choix qui n'a jamais été démentie. Ibn Khaldoun remarquait déjà au 14^{ème} siècle que « Les Berbères racontent un si grand nombre d'histoires que, si on prenait la peine de les mettre par écrit, on remplirait des volumes ».¹

Élément essentiel de la culture algérienne, la littérature orale conserve une place importante à côté d'une littérature écrite en pleine ébullition. Hormis les écritures de l'élite berbère de l'antiquité (Saint Augustin par exemple qui écrivait en grec²) à la période médiévale (où la langue utilisée pour écrire était alors l'arabe), les Berbères, habitants autochtones de l'Afrique du Nord, ont maintenu leur langue à l'état oral. Par conséquent, ils ont également maintenu leur littérature qui demeure à nos jours orale, et qui possède pourtant un alphabet, peu répandu cependant.³

L'intérêt pour cette littérature orale berbère (collectes et études) est relativement récent. Il n'a commencé qu'avec la colonisation, où missionnaires et fonctionnaires de l'administration coloniale s'étaient intéressés à cette littérature de l'« Autre ».⁴ Camille Lacoste-Dujardin, parmi les premiers chercheurs qui ont étudié le conte kabyle, constate que : « Les Kabyles parlent en dialecte berbère, langue sans écriture établie. Toute la littérature est donc strictement orale. Les seuls recueils écrits datent de la colonisation ».⁵ Les chercheurs algériens ont suivi la voie par la suite, mais ils restent, à ce jour, peu nombreux. Leur principal souci était/est de sauver de l'oubli un héritage en voie

¹ Ibn Khaldoun, *Histoire des Berbères et des dynasties musulmanes de l'Afrique septentrionale*, trad. de Slane, tome 1^{er}, Paris, Librairie Orientaliste Paul Guethner, 1978, p 205.

² Voir *infra* : « Un melting-pot », p. 96.

³ Voir *infra* : « État du conte en Algérie », p. 114.

⁴ عبد الحميد بورايو, *الأدب الشعبي الجزائري*, الجزائر, دار القصة للنشر, 2006.

Abdelhamid Bourayou, *La littérature populaire algérienne*, Alger, Dar Alkassaba Linnachr, 2006.

⁵ Camille Lacoste-Dujardin, *Le conte kabyle : étude ethnographique*, op. cit., p. 17.

de disparition. Ils voulaient également rendre compte de leur littérature orale, qui a souvent été sous-estimée par les chercheurs étrangers.

Quant à la littérature écrite algérienne, et malgré les quelques écritures de l'élite berbère durant les siècles passés, elle ne s'est pas développée très tôt. Cela était dû à l'oralité dominante, laissant le champ à la littérature orale, accessible au peuple entier. Il a fallu attendre le 19^{ème} siècle, à l'époque de l'érudit Émir Abdelkader¹ pour voir émerger la vague des écritures algériennes, qui restent malgré tout minoritaires. Ce n'est qu'au milieu du 20^{ème} siècle, pendant la colonisation française, qu'elle connaît réellement son apogée avec les écritures, principalement militantes (Mohammed Dib, Kateb Yacine, Mouloud Féraoune etc.).

Ce petit aperçu historique nous permet de constater que la littérature orale, majoritairement d'expression berbère, reste dominante en Algérie et représente le synonyme de littérature populaire. Quant à la littérature écrite algérienne, relativement récente, elle ne possède pas de genre populaire. La terminologie est appelée à changer peut-être dans les années à venir. L'histoire de chaque peuple est déterminante quant aux définitions que peuvent prendre certains termes et certaines expressions, car tout reste relatif.

Paul Zumthor dénonce l'abstraction du mot oralité et ce que l'on dénomme littérature orale : « Une classe de discours à finalité sapientielle ou éthique ».² Il lui préfère le mot « vocalité » et parle plus volontiers des « littératures de la voix ». Ainsi, la définition de la littérature orale varie considérablement depuis Paul Sébillot, créateur du terme, jusqu'à Paul Zumthor, tout comme elle varie d'un pays à l'autre.

Cette forme de littérature est l'expression d'une culture, le fruit de l'imaginaire populaire. Son caractère oral lui laisse l'opportunité de se développer, de se propager et de se mouvoir. Elle est bien conservée par les peuples paysans longtemps restés analphabètes. Comment ne pas s'intéresser à

¹ التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة (1830-1945)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص. 6.

Etteli Ben Echikh, *Le rôle de la poésie populaire algérienne dans la guerre (1830-1954)*, Alger, La société nationale de publication et de distribution, 1983, p. 6.

² Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p. 45.

ce genre de productions quand toute l'ingéniosité des peuples y participe ? Chacun concourt à sa création, à son développement et à sa transmission surtout.

Les sources de la littérature orale

Que ce soit en France, en Algérie, ou dans n'importe quel pays au monde, l'essence de la littérature orale réside dans son oralité et donc dans sa transmission de bouche à oreille. En suivant ce trait capital, on atteint les sources d'où elle se propage. Le nid de ce genre de littérature est malheureusement contraint de disparaître dans ce monde moderne où l'oralité a de moins en moins de place. Cela dit, beaucoup de pays dans le monde la maintiennent en vie (soit « naturellement », soit « artificiellement »). Nous distinguons trois catégories dans ce sens.

La première catégorie concerne certains pays dans lesquels l'écriture n'est pas encore assez développée, et où la population compte un très grand pourcentage d'analphabètes. Tel est le cas dans nombre de pays d'Afrique Noire ou chez les Indiens d'Amérique. En réalité, les sociétés orales entretiennent toutes un rapport plus ou moins étroit avec l'écrit au sens large du terme. D'une part, elles ont presque toutes été en rapport avec des sociétés « écrites » durant les colonisations. D'autre part, elles ont été influencées par les explorateurs européens puis par les missionnaires.

Ces contacts avec l'écrit ont laissé des traces dans la société. Mais les dures conditions sociales et économiques favorisent l'établissement de la pauvreté au sein de ces sociétés et endiguent considérablement l'alphabétisation des populations, chez qui la question de survie reste toujours prioritaire. Même maintenant où la majorité des peuples d'Afrique ont l'écriture, l'oralité garde une place très importante. C'est ainsi que la culture orale reste encore prépondérante et l'emporte sur la culture écrite.

La deuxième catégorie concerne les pays dans lesquels des tribus éparpillées gardent et préservent leur langue à caractère purement oral. D'un point de vue historique, une tribu consiste en une formation sociale qui existe

avant la formation de l'État. Ainsi leur culture reste à l'état oral même si elle bénéficie d'une autre culture écrite parallèle dans une autre langue, à savoir la langue officielle de l'État, comme c'est le cas des Berbères au Maghreb par exemple. La tradition des poètes ambulants y est toujours vivante.

La dernière catégorie enfin, concerne les autres pays où la civilisation a atteint des sommets grâce au progrès scientifique et technologique et à l'industrialisation. La disparition de la littérature orale dans ces pays développés a plusieurs origines. D'abord les changements intervenus dans les campagnes et l'alphabétisation des populations, sont la source de modifications qui préludent à la disparition progressive des traditions orales. Nous pouvons constater l'influence de l'alphabétisation et de la littérature écrite, ainsi qu'un manque d'intérêt notable – durant le siècle passé surtout – pour la littérature orale, tourné désormais vers la littérature « savante ». De toute façon, et comme l'a signalé Lise Gruel-Apert, trop de changements (acceptés par le public) indiquent une modification dans les goûts et sont de mauvais augure pour l'avenir du genre donné. Ensuite les changements intervenus dans les villes avec l'élévation du niveau de vie et les richesses qui augmentent grâce à la modernisation que connaissent ces pays. Mais ces derniers se sont rendus compte que leur culture orale était en voie de disparition et particulièrement la littérature orale, et qu'une telle richesse ne devrait pas s'éteindre. Ils ont alors décidé de la faire revivre artificiellement. C'est notamment le cas de la France, avec les néo-conteurs (conteurs professionnels).

Nous constatons que les conditions socio-économiques, sont soit source de ralentissement de l'alphabétisation et en même temps de survie et de richesse pour les traditions orales, soit source de ralentissement de la propagation des littératures orales. À partir de ces trois catégories, Paul Zumthor distingue trois types d'oralité :

Il convient – d'abord – de distinguer trois types d'oralité, correspondant à trois situations de culture. L'un, primaire et immédiat, ne comporte aucun contact avec l'écriture ; en fait il se rencontre seulement soit dans des sociétés dépourvues de tout système de symbolisation graphique, soit dans des groupes sociaux isolés et analphabètes. [...] oralité *mixte* quand l'influence de l'écrit y demeure externe, partielle et retardée, et oralité *seconde* quand elle se recompose à partir de l'écriture au sein d'un milieu où

celle-ci tend à exténuer les valeurs de la voix dans l'usage et dans l'imaginaire. En inversant le point de vue, on dirait que l'oralité mixte procède de l'existence d'une culture « écrite » (au sens de « possédant une écriture ») ; l'oralité seconde, d'une culture « lettrée » (où toute expression est marquée plus ou moins par la présence de l'écrit).¹

La tradition orale de façon générale est basée sur la mémoire, sur la transmission de génération en génération et sur le respect du passé. La littérature orale est passée puisque traditionnelle, mais elle est aussi tournée vers le futur et la transmission. Elle exige de se transmettre de bouche à oreille sans interruption, faute de quoi elle risquerait de disparaître, et à jamais. La parole est un élément de conservation tout comme l'écriture. Elle a servi l'homme pendant des siècles et des siècles, et elle continuera certainement à le servir, non seulement tant qu'il existera des campagnes et des villages mais grâce aux néo-conteurs. Elle persistera et existera toujours. Ce mode de transmission implique une mouvance obligatoire et incontournable. Ce n'est pas un genre figé, mais un genre qui évolue en fonction des besoins. De ce fait, une production orale n'est jamais unique ni définitive, elle est en perpétuelle métamorphose tant qu'elle circule oralement.

Nous pouvons distinguer deux types de transmissions possibles : la transmission fidèle et la transmission innovatrice. Il y a des genres qui supportent mieux que d'autres des innovations. Certes la littérature orale est un art collectif, dans sa création et dans sa transmission, mais c'est avant tout un art vivant, et il est individuel dans son interprétation. La transmission fidèle concerne ce qu'on appelle « le texte fermé », qui englobe certains genres oraux comme les proverbes, les devinettes et les dictons qui ne se modifient pas.

Il s'agit d'une « littérature fixée », par opposition à ce qu'Arnold Van Gennep appelle « littérature mouvante » qui autorise, et même impose, la transmission innovatrice. Dans ce cas, on peut parler de « texte ouvert » qui permet des rajouts, des interprétations et des variations, comme le conte. Ainsi, il arrive au conteur de raconter plusieurs fois le même conte sans jamais employer les mêmes termes ni les mêmes figures, à l'exception de quelques

¹ Paul Zumthor, *La lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Seuil, 1987, p. 18-19.

formules répétées à l'identique à chaque contage, et qui sont connues de tout le groupe social dans lequel le conte circule.

La littérature orale, et spécialement sa « partie mouvante », est constituée de deux parties. Une partie rigide, l'enveloppe conservatrice qui est généralement connue par les auditeurs, et que le conteur est obligé de respecter. Il doit être le plus fidèle possible à la forme, c'est-à-dire à la structure, ainsi qu'à certains passages et éléments stables qui forment le texte. De cette façon, le conte est répété avec les mêmes formules pour créer un effet de reconnaissance et de confiance chez l'auditeur. La deuxième partie est la plus souple, celle que le conteur peut adapter. Il existe des éléments mouvants dans le texte oral qui lui permettent d'improviser. Dès lors, il peut se permettre certains changements, des modifications, des ajouts (changer les noms des personnages, déplacer le récit de sa zone géographique d'origine, etc.). Il puise dans un répertoire la trame de son récit, et il lui imprime sa marque propre en fonction de plusieurs facteurs. Certains sont intérieurs, et concernent son talent, sa sensibilité, ses inspirations, ses fantaisies, les connaissances qu'il possède et sa personnalité : qu'il soit homme ou femme, son âge, les conditions sociales dans lesquelles il vit, son origine géographique c'est-à-dire son appartenance régionale etc. D'autres sont extérieurs : tels que le public, l'heure, le lieu ou les circonstances historiques et sociales. Il va proposer une interprétation personnelle d'un récit et chercher à imposer ses variantes.

La littérature orale est un patrimoine universel. Ses récits sont hérités de la tradition, ce qui ne signifie pas qu'il se transmette de façon immuable. Ce n'est pas un produit fini, un texte achevé dans lequel on ne peut rien modifier. Chacun peut raconter à sa guise la trame de l'histoire. Le conteur est le producteur de son récit, en ce sens qu'il le manipule et le modifie à sa manière, ce qui donne parfois au même conte des versions multiples. Nous reprendrons volontiers une belle citation de La Fontaine, dans laquelle il affirmait que « Jamais ce qu'on appelle un bon conte ne passe d'une main à l'autre sans recevoir quelque embellissement ».¹ Quant à Claude Bremond il compare le conte au jeu de Meccano. La structure et le fonctionnement des contes relèvent

¹ La Fontaine, *Contes*, préf. du tome 2, citée par Emile Littré dans son *Dictionnaire de la langue française*, Tome 2, Gallimard/Hachette, 1967.

de ce jeu de construction : chaque conteur apporte sa variante en combinant à l'infini des éléments au nombre relativement limité :

Le conte se présente comme le jeu de meccano dans la caisse de jouets d'un enfant. Il y a des thèmes, pièces fixes, plus ou moins désassemblées à partir desquelles le conteur, comme l'enfant, bricole une nouvelle construction. Mais au-delà de ce fonctionnalisme qu'a étudié Propp, il y a aussi la nécessité du moment, l'imagination du conteur, la transmission et ma mémoire : autant d'éléments d'une richesse considérable.¹

Mais la littérature orale a des contraintes liées à son oralité. Conter est un art difficile et exigeant qui demande à celui qui s'y risque une foule de qualités : du goût dans l'art de dire, une bonne culture générale, du talent et surtout une très bonne mémoire. Ainsi, un autre facteur générateur de modifications vient s'ajouter au désir de création et d'innovation. Hors de la portée du conteur, il est lié directement à sa mémoire. Nous partageons l'avis d'Elongué Epanya Yondo qui affirme dans son livre *La place de littérature orale en Afrique* que : « la littérature orale, qui n'est pas enfermée dans des bibliothèques et des archives poussiéreuses, est inscrite dans la mémoire et le cœur des membres de la communauté ».² La valeur de la littérature orale est sa « vie », sa « vitalité ». Ce ne sont pas les bibliothèques qui l'enferment, mais ce sont la mémoire et le cœur du peuple qui la maintiennent en vie. Elongué Epanya Yondo se demandait : « Qu'avons-nous comme bibliothèques, si ce n'est la mémoire bien friable, mais authentique des vieux sages africains, gardiens des traditions et du patrimoine culturel » ?³

Seulement, la défaillance de la mémoire est un danger pour la sauvegarde du patrimoine culturel oral. Elle constitue une menace, surtout dans les sociétés actuelles où l'écriture prend le dessus, où les conteurs se font de plus en plus rares et où le temps des contes disparaît peu à peu pour laisser place à la culture moderne, écrite et audio-visuelle : l'Internet, les jeux vidéo, la télévision, etc. La mémoire de l'être humain, le trahit quoi qu'il fasse, et c'est là que nous pouvons constater le mérite de l'écriture. Mais cette dernière est une arme à

¹ Claude Bremond, *Le Meccano du conte*, In : *Magazine littéraire*, n° 15, juillet-août 1979, p. 13.

² Elongué Epanya Yondo, *La place de la littérature orale en Afrique*, Paris, La pensée universelle, 1976, p. 10.

³ Ibidem.

double tranchant : d'une part elle aide à sauvegarder des détails que le cerveau humain oublie, mais elle « repose » aussi tellement la mémoire qu'elle l'affaiblit parfois.

La même histoire ne sera jamais racontée de la même façon une fois transmise, et c'est là une source de richesse inépuisable. Imaginons une seule histoire transmise au sein d'un groupe, durant plusieurs générations, imaginons chaque grain de sel que chacun y apportera en la racontant à son tour. Chaque maillon de la chaîne qui participe à sa transmission représente un individu différent des autres. C'est ainsi que la création et la mouvance surgissent. La littérature orale vit en circuit ouvert, ce qui permet à chacun, à tout moment, de l'enrichir selon ses capacités créatrices.

La littérature orale est anonyme et n'est pas l'apanage d'un groupe d'individus. Née d'une expérience commune, elle ne porte aucun signe permettant de reconnaître l'auteur d'un chant, d'un poème, d'un proverbe. C'est une littérature sociale qui appartient à toute la communauté. Bien que cela soit vrai, mais partiellement seulement. Certes on ignore l'origine d'un très grand nombre de récits, mais pas tous. Ainsi dans la région des Aurès (Est algérien) par exemple, quelques érudits, qui ont vécu il y a deux générations, ont créé des contes et leurs noms y sont jusqu'à présent associés. La réalité fait que cela ne durera pas longtemps, et dans quelques générations leurs contes redeviendront un produit collectif anonyme.

En effet, dans toutes les sociétés où la littérature orale est en vogue, on ne fait pas que transmettre les histoires racontées. Il y a des êtres créatifs qui ont tellement maîtrisé cet art qu'ils se l'approprient. Ils parviennent à inventer des récits fictifs qui continuent sur le chemin de la transmission pour rejoindre les récits de jadis, et après des décennies ils finissent par retrouver à leur tour l'anonymat qui est l'allié de l'oralité. C'est pourquoi nous ne poserons pas l'anonymat comme caractéristique absolue de cette littérature orale. Le conte populaire est donc à la fois création collective, en ce qu'il est issu de la mémoire collective, et création individuelle. Cette dernière est celle du « conteur doué », artiste à part entière, qui actualise le récit et, sans en bouleverser le schéma narratif, s'en empare ou alors le crée de toute pièce, tout simplement.

Notre devoir est d'enrichir cette littérature en restant dans le cadre laissé par les ancêtres, avant de la léguer aux générations à venir. Aussi, on ne peut transmettre cet héritage que grâce à la parole messagère. Néanmoins, cette ambition risque de vite disparaître si on ne travaille pas rapidement et efficacement.¹

L'historique de la littérature orale

La littérature orale est bien plus qu'une simple littérature. Vestige du passé, elle défie le temps pour rester un trésor de l'histoire du monde. On ne sait que peu de choses sur ses racines. Elle est sans doute très ancienne, mais elle semble, selon les versions, avoir évolué avec le temps. La question est toujours en débat. Les théories sur son origine, ou plus précisément celle des contes, sont nombreuses : de la théorie indo-européenne ou mythique, celle des frères Grimm et Max Müller, à la théorie indianiste lancée par Theodor Benfey et Emmanuel Cosquin, en passant par la théorie ethnographique représentée par Andrew Lang ou la théorie ritualiste de Paul Saintyves, ou encore la théorie marxiste de Vladimir Propp.² Depuis qu'il parle, l'homme raconte, mais il n'y a que l'écrit pour nous le prouver. Le conte le plus ancien connu est le conte égyptien *Les Deux Frères* retrouvé sur un papyrus datant du 13^{ème} siècle avant J.-C.³ C'est donc le début « officiel » de la littérature orale. Pour retracer l'histoire du conte et ses origines, l'appui sur l'écrit reste indispensable.

Avant de savoir écrire, l'homme a su conter sous tous les cieux du monde. Il est certain que la littérature orale a précédé la littérature écrite, elle en est l'« ancêtre ». Ce fut la première forme que la littérature humaine ait connue. L'homme s'est d'abord exprimé en paroles, avant d'inventer un système d'écriture. Avant la propagation de l'écrit, l'homme a depuis toujours su communiquer ses sentiments et affronter le monde dans lequel il vivait. En

¹ Certains sont très ambitieux quant à la survie de cette parole, nous l'étions aussi, jusqu'au jour où nous fûmes confrontés à la triste réalité en collectant les contes qui constituent une partie de notre corpus, dans notre région natale (les Aurès).

² Voir Michèle Simonsen, *Le conte populaire français*, Paris, PUF, 1981.

³ Idem.

effet, si l'écriture remonte à des temps très lointains, l'oral était le seul code par lequel la littérature pouvait se transmettre avant l'alphabétisation, avoir de l'écho et perdurer.

L'homme avait ainsi depuis la nuit des temps l'outil nécessaire pour communiquer. Il a tôt pris conscience de son aventure humaine et a éprouvé la nécessité de s'exprimer, car la communication est indispensable pour la vie en société, sinon il n'aurait pas évolué et serait resté au stade primitif. La parole lui a permis de s'extérioriser, de s'exprimer, en clamant ses joies et ses malheurs, de même qu'il chante ses espoirs et ses désespoirs, de partager ses craintes et ses peurs, ses joies et ses tristesses. Bien avant le développement de l'écriture, les hommes ont donc exprimé leurs pensées, leurs sentiments et leurs préoccupations les plus profonds, sous la forme de mythes, de légendes, de contes, etc. L'homme a également jugé nécessaire de laisser son empreinte, de transmettre ses expériences aux générations futures. En projetant l'homme sur lui-même, en le rapprochant de ses semblables, la parole permet à l'homme de transformer son dialogue intérieur en nécessité commune, qui devient un dialogue spatio-temporel et érige l'oralité comme une partie de la civilisation.

Avant l'adoption de l'alphabet phénicien au 8^{ème} siècle av. J.-C., la littérature grecque était orale. Celle écrite naît seulement avec la colonisation, au début de la chronologie des Olympiades, vers 776 avant J.-C.¹ Dès l'Antiquité, la littérature a conservé des traces de littérature orale. Jusqu'à la fin de l'Antiquité tardive, de nombreuses matières mythologiques ont d'abord été véhiculées par la tradition orale avant d'être fixées par écrit. Parmi les textes les plus célèbres, on peut citer *l'Iliade* et *l'Odyssée* d'Homère. Un petit aperçu historique² du parcours de l'oralité nous aidera à mieux percevoir son évolution et la place qu'elle occupe depuis la préhistoire.

De la préhistoire jusqu'au Moyen-Âge, l'histoire suppose la création de foyers de transmission orale, de « savoirs pratiques » et de créations imaginaires, et ce, tout au long du paléolithique. Si nous avançons un peu plus dans le temps, l'histoire nous révèle qu'entre 17000 et 8000 avant J.-C., le

¹ Centre méditerranéen de littérature orale [en ligne]. CMLO, date de publication : 2004, 2007 [consulté le 14-10-2006]. Disponible sur : www.euroconte.org

² Source : Idem.

contage oral existait pour la transmission de « secrets » comme les rituels d'initiation, la migration des âmes, etc. Les éternels motifs des contes oraux qui perdurent jusqu'à nos jours.

Le *Conte des deux frères* qui date du 13^{ème} siècle avant notre ère est la première preuve irréfutable et concrète qui prouve l'existence de la littérature orale. Les civilisations égyptienne et grecque dès 1500 av. J.-C. produisaient des contes, des mythes et des tragédies qui évoquaient les questions existentielles, qui racontaient les grandes invasions et infiltrations de cultures nordiques comme les influences, sarrasine, romaine, gaélique, etc. Entre l'an 1400 et 800 av. J.-C., les « exempla » étaient des récits, des historiettes ou des fables, donnés comme véridiques et destinés à être insérés dans un sermon pour convaincre un auditoire par une leçon salutaire qui a valeur d'exemple. Il s'agissait de récits inspirés de la tradition orale. Leur transcription écrite est un « conservatoire » de contes oraux très anciens.

Au 8^{ème} siècle, alors que les légendes des druides de la Gaule sont perdues, des moines s'attellent aux collectes des textes mythologiques irlandais. Le 11^{ème} siècle est marqué par l'avènement des Chansons de Geste où l'accent de la chanson (ou du poème chanté) est mis sur les exploits guerriers de héros presque surhumains. De Chine, seuls quelques contes historiques nous sont parvenus. De l'époque Tang (618-907), on retiendra le *Gujing ji*, qui est un conte fabuleux et le *You xian ku* est un conte de fées. La liste reste longue, nous nous en tiendrons à ces quelques exemples qui nous paraissent les plus importants en raison de leur ancienneté.

Les principales formes de la littérature orale

La littérature orale se compose de plusieurs genres qu'André Jolles nomme « formes simples ».¹ Parmi ces formes il y a celles qui sont courtes comme les proverbes ou les devinettes et il y a les récits. Toutefois, si la littérature orale recouvre la même définition dans la plupart des cultures, la

¹ André Jolles, *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972. Traduit de l'allemand par Antoine Marie Buguet.

classification des récits qui la composent diffère d'une culture à une autre. Chaque peuple possède ses productions orales qui ne peuvent être définies qu'à partir de l'intérieur du système qui les produit, car chaque culture détient ses propres normes et ses propres règles. De ce fait, une tentative de définitions générales qui couvriraient les formes simples des différentes cultures mondiales serait illusoire. Dan Ben-Amos constate en effet que :

Le problème fondamental inhérent à tout schéma d'analyse visant à opérer une classification à l'intérieur du folklore, est qu'on se trouve devant la nécessité de transposer sur un plan synchronique des systèmes différents de communication de ces traditions : or chacun d'eux comporte sa propre cohérence fondée sur sa propre logique interne, chacun d'eux repose sur une expérience sociohistorique et des catégories cognitives bien distinctes. Entreprise sinon logiquement, du moins méthodologiquement impossible. Il n'empêche que dans leurs travaux les folkloristes n'ont pas tenu compte de cette inadéquation : nous avons employé notre zèle à nous donner une méthodologie scientifique, mais en perdant de vue la réalité culturelle et en consacrant tous nos efforts à formuler des systèmes théoriques d'analyse.¹

Il conclut que deux systèmes culturels ne sont jamais superposables l'un à l'autre, et : « qu'élaborer un modèle analytique verbal pour toutes les cultures en se fondant sur un système culturel particulier est une contradiction dans les termes et que cela revient à confondre un modèle déductif avec les véritables taxinomies ethniques ».²

Dans son ouvrage *Formes simples*, André Jolles cite quelques exemples qui témoignent de la relativité des appellations données à la forme du conte dans quelques pays européens :

L'emploi du mot « *Conte* » pour désigner une forme littéraire est bien étrangement limité. Pour l'allemand par exemple les mots *Sage* (Geste), *Rätsel* (Devinette) et *Sprichwort* (Proverbe) se retrouvent dans plusieurs dialectes germaniques alors que le *Märchen*, le Conte, n'existe qu'en haut-allemand ; même le Néerlandais qui donne généralement aux formes des noms proches de l'allemand, utilise en ce cas un autre terme, le mot *sprookje*. Les Anglais ont le mot *fairy-tale* et, en français,

¹ Dan Ben-Amos, « Catégories analytiques et genres populaires », In : *Poétique* n° 17, 1974, p. 265.

² Idem, p. 274.

il s'agit d'une variété particulière du récit : le conte, et même plus précisément le conte de fées.¹

Par conséquent, la confrontation des définitions et des catégorisations dans la culture française d'une part et dans la culture chaouie d'autre part, nous aidera à mieux cerner l'essence des contes qui font l'objet de notre recherche, et s'avère indispensable à leur analyse.

En langue française, la littérature orale se compose de trois formes narratives principales qui sont : le conte, le mythe et la légende. Tandis que la littérature orale chaouie ne connaît qu'une seule forme narrative appelée « قصة » ou « حكاية », traduite par le dictionnaire *As-Sabil. Arabe-Français. Français-Arabe* : « anecdote ; conte ; fable ; histoire, narration ; récit ».²

La légende

La légende selon *Le Grand Larousse illustré* est un : « Récit à caractère merveilleux, où les faits historiques sont transformés par l'imagination populaire ou par l'intervention poétique ».³ La légende est donc en langue française un récit principalement populaire et oral, à caractère merveilleux, d'évènements tenus pour véridiques par le locuteur et son auditoire.

Jean-Claude Renoux la définit comme : « un récit édifiant qui relate la geste de héros identitaire. Certains la caractérisent comme un récit reposant sur des personnages historiques, liés à un lieu précis. Ces deux éléments supposés constitutifs de la légende ne peuvent être généralisés ».⁴

Ce récit est relatif soit à un lieu, soit à un personnage ou à un événement ayant réellement existé. Quelques faits historiques d'un groupe social sont transformés par l'imagination populaire ou par l'invention poétique pour constituer des réponses à des évènements relationnels, sociaux, historiques, géographiques, en tentant de les expliquer.

¹ André Jolles, *Formes simples*, op. cit., p. 173.

² Daniel Reig, *As-Sabil. Arabe-Français. Français-Arabe*, Paris, Librairie Larousse, 1983.

³ *Le Grand Larousse illustré*, op. cit.

⁴ Jean-Claude Renoux, *Paroles de conteurs*, Aix en Provence, Edisud, 1999, p. 79.

La légende peut-être le reflet de la vie des héros ou un témoignage des personnages historiques. La plupart du temps, elle permet de remonter aux sources des aventures d'un peuple, pour suivre les exploits des ancêtres qu'elle exalte, où elle raconte les luttes ethniques des ancêtres et où elle retrace tous les mouvements migratoires du groupe. Souvent elle explique le dévouement d'un homme à son peuple. La légende désigne un contenu très hétérogène, pour reprendre Elolongué Epanya Yondo, « la légende représente un vaste plan de l'histoire ethnique [...] ».¹ Elle diffère du récit historique par sa présentation, son style et ses objectifs. Elle peut être aussi créée de toute pièce par un esprit mystique ou poétique en communion avec les masses populaires. Mais le plus souvent, elle est l'éclosion même de l'imagination inconsciente de ces masses.

La localisation caractérise la légende. Les précisions sont extrêmement liées au récit et spécifiques à chaque peuple. Ainsi, elle est liée à un élément précis, tel le temps, le lieu, l'objet ou le personnage historique, etc. Elle se focalise moins sur le récit lui-même que sur l'intégration de cet élément dans l'histoire de la communauté à laquelle elle appartient. Son objet d'évocation essentiel est le miracle, d'où découle principalement son caractère merveilleux.

Dans la littérature orale chaouie (et arabe), ce genre de récit existe, mais pas sous la même dénomination. D'après le dictionnaire *As-Sabil*, le mot « légende » peut être traduit par : « خرافة »² qui signifie « récit imaginaire », ou « conte proprement dits ».³ En recherchant la traduction inverse, nous constatons que le mot « خرافة » ne se traduit pas seulement par « légende » mais aussi par : « conte de fées ; mythe ; superstition ; fables ».⁴ Or « les contes proprement dits » diffèrent fondamentalement de la légende en langue française.

La légende serait une autre forme du conte dans la culture algérienne. En tentant une classification des contes populaires algériens, Abdelhamid Bourayou appelle cette forme de récit oral, qui relate des événements

¹ Elolongué Epanya Yondo, *La place de littérature orale en Afrique*, op., cit., p. 42.

² Daniel Reig, *As-Sabil. Arabe - Français. Français - Arabe*, op. cit.

³ Traduction de Abdelhamid Bourayou dans *Les contes populaires algériens d'expression arabe*, Alger, Office des publications universitaires, 1993, p. 51.

⁴ Daniel Reig, *As-Sabil. Arabe-Français. Français-Arabe*, op. cit.

historiques déformés, à caractère merveilleux, soit « قصص البطولة البدوية »¹, que nous pouvons traduire par : « contes héroïques bédouins »², (ce sont des histoires tissées principalement autour des populations bédouines qui se sont installées au Maghreb après l'avènement de l'Islam comme les Hilaliens) ; soit « مغازي » ou « غزوات », qu'il traduit par « contes religieux ». Ces contes religieux se divisent en deux sous-classes. La première regroupe : « les récits de guerre où les principaux personnages sont des personnalités célèbres de l'Islam » et la seconde regroupe : « des récits ayant trait au prophète (sa naissance, ses miracles et sa mort) et aux Saints hommes de l'Islam ».³

Le mythe

Le mythe est une autre forme de la littérature orale française qui se définit comme un : « Récit populaire ou littéraire mettant en scène des êtres surhumains et des actions remarquables ».⁴ C'est un récit porté à la fois par la tradition orale et par la littérature écrite. Ainsi : « On distingue les mythes qui racontent la naissance des dieux (*théologie*), ceux qui relatent la naissance du monde (*cosmogonie*), ceux qui expliquent le sort de l'homme après la mort (*eschatologie*) et les autres ».⁵ Il est également défini comme un : « Récit d'origine populaire, transmis par la tradition et exprimant d'une manière allégorique, ou sous les traits d'un personnage historique déformé par l'imagination collective, un grand phénomène naturel ».⁶ Pour Jean-Claude Renoux :

¹ عبد الحميد بورايو, *الأدب الشعبي الجزائري*, سبق ذكره, ص. 120.

² Abdelhamid Bourayou, *La littérature populaire algérienne*, op. cit., p. 120.

³ Abdelhamid Bourayou, *Les contes populaires algériens d'expression arabe*, Alger, Office des publications universitaires, 1993, p. 52.

⁴ *Le Grand Larousse illustré*, op. cit.

⁵ Idem.

⁶ *Pluridictionnaire Larousse*, paris, Larousse, 1977.

Le mythe est une explication du monde. C'est l'âme d'un peuple ou d'une civilisation. Il comble un vide psychologique, une lacune identitaire. Il peut être le prélude d'une religion (Adam et Eve). Il est la sagesse du rêve. C'est un rêve collectif et éveillé.¹

Le mythe explique l'univers et le sens de la vie. Son but, selon le *Dictionnaire des religions*, est de vouloir nous révéler sous forme de : « récits fictifs de formes très diverses une explication du monde, de son origine, de celle de l'homme et aussi de ce qui l'entoure dans la nature et sert à sa substance ».² Dans les sociétés primitives, le mythe servait d'explication du monde. Il racontait une histoire sacrée, et traitait toujours les questions qui se posaient dans les sociétés qui le véhiculaient.

Le mythe produit une explication concrète de certains aspects fondamentaux du monde. D'une part, sa création, où il est généralement question de l'organisation de l'univers par des êtres d'essences divines dont les pouvoirs sont extraordinaires. D'autre part, les phénomènes naturels, le statut de l'être humain, ses rapports avec le divin et la nature ou avec les autres humains, d'un autre sexe, d'un autre groupe, etc. Le mythe a un lien direct avec la structure religieuse et sociale du peuple, il est généralement lié à un rituel. Il a ainsi, soit un contenu cosmogonique, soit un contenu religieux, soit un contenu eschatologique, soit il renferme plusieurs de ces contenus à la fois. Enfin, le temps du mythe est un temps lointain, un temps « hors de l'histoire », sans précision contrairement à la légende.

En langue arabe, le mot « mythe » se traduit par « أسطورة », dont l'étymologie est la suivante :

والأسطورة في اللغة العربية من سطر وهو بمعنى تقسيم وتصنيف الأشياء، فالأسطورة تعني الكلام المسطور المصنوف، ولا يشترط فيها أن تكون مدونة أو مكتوبة، ولكن بالضرورة هي الكلام المنظوم سطر وراء سطر، فتظهر مصفوفة كقصائد الشعر ما يسهل حفظها وتداولها ويحافظ على بنيتها وكلماتها، [...]»³

¹ Jean-Claude Renoux, *Paroles de conteurs*, op. cit., p. 80.

² Paul Poupard, Jacques Vidal, *Dictionnaire des religions*, Paris, PUF, 1984.

³ <http://www.tajdeed.org/Homepage.aspx?Cnode=6V3Y3O> : من موقع : ص. 15. من موقع

«El oustoura » (le mythe) a pour racine en langue arabe le verbe « sattara »¹ qui signifie la classification et le rangement des choses. « El oustoura » signifie donc le propos ordonné et arrangé. Elle n'est pas forcément écrite, mais c'est obligatoirement un propos ordonné, ligne par ligne, de telle sorte qu'elle apparaît organisée comme des poèmes ce qui facilite sa mémorisation et sa transmission et sauvegarde sa construction et ses mots, [...].²

Le dictionnaire *El Mouhit* la définit ainsi :

الخرافة أو الحديث الملفق لا أصل له [...] حكاية يسودها الخيال و قد تبرز فيها قوى الطبيعة على شكل آلهة أو كائنات خارقة للعادة و يشيع استعمالها في التراث الشعبي لمختلف الأمم.³

Un récit imaginaire ou un discours sans fondement [...] Une histoire marquée par l'imaginaire dans laquelle interviennent des forces de la nature sous forme de dieux ou de créatures surnaturelles. Elles sont fréquentes dans le folklore de différentes nations.⁴

Constatons que le mythe en langue arabe recouvre deux significations. Un premier sens désigne le récit fictif. *Le dictionnaire arabe essentiel* définit l'adjectif « أسطوري » c'est-à-dire « mythique » comme :

غير واقعي أو غير حقيقي " تحتوي ألف ليلة و ليلة على حكايات أسطورية".⁵

Inexistant ou irréel : « Les Mille et une nuit renferment des histoires mythiques ».⁶

Quant au deuxième sens, il correspond à la signification que le mythe recouvre en langue française et que Amhamed Azoui, spécialiste de la littérature orale chaouie, reprend :

¹ Du nom « satre », c'est-à-dire « ligne ».

² *Le mythe* [en ligne]. [Consulté le 12/05/08]. Disponible sur : <http://www.tajdeed.org/Homepage.aspx?Cnode=6V3Y3O>

³ المحيط. معجم اللغة العربية, سبق ذكره.

⁴ *El Mouhit. Dictionnaire de la langue arabe*, op. cit.

⁵ المعجم العربي الأساسي, لاروس, 1989.

⁶ *Le dictionnaire arabe essentiel*, [inconnu], Larousse, 1989.

إن العلاقة بين الإنسان و الأسطورة قديمة قدم الإنسان, فهي ليست وليدة العصر
أوجدتها ظروف الإنسان المعاصر, بل كان ظهورها مصاحبا بظهور التفكير عند
الإنسان, حينما حاول أن يجد تفسيرات للظواهر المحيطة به [...].¹

La relation entre l'homme et le mythe remonte à des temps reculés. Le mythe n'est pas n'est une production récente inventée par les conditions de l'homme moderne, mais son apparition est liée à l'apparition de la réflexion chez l'homme, lorsqu'il a essayé de trouver des explications aux phénomènes qui l'entourent [...].²

D'après cette double signification, nous pouvons conclure que le mythe, considéré dans un premier temps comme récit faisant intervenir des divinités, renvoie à des récits très anciens qui ont survécu grâce à l'écrit, comme les mythes grecs ou babyloniens (le mythe d'*Etana et l'aigle* qui a été retrouvé sur des tablettes).³ Ce genre de récit se retrouve par conséquent uniquement dans la littérature écrite, et est totalement absent des contes populaires chaouis, comme le constate Amhamed Azoui :

غير أنه لا يمكن الجزم بأن النصوص الشعبية نصوص أسطورية بالمفهوم
الاصطلاحي, على الأقل التي اطلعت عليها أو التي هي في متناول يدي [...].⁴

On ne peut pas affirmer que les textes populaires sont des textes mythiques au sens propre, du moins ceux qui sont à portée de main [...].⁵

En effet, nous avons également constaté, d'après notre connaissance des contes populaires chaouis de la région de Khenchela⁶, l'absence totale de ce genre de récit. Dans un deuxième temps, le mot « mythe » peut caractériser, en arabe littéraire – et non en arabe dialectal ou en chaouie – la fiction des récits populaires, en l'occurrence les contes.

Enfin, le double sens que le mot « mythe » recouvre en langue arabe, éclaire les différentes traductions que peut avoir le mot « أسطورة ». Selon le

¹ أمحمد عزوي, القصة الشعبية الجزائرية في منطقة الأوراس, سبق ذكره, ص. 293.

² Amhamed Azoui, *Le conte populaire algérien dans la région des Aurès*, op. cit., p. 293.

³ *Le mythe*. Disponible sur : www.sorat.com, op. cit.

⁴ أمحمد عزوي, القصة الشعبية الجزائرية في منطقة الأوراس, سبق ذكره, ص. 298.

⁵ Amhamed Azoui, *Le conte populaire algérien dans la région des Aurès*, op. cit., p. 298.

⁶ Les anciennes collectes de Gustave Mercier qui datent de 1896, celle de Mohamed Salah Ounissi qui date de 2003, et celle que nous avons faite en 2006.

dictionnaire *As-Sabil*, il a pour équivalents : « conte de fées ; fable ; légende ; mythe ; saga ».¹ Nous pouvons conclure que le mythe, qui est un genre de la littérature écrite mondiale, ne constitue pas une forme indépendante dans la littérature orale chaouie en particulier et algérienne en général. Camille Lacoste-Dujardin explique cette absence du mythe par son rapport avec le caractère religieux de la société :

Cela ne saurait d'ailleurs beaucoup étonner : la Kabylie est depuis fort longtemps islamisée, et l'on voit mal comment des mythes tels que l'entendent habituellement les ethnologues pourraient exister en tant que tels, au sein d'une société qui se réclame d'une religion révélée, monothéiste et universaliste, établie depuis quelque dix siècles.²

Le conte

Le conte comme récit

Le conte appartient à la fois à littérature orale et écrite. Il se divise en trois types. D'abord le conte oral ou traditionnel, qui est une création populaire, collective et le plus souvent anonyme. Ensuite le conte écrit signé d'un auteur, qui est une invention individuelle ne dépendant que du génie de son inventeur. Enfin le conte écrit qui dérive directement du conte populaire. Il peut alors s'agir de transcriptions fidèles ou d'adaptations littéraires comme l'a fait Charles Perrault en France. Ces deux derniers types de contes peuvent, contrairement au conte oral, être rattachés à un auteur ou à une époque.

Les contes écrits sont des récits, mais tout récit n'est pas forcément un conte, du fait que les contes sont des récits clos, fermés, contrairement aux récits avec intrigues ouvertes. Emile Littré dans son *Dictionnaire de la langue française* considère que le conte est un terme générique qui s'applique à toutes les narrations fictives :

¹ Daniel Reig, *As-Sabil. Arabe - Français. Français - Arabe*, op. cit.

² Camille Lacoste-Dujardin, *Le conte kabyle*, op. cit., p. 22.

Conte, fable, nouvelle, roman. Il n'y a pas de différence fondamentale entre le conte et le roman ; l'un et l'autre sont des narrations mensongères ou regardées comme telles. Tout ce qu'on peut dire, c'est que conte est le terme générique puisqu'il s'applique à toutes les narrations fictives, depuis les plus courtes jusqu'aux plus longues. Le roman ne se dit que de celles-ci. Un conte de trois pages ne s'appellera jamais un roman, tandis qu'un roman est, dans toute la rigueur du terme, un conte suffisamment long. La nouvelle ne se distingue pas non plus au fond du conte ou du roman. Dans l'usage ordinaire, c'est un roman de petite dimension dont le sujet est présenté comme nouveau ou peu ancien, ou avec des détails inconnus jusqu'ici. La fable, dans le sens d'apologue, est le récit d'une petite scène entre des animaux ou des végétaux auxquels on prête les sentiments et le langage humain. Dans la conversation, quand après un récit entendu on dit : c'est un conte, ou c'est une fable, on entend que le récit n'est pas vrai. Quand on dit : c'est un roman, on veut dire que les aventures racontées sont extraordinaires, elles peuvent néanmoins être vraies.¹

La problématique d'appellation donnée au conte écrit en France s'est presque complètement dissipée aujourd'hui, contrairement au 17^{ème} siècle où il était considéré comme genre secondaire peu sérieux, et était confondu avec d'autres formes proches comme la nouvelle ou la fable. En effet, les appellations données aux textes au 17^{ème} siècle, que la critique a regroupés sous le terme de « conte » sont nombreuses.² Il est ainsi possible de lire, dans le recueil établi par Charles Perrault des *Contes en vers*³, sous le titre de *Giselidis* : « nouvelle », alors que les deux autres textes comportent l'appellation « conte ». Dans son recueil des *Histoires ou contes du temps passé avec des Moralités*, chaque texte est sous-titré « conte », sauf *La Barbe bleue* qui n'a pas de sous-titre. Il présente par ailleurs son recueil à la fois comme des « contes faits à plaisir »⁴ et comme une collection de « fables ».⁵ *Les Contes et nouvelles en vers* de La Fontaine sont sous-titrés « conte » ou « nouvelle ». Quelques textes sont sans appellation, *Psyché* n'est pas sous-titré, cependant la préface indique qu'il s'agit d'abord d'une : « Fable contée en Prose », puis, que c'est un : « conte [...] plein de

¹ Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, op. cit.

² Voir Aurélia Gaillard, *Fables, mythes, contes, L'esthétique de la fable et du fabuleux (1660-1724)*, Paris, Champion, 1996.

³ Charles Perrault, *Contes*, Paris, Gallimard, 1981.

⁴ Idem, p. 49.

⁵ Idem, p.50.

merveilleux ».¹ Il nomme ses Fables tantôt « fable », tantôt « apologue », tantôt « récit », tantôt « histoire » et tantôt « conte ». Ces récits étaient qualifiés de façons diverses par leurs auteurs mêmes. D'après André Jolles :

Le conte n'a pris véritablement le sens d'une forme littéraire déterminée qu'au moment où les frères Grimm ont donné à un recueil de récits le titre *Kinder-und Hausmärchen* (*Contes pour les enfants et les familles*). Ce faisant, ils se contentaient d'appliquer aux récits qu'ils rassemblaient un mot qui était déjà depuis longtemps un usage.²

Le conte oral quant à lui, est une tradition orale séculaire. Il est aussi le genre de littérature orale le plus connu, le plus familier et le plus vivant. Surgie de la mémoire collective du fond des temps, cette pratique sociale est une narration orale qui se fait souvent en public, qui a fleuri dans les milieux traditionnels et véhicule une culture populaire venue de la tradition orale. Le conte populaire défini par sa transmission orale, fait partie du folklore verbal, il semble n'appartenir à personne. On a longtemps dit qu'il était fait par et pour le peuple : c'est en quelque sorte une propriété collective du groupe que chacun pourrait s'approprier afin qu'elle continue de se transmettre de génération en génération.

Ses définitions

Le conte populaire se définit dans chaque culture selon différents critères. Dans la culture française, il se définit selon son oralité d'abord, ensuite selon le fait qu'il s'agisse d'un récit de fiction et enfin selon la fixité relative de sa forme. C'est un récit qui relate des événements imaginaires, hors du temps ou dans des temps lointains. Michèle Simonsen le définit comme un récit en prose d'évènements fictifs et donnés pour tels. « Sa fictivité avouée »³ est le trait qui le distingue des autres formes de récit. C'est un court récit d'aventures imaginaires qui se passent en dehors du monde réel, mettant en scène des

¹ La Fontaine, *Les amours de Psyché*, Paris, Le Livre de Poche Classique, 1991, p.53.

² André Jolles, *Formes simples*, op. cit., p. 173.

³ Michèle Simonsen, *Le conte populaire*, Paris, PUF, 1984, p. 43.

actions, des épreuves, des péripéties vécues par un personnage, ou parfois un groupe de personnages imaginaires sans prétention au réalisme. Tout est mis en place pour donner l'impression que l'histoire se situe en dehors du monde actuel. Le temps et l'espace en sont les facteurs principaux. D'abord l'histoire se situe dans un autre temps, un passé sans date, indéterminé, contrairement aux fictions romanesques. « Il était une fois... », « En ce temps là... », « Il y avait... », « Il y a longtemps... » etc. sont des formules d'introduction au conte qui suggèrent dès le départ la distance qui sépare l'univers du conte de notre monde, la fiction du réel. L'histoire se situe ensuite dans un autre lieu, un univers indéterminé, sans localisation précise. Avec le conte, on entre dans une autre dimension où les choses ne sont plus les mêmes, où la logique n'est plus la nôtre mais la sienne, il a sa propre vérité. Cette distance par rapport au réel, c'est le merveilleux, le plus caractéristique des éléments du conte, qui l'installe d'emblée.

Dans la culture chaouie, ce sont ces mêmes critères qui définissent le conte populaire, mais avec quelques différences. Le conte chaoui se définit par son oralité et par la fixité relative de sa forme. Mais ce qui le distingue du conte populaire français, c'est sa fictivité avouée. En effet, nous avons précédemment constaté que la forme de la légende, qui relate des événements imaginaires tissés autour de personnages historiques, ne constitue pas une forme à part dans la littérature orale chaouie, mais elle est classée comme conte, par le peuple et par les spécialistes. De ce fait, tous les contes populaires chaouis sont des récits fictifs, mais leurs personnages ne sont pas toujours imaginaires. De plus le temps et l'espace ne sont pas toujours inconnus, c'est ce qui les différencie de la forme du conte populaire français. En conclusion, nous pouvons dire que le sens que prend le mot conte en chaouie couvre la signification du conte et de la légende en français, qu'il s'agisse de récits imaginaires ou supposés vrais, d'où les traductions qui l'assimilent aux contes de fées, aux légendes, aux fables et aux sagas.¹

D'ailleurs, même dans les littératures orales où il est habituel de distinguer les mythes des légendes et des contes, ce classement peut se révéler arbitraire. On constate bien souvent des phénomènes de « glissement » d'un

¹ Daniel Reig, *As-Sabil. Arabe-Français. Français-Arabe*, op. cit.

genre à l'autre parce que l'ensemble de la littérature orale forme finalement un système dont toutes les parties s'articulent entre elles. Le conte populaire est selon Elolongué : « la mamelle nourricière qui alimente la plupart des genres littéraires [...]. Il est l'arbre qui produit le proverbe, et tel un fruit mûr, tombe, et survit de sa propre vie, tout en cristallisant la pensée du conte ».¹

Ses caractéristiques

Malgré sa « fictivité avouée », le conte populaire est inséparable de la communauté dans laquelle il s'inscrit. Parce qu'il est conçu à l'intérieur d'une tradition et donc d'une communauté, il porte toujours la marque du groupe social dans lequel il opère. Il est marqué et imprégné par les valeurs et les codes qui le caractérisent. Dans sa forme comme dans son contenu, le conte témoigne de la vie sociale et orale dans laquelle il s'intègre. Il évoque un monde traditionnel, « la relative stabilité d'un monde plus clos »² pour reprendre une expression de Marie-Louise Ténèze. Le conte ne peut donc se définir que dans un réseau de fonctions dont l'importance varie selon le récit, le public et l'époque considérés.

La construction du conte est en général très simple, d'une grande lisibilité de telle sorte que le texte soit accessible à tous, enfants et adultes. Le rythme est insistant, les répétitions sont obligatoires et très fréquentes, l'action a priorité sur la description, et les événements se déroulent souvent de façon précipitée. Le conte se situe dans un monde sans cadres géographiques précis, mais généralement les faits se situent dans des paysages typiques tels que la forêt, la montagne, la savane, le désert, etc. Ces paysages dépendent en réalité de la flore de la région dans laquelle le conte prend forme, vit et circule. Outre les décors réalistes, le conte aime les décors fabuleux ou terrifiants qui plongent l'auditeur dans un monde parallèle en affirmant sa « fictivité ».

Le conte évite les longues descriptions et l'analyse psychologique. Son histoire tourne souvent autour de rois et de reines, mais surtout autour de

¹ Elolongué Epanya Yondo, *La place de la littérature orale en Afrique*, op. cit., p. 23

² Marie-Louise Ténèze, « Introduction à l'étude de la littérature orale : le conte », In : *Annales, Economies, Sociétés, Civilisations*, sept-oct., 1979, p. 56.

paysans, d'agriculteurs, d'ogres et de fées. Parmi les autres caractéristiques par lesquelles le conte s'affirme comme fiction, il y a les invraisemblances de toutes sortes. Tout est possible, le merveilleux s'ajoute au réel. Les lois qui régissent l'univers des contes ne sont pas toujours celles qui régissent le monde réel : un personnage peut dormir pendant des décennies, les objets peuvent être doués de pouvoirs, etc.

La violence est souvent présente dans les contes. Le conte populaire est souvent cru et violent. On peut assister à des combats, des souffrances physiques et morales décrites sans détour, à des meurtres parfois très cruels, etc. Par ailleurs, le conte emmène son auditeur dans des contrées fabuleuses où le temps n'existe pas. Il l'introduit dans un univers merveilleux qui stimule son imagination et le séduit. Mais l'auditeur ne se sent nullement inquiet, car d'emblée il sait que le dénouement est souvent heureux. Effectivement, le conte est un genre optimiste, la plupart du temps il se termine bien et connaît une fin heureuse. Mais il arrive qu'il finisse mal comme par exemple la fin du *Petit Chaperon rouge* de Charles Perrault. Cela est cependant extrêmement rare.

Ses variantes

Relevé aux 19^{ème} et 20^{ème} siècles dans des formes (structures et thèmes) très semblables à travers le monde entier, le conte constitue une vaste énigme qui ne fait que prouver son universalité. Les transmissions successives de génération en génération et de région en région, ont modifié le conte en éliminant les caractères localisés et ne conservant qu'un schéma susceptible d'intéresser une majorité d'auditeurs. Il s'agit du schéma narratif « archétypale » qui est constant dans tous les contes. Chaque peuple ajuste le schéma à sa culture et lui donne la forme d'une nouvelle « version » ou une « variante ». La classification internationale d'Aarne et Thompson utilise le terme de « conte-type » pour identifier plusieurs versions se référant à un même schéma.¹

¹ Antii Aarne, *The types of the folktale : a classification and bibliography*, translated and enlarged by Stith Thompson, second version, Helsinki, Suomalainen, 1928.

Il existe dans la littérature orale tant de variantes d'un même conte que l'on ne pourra peut-être jamais retrouver le conte originel – s'il existe cependant. Les sujets des contes sont traditionnels, se répétant de génération en génération, mais aussi de peuple à peuple, ce qui pose de façon aiguë la question des emprunts, des migrations et donc de son origine. Il est difficile, voire impossible, d'être formel sur les origines des contes à cause de tous les événements historiques qui n'ont cessé de jalonner le monde depuis la nuit des temps. C'est l'universalité des contes qui donne la réponse.

En réalité un conte originel n'existe pas. Il n'y a que de multiples versions d'un même conte. Autrement dit, il présente une même structure mais plusieurs récits oraux. Toutes les variantes d'un conte peuvent être lues à la fois comme un « texte intégral » et comme élément d'une série. Le récit doit alors être constitué à partir d'un corpus de versions : le texte n'est pas donné au départ mais à l'arrivée. Ainsi ont procédé les frères Grimm en réécrivant le matériau recueilli et en combinant les versions à la recherche d'un récit « originel ». Les autres folkloristes ont procédé différemment, tendant à l'exhaustivité en rassemblant toutes les versions connues. Toutes ces versions sont le seul moyen de ne pas considérer le thème initial comme primitif ou plus valable que les autres, et de ne pas considérer une version plus complète que les autres. Elles correspondent aux évolutions des mœurs, des croyances et des modes de vie. Évolutions qui rendent obsolètes au fil du temps certains traits ou caractéristiques du conte. S'attacher plus à la constance d'un archétype signifierait peut-être ignorer ce qu'il y a de plus important : cette faculté des contes à se mouvoir, à s'adapter aux mœurs et à l'histoire des hommes.

La plupart des contes qui se racontent appartiennent à un fond commun, et les diverses variantes qui ont vu le jour se sont créées grâce aux déplacements des individus. Ces déplacements ont permis au conte de voyager dans les quatre coins du monde et de se modifier selon les lieux et les époques, comme l'explique Paul Delarue dans la préface du *Conte populaire français* :

C'est que la plupart des contes populaires qui se disent en France appartiennent à cette grande famille de contes qui est le bien commun de toute l'Europe, de l'Asie occidentale jusqu'à l'Inde, et du nord de l'Afrique ; et ces contes ont suivi dans les siècles passés les colons, les soldats, les marins et les missionnaires d'Europe dans les

colonies françaises, anglaises, espagnoles, portugaises fondées par-delà les mers. Ils n'ont pas la prétention, sauf un très petit nombre, d'appartenir à la France seule.¹

Si le conte semble opposer une résistance au changement, étant considéré comme le patrimoine collectif et traditionnel, il reste néanmoins modelable afin de s'adapter aux besoins et aux nécessités de chaque communauté et de chaque culture.

Ses classifications

Le conte populaire est aussi multiple que divers. Il existe différents types de contes qui répondent aux besoins des communautés humaines de tous les temps. Une classification détaillée a été établie en 1910 par le folkloriste finlandais Antii Aarne, puis complétée par l'Américain Stith Thompson. La classification internationale Aarne-Thompson² comprend aujourd'hui 2340 types de contes. Elle dénombre quatre groupes de contes :

- Contes d'animaux
- Contes proprement dits (contes merveilleux et religieux)
- Contes nouvelles
- Contes facétieux
- Contes à formule (randonnées et contes en chaîne)

Cette classification, bien qu'elle soit qualifiée d'« internationale », ne l'est pas en réalité. D'abord parce que les chercheurs n'ont pris en compte que les collectes européennes, tandis que d'autres contes, comme les contes maghrébins, n'ont pas été pris en considération. La rareté des collectes en était peut-être la cause. Ensuite la problématique de la catégorisation et de la définition des formes narratives de la littérature orale des différentes cultures, et spécialement du conte, rend impossible ce genre de classification. Dan Ben-Amos constate par exemple que l'approche thématique des contes :

¹ Paul Delarue, Marie-Louise Tenèze, *Le Conte populaire français*, Maisonneuve et Larose, Paris, 1976, p. 11.

² Antii Aarne, *The types of the folktale : a classification and bibliography*, op. cit.

[...] nous fournit des critères précis pour la classification des traditions et partant, pour l'étude comparée des textes appartenant à des cultures différentes. Mais en même temps, ce postulat s'accompagne de certaines idées évolutionnistes et diffusionnistes à propos des genres folkloriques, qui ne résistent pas à l'examen des faits historiques et culturels.¹

En France quelques spécialistes se sont penchés sur ce problème de classification. Paul Delarue et Marie-Louise Ténèze² ont réalisé une classification du conte français en se basant sur le catalogue d'Arne et Thompson.

Quant au conte populaire algérien, il n'a pas encore bénéficié d'études qui couvriraient un large corpus et qui permettraient de rendre compte de sa diversité. Quelques chercheurs algériens isolés s'y sont intéressés et ont tenté des classifications variées (selon des critères différents). Ces classifications restent cependant spécifiques à quelques régions algériennes ou à une production particulière et ne peuvent, par conséquent, être généralisées.

La première à avoir tenté une classification est Roseline Leila Korich qui a étudié le conte populaire algérien d'origine arabe³. Elle le classe en trois catégories :

1- Le conte héroïque « قصة البطولة »

- Conte héroïque religieux « قصة البطولة الدينية »
- Conte héroïque moralisateur « قصة البطولة الوعظية »
- Conte héroïque bédouin « قصة البطولة البدوية »
- Conte héroïque moderne « قصة البطولة الحديثة »

2- Les contes proprement dits « الخرافة الشعبية »

- Contes religieux « الخرافة الشعبية الدينية »

¹ Dan Ben-Amos, « Catégorie analytiques et genres populaires », In : *Poétique* n°7, op. cit. p. 267.

² Paul Delarue, Marie-Louise Tenèze, *Le Conte populaire français*, op. cit.

³ روزلين ليلي قريش, القصة الشعبية ذات الأصل العربي, الجزائر, ديوان المطبوعات الجامعية, 2007, أول اصدار سنة 1980.

Roseline Leila Kourich, *Le conte populaire d'origine arabe*, Alger, OPU, 2007, (1^{ère} éd.1980).

- Contes autour de personnages historiques non religieux « الخرافة »
« حول شخصيات غير دينية عاشت حقيقة »
- Contes des djins « الخرافة حول الجن »
- Contes imaginaires locaux « الخرافة المحلية »

3- Les contes courts « القصة القصيرة »

Ensuite le spécialiste de la littérature orale algérienne Abdelhamid Bourayou a établi plusieurs classifications. La première, faite à partir d'un corpus collecté dans la région de Biskra¹, date de 1986. Elle a été suivie de plusieurs autres² qui ont été reprises et améliorées en 2006³ :

1- Les contes héroïques « قصص البطولة »

- Les contes religieux « المغازي »
- Les contes héroïques bédouins « قصص البطولة البدوية »
- Les contes des saints hommes « قصص الأولياء »

2- Le conte proprement dit « الحكاية الخرافية »

- Le conte merveilleux « الحكاية الخرافية الخالصة »
- Le conte d'ogres stupides « حكاية الأغوال الغبية »

1. عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، م.و.ط، الجزائر، 1986.

Abdelhamid Bourayou, *Les contes populaires dans la région de Biskra*, Alger, S.N.I, 1986.

2. عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، دراسة تحليلية في "معنى المعنى" لمجموعة من الحكايات، دار الطليعة، بيروت، 1992.

Abdelhamid Bourayou, *Les contes merveilleux du Maghreb. Étude analytique d'un corpus*, Beyrouth, Dar Attaliaa, 1992.

Abdelhamid Bourayou, *Les contes populaires algériens d'expression arabe*, op. cit.

3. البطل الملحمي و البطل الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، بيروت، ديوان المطبوعات، 1998.

Abdelhamid Bourayou, *Le héros épique et l'héroïne victime dans la littérature orale algérienne*, Beyrouth, Office des publications, 1998.

عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، سبق ذكره.

Abdelhamid Bourayou, *La littérature populaire algérienne*, op. cit.

3- Le conte populaire « الحكاية الشعبية » :

- Le conte de la réalité sociale « حكاية الواقع الاجتماعي »
- Le conte d'animaux « حكاية الحيوان »
- L'anecdote « النادرة »

Une autre universitaire Baya Kahih¹ s'est intéressée à un corpus collecté dans la région d'El Bourdj. Elle a proposé dans son mémoire de magister la classification suivante :

- 1- Le conte populaire à traits historiques « الحكاية الشعبية ذات الملامح التاريخية »
- 2- Le conte sur la réalité sociale et morale « حكاية الواقع الاجتماعي و الاخلاقي »
- 3- Le conte merveilleux « حكاية العجائب (الخرافة) »
- 4- Le conte héroïque « حكاية البطولة »
- 5- Le conte d'animaux « حكاية الحيوانات »
- 6- Le conte d'amusement « حكاية التسلية (المرحة) »
- 7- Les contes à caractère politique « حكايات ذات طابع سياسي »

Enfin Amhamed Azoui² s'est penché sur l'étude du conte populaire dans la région des Aurès et a mis en place la classification suivante :

- 1- Les contes de sultans « القصص السلطاني »
- 2- Les contes religieux « القصص الديني »
- 3- Les contes héroïques « القصص البطولي »
- 4- Les contes d'animaux « القصص الحيواني »
- 5- Les contes de djins et d'ogres « قصص الجن و الغيلان »

¹ أمحمد عزوي, القصة الشعبية الجزائرية في منطقة الأوراس, سبق ذكره.

Amhamed Azoui, *Le conte populaire algérien dans la région des Aurès*, op. cit.

² Idem.

Malgré ces différentes classifications, européennes et algériennes, on peut rencontrer des contes appartenant à plusieurs de ces catégories à la fois. La frontière entre les différentes catégories n'est pas toujours nette.

Ainsi, la diversité des classifications au niveau mondial d'une part et au niveau national algérien d'autre part, nous empêche, dans le cadre de l'analyse comparative avec les contes de Perrault, de classer les contes chaouis de notre corpus.

Aperçu socio-historique des contes

Les définitions de la littérature orale et de ses composantes, comme nous venons de le voir, changent entre la culture française et la culture chaouie particulièrement et algérienne généralement. Mais avant de pouvoir analyser les contes de notre corpus, il nous semble important de présenter d'une part les contes de Perrault que nous avons choisis pour notre analyse comparative : leur naissance, leur situation par rapport aux productions orale et écrite en France, ainsi que leur impact sur la littérature mondiale. D'autre part, il est tout aussi important de présenter la situation des contes oraux chaouis – inédits – que nous avons collectés au sein de la société algérienne : les influences historiques qu'ils ont subies au cours de leur transmission et recreation, et la place qu'ils occupent dans la société, à côté des contes oraux des autres régions algériennes.

En France

La société française à la fin du 17^{ème} siècle

La situation sociale du peuple français durant la deuxième moitié du 17^{ème} siècle était fort médiocre. Ce siècle était, avec le 16^{ème}, l'un des grands

siècles de répression,¹ les conditions de vie des paysans ne faisaient que s'aggraver, bien que l'agriculture fût la principale ressource de l'économie française de l'époque.² Marc Soriano, qui résume la situation dans son livre *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, constate qu'à la campagne c'était encore le Moyen-Âge, sauf autour de Paris.³ De plus, les lendemains de la Fronde étaient : « marqués par la misère et la famine », car le siècle du Roi Soleil (Louis XIV), était : « sans doute, entre tous, et dans toute l'histoire du royaume de France, le siècle des famines, des épidémies, de la grande misère du peuple des campagnes [...] ».⁴

Ce qui caractérise aussi le 17^{ème} siècle, c'est la carence dans l'alphabétisation des masses populaires, et spécialement paysannes. On continuait à enseigner et à lire le latin tout au long de ce siècle, avec l'alphabet « La Croix-Depardieu », alors que la langue vernaculaire du peuple était le français. D'ailleurs, nombreux étaient ceux qui aspiraient au changement, dont Lancelot, Jean-Baptiste de La Salle et les jansénistes : ils voulaient l'introduction de la langue française dans l'enseignement.⁵ Marc Soriano écrit à ce propos :

Quel est le niveau de culture de cette masse paysanne qui constitue la plus grande partie de la population française ? Dans son immense majorité elle est analphabète car on ne peut vraiment pas considérer comme réellement alphabétisés ceux qui, à la fin de leurs études, savent écrire leur nom ou déchiffrer leurs prières.⁶

Il remarque cependant dans la préface des *Contes de Perrault. Culture savante et tradition populaire* que le savoir populaire n'était pas pour autant négligeable. Il affirme : « Mais ce doute sur l'alphabétisation ne signifie nullement que je doute de l'existence et de la qualité de la culture populaire de

¹ Marc Soriano, *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, 1977, p. 92.

² Idem, p. 89.

³ Ibidem.

⁴ Mme Fils Dumas-Delage, *La misère paysanne au 17^{ème} siècle*. In *Autour d'Ecuras* [en ligne]. [Consulté le 11/06/07]. Disponible sur : <http://perso.orange.fr/lamotte/ecuras/no8mi.html>

⁵ Marc Soriano, *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, op. cit., p. 26.

⁶ Idem, p. 93.

l'époque, qui n'a nul besoin de l'écriture et du livre pour exister et pour se transmettre ».¹

Les conséquences de cet analphabétisme étaient telles que la culture du peuple restait majoritairement populaire, c'est-à-dire relevant du folklore, face à une culture savante minoritaire détenue surtout par la classe bourgeoise. Ainsi, cette alphabétisation n'avait pas une grande influence sur la classe paysanne trop imprégnée d'oralité, comme l'explique Soriano: « Quelques paysans, sans doute, sont capables de lire des livres proprement dits et d'en donner, à l'occasion, lecture à la veillée, mais cette littérature a une valeur culturelle et éducative très réduite ».²

Le folklore était donc bien vivant à cette époque, dans la société française, comme dans toutes les autres sociétés européennes. « Il s'agit d'un art *vital*, d'un art qui a un rôle réel dans la structuration de la vie »³ pour reprendre Marc Soriano, qui ajoute : « Au 17^{ème} siècle, le folklore fait partie de la réalité, appartient à la vie quotidienne du peuple ».⁴

Mais un grand fossé séparait les deux classes sociales. Peu de liens les unissaient. Elles étaient totalement inconnues l'une de l'autre jusqu'après la Fronde où les choses commençaient à prendre une nouvelle tournure. « Cette fin du 17^{ème} siècle est une période de crise pour l'élite aussi bien que pour les masses populaires »⁵ écrit Soriano. C'est ainsi qu'apparaît un intérêt soudain de la part des lettrés pour « le peuple », et plus précisément pour la tradition orale. Cette dernière était devenue un nouveau champ à découvrir, à explorer et à utiliser pour de nouvelles productions littéraires. Marc Soriano distingue deux attitudes de la culture savante face à la culture populaire :

Celle de La Fontaine, qui n'est certes pas un démocrate, mais l'aborde dans un esprit de compréhension et de profonde sympathie et celle des frères Perrault, qui, depuis *Les Murs de Troie*, s'efforcent de prendre des distances par rapport à elle, et qui ne s'y réfèrent que pour la railler ou que pour nous faire prendre conscience de leur propre raffinement. En ce sens, comme j'ai essayé de

¹ Idem, p. 27.

² Idem, p. 94.

³ Idem, p. 95.

⁴ Idem, p. 96.

⁵ Idem, p. 342.

le montrer, les fameux contes sont un « à la manière de » qui serait d'une rare froideur si une dialectique inverse n'était intervenue, jaillie des profondeurs de l'artiste et qui a brouillé les cartes, mêlant subtilement émotion et raillerie.¹

Raymonde Robert explique ce « phénomène » dans sa thèse *Le conte de fées littéraire en France, de la fin du 17^{ème} à la fin du 18^{ème} siècle* :

Mais pour que le folklore français, comme discours des classes inférieures, ait pu devenir le terrain d'une expérience qui le prend pour objet et pour support de cette altérité qui en fait tout l'intérêt, il a fallu que d'abord s'introduise une rupture historique dans ce qu'on peut appeler le continuum médiéval et féodal ; c'est parce qu'ils sont devenus des blocs étrangers l'un à l'autre que le groupe privilégié a pu trouver du plaisir à redécouvrir la culture du peuple.²

Mais les relations des classes sociales étaient beaucoup plus compliquées et présentaient certaines contradictions. L'intérêt soudain porté au folklore apparaît à un moment où se mêlaient sympathie, haine et mépris :

Quelques que soient la rapidité et les modalités de cette évolution, force est de constater qu'à la fin du 17^{ème} siècle, une attitude de total mépris s'est installée dans les classes privilégiées qui désormais considèrent qu'elles ne sauraient avoir quoi que ce soit à apprendre du peuple ; la culture populaire n'a plus, à leurs yeux, aucune existence véritable, et, de fait, depuis le milieu du 16^{ème} siècle, on assiste à la disparition des représentations des « passions » et des « mystères » dans les villes. C'est dans ce contexte que, paradoxalement, les mondains de la société parisienne vont redécouvrir les contes populaires : on mesure, dès lors, l'ampleur du contresens qu'incite à commettre l'image romantique du retour aux sources oubliées de la sagesse populaire. Lorsque Sainte-Beuve décrit Perrault cueillant « son miel sur les lèvres des nourrices et des mères », ou buvant « à la source dans le creux de leurs mains », il trace une image idyllique des rapports entre dominés et dominants qui n'a aucune réalité ; on ne saurait, en effet, trop souligner l'ambiguïté de la démarche qui amène un groupe privilégié à « jouer » avec la culture des pauvres.³

¹ Idem, p. 13-14.

² Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire en France, de la fin du 17^{ème} à la fin du 18^{ème} siècle*, Presses Universitaires de Nancy, 1982, p. 384.

³ Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire en France, de la fin du 17^{ème} à la fin du 18^{ème} siècle*, op. cit., p. 392.

C'est ainsi que Perrault, qui faisait partie de ces lettrés épris de la littérature orale, redécouvre les contes populaires de son enfance dans un contexte complexe. Marc Soriano analyse les événements :

Après les soubresauts inquiétants de la Fronde, l'Académicien pense qu'il faut d'abord et surtout tenir en respect " la bête grossière ". Aussi bien il travaille avec son ministère au renforcement de l'absolutisme et au dirigisme culturel qui permettent cette reprise en main des masses.¹

Or la situation est plus complexe, et Soriano ajoute : « Mais pour Perrault, une politique d'autorité ne contredit nullement l'attitude inverse : l'effort pour conquérir le cœur du peuple ou en tout cas satisfaire ses besoins quand ils ne sont pas dangereux ».²

Toutefois, si la Fronde était l'événement crucial qui a attiré l'attention sur la classe défavorisée, la cour du roi était la cause indirecte qui a redonné vie à la littérature orale, alors presque disparue de la classe mondaine. Nous savons aujourd'hui que : « Louis XIV a installé son royaume à Versailles à cause de la Fronde et pour attirer les nobles et ainsi mieux les contrôler ».³ Nous savons aussi que le siècle de Louis XIV n'était pas : « cette ère majestueuse et raffinée »⁴ comme les écrivains de son temps l'ont décrit, notamment Perrault. Le Roi Soleil n'était qu'un mythe créé en partie grâce à l'aspect sacré de la Monarchie française et à la naissance du dauphin après vingt six ans de mariage.⁵ Mais aussi grâce aux fêtes de cour, comme l'explique bien Christine Rousseau :

Les fêtes de cour, notamment dans la première partie du règne (jusqu'en 1682), donnèrent à Louis XIV le prétexte de figurer en Roi-Soleil, en empereur romain, ou en Alexandre le Grand apportant la paix aux nations conquises, et aux courtisans de suivre l'exemple du

¹ Marc Soriano, *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, op. cit., p. 290.

² Ibidem.

³ M. M., *Histoire du livre. De l'invention de l'imprimerie à nos jours*. MéliSSa Musson, Artezia. *La culture sans demi mesure !* [en ligne]. MéliSSa Musson, 2007. [Consulté le 01/04/07]. Disponible sur : <http://www.artezia.net/informations-legales.htm>

⁴ Marc Soriano, *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, op. cit., p. 88.

⁵ Christine Rousseau, *La rhétorique mondaine des contes de fées littéraires du 17^{ème} siècle*, Mémoire de DEA, Université de Nantes, 2002. p. 1. [En ligne]. [Consulté le 10/08/06]. Disponible sur : <http://lescontesdefees.free.fr/Lescontesdefees.htm>

divertissement, déguisés en demi-dieux et monarques incarnant Apollon dans les jardins de Versailles.¹

Le goût du merveilleux était très répandu dans les divertissements royaux. Louis XIV commandait aux artistes et aux écrivains des œuvres et multipliait les fêtes dans les jardins de son palais. Sauf qu'à partir de mai 1682, date de l'installation définitive de la cour et du Gouvernement à Versailles, et avec le vieillissement du roi, la cour perd le sens de la fête :

[...] les fêtes diminuent en fréquence et en faste ; les courtisans désertent les jardins versaillais pour les appartements du Palais, qui devient le cadre de fêtes d'intérieur. Les fêtes de Cour, se figèrent dans des relations et des gravures : la vieille cour s'assagit, le Roi-Soleil à son zénith voit venir l'heure du déclin. C'est donc paradoxalement, en cette fin de siècle dévote qu'éclot la vogue des contes de fées.²

C'est dans ce contexte vers 1685, dans les salons fréquentés par les dames de la cour, que courtisans et mondains se sont pris de passion pour les « contes de fées » en particulier, et pour la féerie en général : « La plupart des contes de cette époque – ceux de Perrault mis à part – participent du goût pour le spectaculaire, l'extravagance visuelle, les mises en scène à grand spectacle qui marquent les fêtes de Versailles ».³

La mode des « contes de fées »

Les Salons

La « société de salons » est née en Europe au 17^{ème} siècle, bien que l'expression à cette époque ne soit pas parfaitement intégrée dans le langage.

¹ Ibidem.

² Ibidem.

³ Marc Soriano, *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, op. cit., p. 18.

Les mondains dans leurs salons, des hommes et surtout des femmes de lettres, s'étaient mis à rivaliser dans la création et dans le style.

Parmi les genres qu'ils composaient, le conte de fées semble être le plus convoité et le plus apprécié, et on se relayait pour conter. Situation paradoxale car, en cette fin du 17^{ème} siècle, le conte, genre très ancien, était encore ignoré par les critiques. C'est grâce aux femmes qui fréquentaient les salons que le conte a été redécouvert et a pu devenir un genre bien « établi ».¹ Lilyane Mourey explique que :

Le rôle des femmes dans les conversations de salons était primordial : tout était dit pour leur plaisir. Il est tout à fait significatif que les femmes se soient emparées de la rédaction des contes : elles seules, de par leur influence sur les salons, pouvaient oser introduire un genre qui était considéré comme futile par les critiques.²

En effet, ce sont des femmes qui : « entrent en force dans le royaume des fées et des ogres : la nièce de Perrault M^{elle} L'Héritier, M^{me} D'Aulnoy, M^{me} Bernard animent les salons où se presse le beau monde ».³ Elles s'occupaient avec passion à réciter à tour de rôle des contes qui avaient bercé leur enfance ou qui étaient tirés de la Bibliothèque bleue.

Nés d'un divertissement de salons et d'un vaste jeu de société, comme l'ont constaté tous les critiques⁴, les contes de fées étaient d'abord racontés oralement dans les salons. Ce nouveau phénomène, essentiellement mondain et savant,⁵ naît vers 1685 et appelé par les spécialistes « la mode des contes de fées », connaît son apogée entre 1695 et 1700.⁶ Il faut distinguer deux catégories de contes qui ont coexisté pendant cette « mode ». Car si les contes ont été empruntés au folklore, certains auteurs ont été moins fidèles à la tradition orale : « Ce sont d'abord des contes de fées proprement dits, dans le genre

¹ Lilyane Mourey, *Grimm et Perrault, histoire, structure, mise en texte des contes*, Paris, Commission librairie, 1978, p. 19.

² Ibidem.

³ Bibliothèque nationale de France. *Il était une fois les contes de fées* [en ligne]. Crédits, 2007 [consulté le 09/2005]. Un nouveau genre littéraire. Disponible sur <http://expositions.bnf.fr/contes/arret/ecrit/index.htm>

⁴ Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire en France, de la fin du 17^{ème} à la fin du 18^{ème} siècle*, op. cit., p. 329.

⁵ Marc Soriano, *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, op. cit. p. 266.

⁶ Lilyane Mourey, *Grimm et Perrault, histoire, structure, mise en texte des contes*, op. cit., p. 18.

mondain, distingué, de bonne compagnie, qui est également celui de Mme d'Aulnoy [...] ».¹ Tandis que d'autres, et dans un deuxième temps, modifiaient partiellement les contes, mais restaient plus ou moins fidèles à la tradition orale. Pierre Gripari nous décrit ce genre de contes :

Puis des contes populaires nettement plus drus, robustement cyniques, volontiers facétieux, qui mettent en scène, non plus des demoiselles de bonne famille, mais de petits mâles roturiers, résolument arrivistes et prêts à tout pour faire fortune et se pousser dans le monde.²

Marc Soriano distingue, quant à lui, deux courants extrêmement nets :

[...] les contes savants, composés par des dames de la grande société, qui multiplient les péripéties féeriques, et au contraire les contes authentiquement populaires, qu'on reconnaît, entre autres indices, par la relative discrétion dans l'emploi de la féerie qui les caractérise.³

Plus tard, et une fois ce genre bien « établi »⁴ et ces contes bien « reçus »⁵, plusieurs contes de fées, racontés jusque-là oralement dans les salons, passent à l'écrit, deviennent littéraires et font l'objet de publications indépendantes. Charles Perrault était le pionnier dans ce domaine. C'est à lui que revient la publication du premier recueil de contes adaptés de la tradition orale : *Contes de ma mère l'Oye* publié en 1695. Grâce à ce recueil, le conte de fées entre dans la littérature savante. À sa suite, un nombre important de contes voit le jour.⁶

Les auteurs lettrés s'étaient délibérément appropriés le conte de fées oral pour, comme le signale Catherine Velay-Vallantin : « le convertir en un type de discours littéraire, nourri des mœurs, pratiques et valeurs de leur temps ».⁷ Mais avant la publication des *Contes de fées*⁸ en 1697 par Mme d'Aulnoy, et

¹ Pierre Gripari, « Perrault, Moderne et romantique », In : *Europe* : « Charles Perrault », novembre/décembre 1990, n°739/740, p. 21.

² Idem, p. 21/22.

³ Marc Soriano, *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, op. cit., p. 15.

⁴ Lilyane Mourey, *Grimm et Perrault, histoire, structure, mise en texte des contes*, op. cit., p. 19.

⁵ Marc Soriano, *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, op. cit., p. 18.

⁶ Pour une bibliographie exhaustive voir Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire en France, de la fin du 17^{ème} à la fin du 18^{ème} siècle*, op. cit.

⁷ Catherine Velay-Vallantin, *L'histoire des contes*, Paris, Fayard, 1992, p. 30.

⁸ Mme d'Aulnoy, *Les Contes de fées*, Paris, Barbin, 1697.

malgré le fait que beaucoup de contes de fées aient été racontés et écrits jusqu'à cette date, l'expression « conte de fées » n'était pas encore utilisée. Mme d'Aulnoy était la première à associer les contes merveilleux aux contes de fées.

Naissance de la mode des contes de fées

Jean-Paul Sermain en parlant des mondains, écrit :

Pour eux, les contes de fées étaient liés à une double histoire : l'une individuelle, puisque chacun, enfant, les avait aimés, venus de la bouche des nourrices et des paysannes, et l'autre collective, puisqu'ils exploitent des modes d'imagination, d'invention et de pensée antérieurs au progrès des sciences et des lettres.¹

La question que les critiques se sont souvent posée est de savoir pourquoi est-ce que ces mondains, ces bourgeois de la société parisienne s'étaient soudain intéressés à un genre populaire considéré comme « simple », « naïf » ou même « bas » : « Mme de Murat ose parler de bassesse pour qualifier les récits du peuple ; les autres auteurs utilisent généralement, comme Mlle Lhéritier et l'abbé de Villiers, les termes de simplicité ou de naïveté ».² Raymonde Robert formule cette question :

[...] que des privilégiés – les mondains de l'Ancien Régime, tenus par le système rigide de la culture officielle – se soient pris d'un intérêt soudain et aussi vif pour les histoires que les conteurs racontaient aux veillées villageoises et les paysannes, nourrices de leurs enfants, apportaient à la ville, cela a déjà de quoi surprendre ; mais que les habitués des salons se soient mis à imiter ces récits, à en inventer d'autres, à les publier, voilà qui bouleverse les normes établies. Rompant avec tous les critères esthétiques de la culture officielle, des adultes cultivés inventant un genre littéraire qui consistera à mimer, pour des lecteurs adultes, une situation

¹ Jean-Paul Sermain, *Le conte de fées, du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2005, p. 8.

² Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire en France, de la fin du 17^{ème} à la fin du 18^{ème} siècle*, op. cit, p. 402.

convenue : celle des femmes du peuple amusant les enfants par des contes merveilleux, [...].¹

Plusieurs thèses, parfois contradictoires, tentent d'expliquer cette situation plus ou moins paradoxale. Mary-Elizabeth Storer, dans sa thèse *Un épisode littéraire de la fin du 17^{ème} siècle. La mode des contes de fées (1685-1700)*², confère à la misère et à l'ambition d'oublier les malheurs vécus sous le règne de Louis XIV l'éclosion du conte de fées littéraire. Sa thèse est la suivante :

Au déclin du 17^{ème} siècle, on commençait à voir le revers de la médaille : le faste excessif de la cour avait entraîné des misères ; il fallait créer une cour imaginaire présidée par les fées pour maintenir pleinement l'illusion du grand règne. Nos conteurs avaient eu, ainsi, une satisfaction à l'édifier pour oublier les réalités cruelles.³

Raymonde Robert critique cette thèse, surtout lorsque Mary-Elizabeth Storer suppose en même temps que les contes de fées ont été utilisés pour louer le roi Louis XIV : « [...] contradiction qui consiste à affirmer, comme le fait Storer, que les contes de fées sont, à la fois, le moyen d'oublier les malheurs du temps, et celui de louer le souverain, [...] ».⁴

Raymonde Robert propose plusieurs thèses. Elle tente de donner une première explication « superficielle », qui consiste à considérer le folklore comme une source inépuisable de matériel surnaturel pour les mondains, contrairement aux autres genres plus rigides et moins riches :

La curiosité soudaine des mondains pour les récits populaires peut s'expliquer, à un niveau superficiel et immédiat, par la nature particulière des contraintes que le genre merveilleux imposait aux auteurs : le jeu d'une structure rigide et permanente s'y conjugue, en effet, avec la nécessité de faire varier constamment les éléments accessoires du décor et de l'intrigue.⁵

¹ Idem, p. 8.

² Mary-Elizabeth Storer, *Un épisode littéraire de la fin du 17^{ème} siècle. La mode des contes de fées (1685-1700)*, Paris, Champion, 1928.

³ Idem, p. 252.

⁴ Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire en France, de la fin du 17^{ème} à la fin du 18^{ème} siècle*, op. cit., p. 17.

⁵ Idem, p. 393.

La deuxième explication qu'elle propose concerne l'envie des lettrés, habitués à un style littéraire et raffiné, de vivre une expérience complètement nouvelle, de relever le défi consistant à imiter le style des conteurs populaires, plus simple, plus naïf et plus dru :

[...] c'est à l'envie que tous affirment la nécessité d'adapter les contes des nourrices ; préoccupation bien naturelle, d'ailleurs, car il s'agit, en fait, de l'expérimentation d'un type de discours totalement étranger au domaine culturel reconnu : on n'imité pas facilement le style des nourrices quand on appartient à la bonne société, et cela d'autant moins que continuent à peser les règles générales d'élégance et de raffinement. Cette unanimité à souligner la difficulté de l'entreprise permet de préciser le paradoxe : à quoi bon se donner tant de mal pour reproduire une forme dont tous s'accordent, de manière plus ou moins brutale, à reconnaître l'insuffisance essentielle ? ¹

Enfin, Raymonde Robert considère les contes de fées comme un phénomène littéraire à forte implication sociale.² En plus de leur fonction sociale de divertissement de bourgeois, elle explique comment la réalité vécue dans les salons et la cour du roi, aux limites de l'imaginaire, a pu entraîner l'apparition de cette mode des contes de fées :

Nous sommes probablement là en présence d'une des raisons par lesquelles peut, en partie, s'expliquer la naissance [...] de la mode des contes de fées. Lorsque le réel et l'imaginaire tendent aussi évidemment que dans la société mondaine de l'époque à mêler leurs limites, lorsque le règne de l'ostentatoire, du spectaculaire, du déploiement organisé des richesses et de la recherche de l'effet à tout prix s'étend sur d'aussi larges pans de la vie quotidienne, le terrain est tout prêt pour le discours féerique qui ne représente que le prolongement immédiat des désirs et des besoins à l'œuvre dans la réalité.³

Elle interprète cette « mode » comme :

[...] une des formes dans lesquelles s'expriment les diverses réactions du groupe des mondains à l'environnement historique. La féerie joue un rôle social fort précis, dans deux directions complémentaires : elle

¹ Idem, p. 402.

² Idem, p. 31.

³ Idem, p. 379.

permet au groupe de conforter l'image idéale à laquelle il prétend s'identifier ; elle lui fournit, d'autre part, un terrain propice à cette expérimentation générale dont le discours du peuple lui offrira un prétexte de plus en plus savoureux.¹

Lilyane Mourey développe, dans son ouvrage *Grimm et Perrault, histoire, structure, mise en texte des contes*, une troisième thèse. Elle lie étroitement la naissance de la mode des contes de fées à la lassitude du public des salons pour les longs romans :

[...] replacer l'avènement des contes dans le contexte qui est le sien. La mode des contes de fées est née d'un besoin : le public « instruit » (noblesse et haute bourgeoisie) était las des « longs » romans précieux et cette mode, par son caractère « éruptif », est symptomatique de cette lassitude. Il convenait de trouver un genre « plaisant » (le conte présentait l'avantage d'être un récit bref où l'imagination s'exerçait avec facilité et brillant) qui ait place dans les divertissements de salons, dans les conversations du monde « galant », car la vie mondaine était d'une importance déterminante dans la vie intellectuelle du 17^{ème} siècle.²

Perrault père du genre ?

Avant Perrault

Tous les critiques sont unanimes, ils s'accordent à dire que les contes écrits par Perrault : *Contes de ma mère l'Oye*, et qui marquent le tout début du romantisme européen³, ne sont pas les premiers contes littéraires inspirés de la culture orale. Jean-Paul Sermain affirme qu'ils ne sont pas les premiers récits du genre, et qu'il est facile d'en trouver dans la littérature du Moyen-Âge.⁴ Raymonde Robert rappelle de son côté que les fées n'ont pas attendu la fin du

¹ Idem, p. 429.

² Lilyane Mourey, *Grimm et Perrault, histoire, structure, mise en texte des contes*, op. cit., p. 18-19.

³ Pierre Gripari, « Perrault, Moderne et romantique », In : *Europe : « Charles Perrault »*, novembre/décembre 1990, op. cit., p. 21.

⁴ Jean-Paul Sermain, *Le conte de fées, du classicisme aux Lumières*, op. cit., p. 8.

17^{ème} siècle pour que la littérature s’y intéresse. Michèle Simonsen partage aussi le même avis et constate que : « Perrault n’est évidemment pas le premier à faire entrer le conte de fées en littérature ».¹

De ces productions antérieures, nous distinguons trois types de contes. Le premier type concerne les contes insérés dans des romans anciens, à l’exemple du conte d’*Eros et Psyché*, donné par Perrault comme exemple de « contes des Anciens », intégré par Apulée dans son roman *L’âne d’or ou les Métamorphoses* au 2^{ème} siècle de notre ère.

Le deuxième type concerne des contes divers, insérés dans un récit-cadre. Le précurseur de ce type de contes est l’Italien Giovanni Boccace qui a composé en 1358 le *Décameron* : un ensemble de contes insérés dans un récit-cadre, inspirés de fabliaux français et du folklore.² C’est de son long séjour à Naples, qu’il a retenu l’importance de l’oral et la tradition des contes populaires.³ Ses contes ont circulé dans toute l’Europe, ouvrant une voie littéraire qu’emprunteront nombre d’écrivains pendant près de deux siècles dont Straparola da Caravaggio et Gian Battista Basile.

Ainsi, Straparola s’est inspiré du *Décameron* de Boccace pour réaliser en 1551 et 1553 *Piacevoli Notti* ou *Nuits facétieuses* : « premières transcriptions littéraires de contes populaires issus du folklore paysan vénitien, jusqu’alors exclusivement transmis oralement ».⁴ L’ensemble est composé de soixante-treize contes (parmi lesquels quatorze contes de fées) et nouvelles reliées par un récit-cadre. Sur les pas de Boccace et Straparola, Basile rédige en 1635 *Lo Cunto de li cunti* ou le *Conte des contes*, généralement appelé *Pentamerone* – c’est-à-dire « Les cinq journées » – à partir de l’édition de 1674.⁵ Il s’agit dans ce livre aussi d’un récit-cadre, de cinq journées dans lequel sont insérés cinquante contes de fées.⁶

¹ Michèle Simonsen, *Perrault. Contes*, op. cit., p. 15.

² *Imago Mundi, encyclopédie gratuite* [en ligne]. Serge Jodra, 2004 [consulté le 08/04/2007]. *Décameron*. Disponible sur : <http://www.cosmovisions.com/textDecameron.htm>

³ *MSN Encarta, encyclopédie* [en ligne]. Microsoft 2007 [consulté le 08/04/2007]. Boccace. Disponible sur : <http://fr.encarta.msn.com>

⁴ Bibliothèque nationale de France. *Il était une fois les contes de fées*. Disponible sur <http://expositions.bnf.fr/contes/arret/ecrit/index.htm> , op. cit.

⁵ Michèle Simonsen, *Perrault. Contes*, op. cit., p. 16.

⁶ Bibliothèque nationale de France. *Il était une fois les contes de fées*. Disponible sur <http://expositions.bnf.fr/contes/arret/ecrit/index.htm>, op. cit.

Le conte de fées littéraire comme forme narrative courte est ainsi né des contes italiens. Mais c'est parce que les contes des deux premiers types ne sont pas présentés dans des recueils indépendants, et seulement insérés dans un roman ou un récit-cadre, que Perrault révolutionne le genre en publiant un recueil entièrement dédié aux contes de fées.

Quant au troisième type, il concerne des contes inspirés de la tradition orale et adaptés à l'écrit, à l'exemple des *Lais* de Marie de France publiés au 12^{ème} siècle. Marie de France disait que ses *Lais* sont des adaptations lettrées et versifiées de contes armoricains, tout imprégnés de merveilleux celtique.¹ Le caractère principal de ces contes, et contrairement aux deux autres types cités précédemment, est qu'ils sont publiés indépendamment de tout contexte textuel ou récit-cadre, ce qui les rapproche fortement des contes de Perrault. Ces *Lais* sont la preuve que Perrault n'est pas le premier à avoir introduit les contes comme genre à part entière dans la littérature savante. En dépit du fait que Marie de France l'ait déjà devancé, c'est lui, Perrault, qui a permis au conte littéraire d'origine populaire de renaître. C'est lui qui a ouvert la voie aux autres conteurs et lui a ainsi permis de se perpétuer.

La question que nous nous posons, est pourquoi les contes littéraires ne se sont-ils pas imposés comme genre depuis leur naissance au 12^{ème} siècle avec Marie de France ? Pourquoi a-t-il fallu attendre Perrault pour voir éclore ce genre ? L'explication qui paraît la plus probable est que les conditions (d'ordre économique et social) qui ont vu naître les contes littéraires de Perrault au 17^{ème} siècle, étaient plus favorables que celles qui ont vu naître les *Lais* de Marie de France au 12^{ème} siècle.

Si les *Lais* n'ont pas connu beaucoup de succès – dans le sens où ils n'ont pas été beaucoup imités et qu'ils ne font plus partie de notre littérature aujourd'hui – c'est en partie dû à l'absence d'imprimerie, inventée quelques siècles plus tard, en 1450 par Gutenberg.² L'invention de l'imprimerie a permis l'accès à la lecture d'un public plus important d'une part et la réédition d'œuvres importantes d'autre part. Les contes de Perrault – en plus du fait qu'ils soient

¹ Michèle Simonsen, *Perrault. Contes*, op. cit, p. 16.

² Artezia. *La culture sans demi mesure !* Disponible sur : http://www.artezia.net/litterature/histoire_livre/histoire_livre.htm, op. cit.

nés au cours d'une mode – ont bénéficié de nombreuses rééditions au cours des siècles suivant, ce qui les a rendus très célèbres.

Après la Fronde, qui avait utilisé des libelles (feuilles volante imprimées pour faire passer les idées), le roi Louis XIV voulait contrôler l'imprimerie.¹ Il a ainsi limité le nombre d'imprimeurs (en 1683 le nombre d'imprimeurs à Paris était limité à 36, alors qu'en Province il n'y en avait pratiquement plus), tout en contrôlant ce qui était édité, et ce qui allait l'être.² Cette politique, si elle endiguait certaines publications qui menaçaient de manière quelconque la monarchie, elle favorisait au contraire la publication des œuvres des mondains qui fréquentaient les salons et la cour. En effet, leurs contenus n'allaient pas à l'encontre des intérêts du roi. Les contes de Perrault faisaient partie justement de ces œuvres favorisées par le régime.

La conclusion est que si les écrivains des contes littéraires des siècles passés n'ont pas suscité tant d'intérêt que Perrault – qui reste toujours pour nombre de conteurs actuels « " la " référence du conte classique et la littérature féerique»³ –, ils ont néanmoins le mérite d'avoir été les pionniers, comme le constate Jean-Paul Sermain :

S'ils ont utilisé les nouvelles merveilleuses trouvées ici et là, les romans du Moyen-Âge et les récits populaires dont ils ont pu apprécier de façon intime la vitalité, ils ont pourtant inventé le conte de fées : ils ont conduit à considérer avec sympathie ces « histoires du temps passé » jusqu'alors ignorées, ils les ont adaptées aux modèles et à la logique du « conte », ils ont su leur donner des valeurs esthétiques et philosophiques propres, ils ont même fait la pointe la plus avancée de la littérature contemporaine⁴.

¹ Idem.

² Idem.

³ Michel Valière, *Le conte populaire. Approche socio-anthropologique*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 24.

⁴ Jean-Paul Sermain, *Le conte de fées, du classicisme aux Lumières*, op. cit., p. 7-8.

Perrault pionnier de son temps ?

Nous savons que Perrault n'est pas le « père » du conte de fées littéraire. Mais avec la naissance de la « mode des contes de fées », est-il réellement le précurseur ? Les histoires de la littérature et du conte de fées ont retenu l'année 1690, nous dit Jean-Paul Sermain,¹ comme la date de naissance du conte de fées littéraire, avec le conte de Mme d'Aulnoy *L'île de la Félicité* qu'elle a inséré dans un roman d'aventures médiévales : *Histoire d'Hypolite, comte de Douglas*. Raymonde Robert n'est pas de cet avis :

Contrairement à ce qu'on serait tenté de penser, ce n'est pas Perrault et ses *Histoires ou Contes du temps passé* qui inaugurent un style dont quelques émules lui auraient emprunté l'idée en même temps que les techniques. Lorsqu'en 1696, l'académicien choisit de renoncer à la forme versifiée des premiers contes pour substituer une prose mimant l'oral, à la métrique savante et ironique de *Peau d'Ane*, quelqu'un l'a précédé dans cette voie ; ce n'est pas Mme d'Aulnoy dont le conte de 1696 est rédigé dans le style romanesque traditionnel, ponctué de descriptions hyperboliques et de références précieuses ; c'est quelqu'un qu'on n'attendrait pas là, une des meilleures amies de Mlle de Scudéry vieillissante, une infatigable productrice de petits poèmes mondains, alors si fort en vogue, Mlle Lhéritier elle-même. Il est vrai qu'elle est nièce de Charles Perrault, ce qui n'empêche pas l'ensemble de son œuvre d'être placée sous le signe d'une préciosité stéréotypée et d'une galanterie romanesque et bavarde. Mlle Lhéritier a écrit quelques contes ou « nouvelles » dont trois contes de fées ; et elle revendique bien haut l'honneur d'avoir ouvert la voie de la féerie ; elle proclame de plus, à qui veut l'entendre, que ses sources sont les récits que ses nourrices lui ont faits quand elle était petite ; le fait est que deux de ses contes reprennent des contes types populaires dûment authentifiés par les recensements des folkloristes [...].²

Que ce soit Mme d'Aulnoy ou Mademoiselle Lhéritier, qui ait ouvert la voie de la féerie, c'est à Perrault que revient le mérite. C'est lui le premier auteur qui a osé publier un recueil de contes, comme œuvre à part entière dans une société où la

¹ Idem, p. 8.

² Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire en France, de la fin du 17^{ème} à la fin du 18^{ème} siècle*, op. cit., p. 119.

littérature orale et les contes populaires étaient encore méprisés et jugés indignes d'être écrits.

Il faut cependant rappeler que Mme d'Aulnoy n'était pas la seule à avoir inséré un conte dans un roman, à l'instar des « Anciens ». Michèle Simonsen est catégorique :

Les contes de fées des contemporains de Perrault constituent une littérature *romanesque*. Leurs auteurs écrivent avant tout des romans historiques, et significativement, leurs contes sont souvent incorporés dans des nouvelles ou des romans. Perrault fait ici exception, qui prend bien soin, à partir des *Souhais ridicules*, de préciser en sous-titre que ses récits sont des *contes*, qui se réfèrent aux contes de tradition orale et non à une tradition littéraire romanesque. Ses contes n'en sont pas pour autant complètement dénués de la préciosité qui prévaut chez ses contemporaines.¹

Les contes de Perrault

Incontournable en France, mais aussi dans toute l'Europe, pour reprendre Michel Valière,² Charles Perrault est l'auteur le plus connu de la période classique et de cette mode de contes de fées. Son nom est intimement lié à ces *Histoires ou contes du temps passé*. Mais avant que ce recueil ne paraisse sous cette forme en 1697, quelques-uns des contes qui le composent ont été édités avant cette date sous différentes formes.

C'est en 1691 que paraît, dans *Recueil de l'Académie française* le premier conte en vers *La Marquise de Sallusses ou la patience de Grisélidis*. Deux années plus tard *Le Mercure galant* publie un nouveau conte en vers *Les Souhais ridicules*. L'année d'après, en 1694, Perrault publie son premier recueil composé des deux précédents contes et un nouveau conte *Peau d'Âne*, également en vers. En 1695, Perrault offre une copie manuscrite de cinq contes

¹ Michèle Simonsen, *Perrault. Contes*, op. cit., p. 18.

² Michel Valière, *Le conte populaire. Approche socio-anthropologique*, op. cit., p. 23.

en prose intitulée *Contes de ma mère l'Oye*¹ à Elisabeth-Charlotte d'Orléans, nièce de Louis XIV et dédicataire du livre. Elle contient *La Belle au bois dormant*, *Le Petit Chaperon rouge*, *La Barbe-Bleue*, *Le Maître chat* et *Les Fées*.² Cette copie ignorée, n'a jamais été éditée avant son acquisition par la Pierpont Morgan Library en 1953 (il est conservé dans une bibliothèque à New York).³ En 1696 le conte de *La Belle au bois dormant* est publié dans le *Mercure galant*. C'est donc après ces quelques publications que Perrault décide de publier un recueil de contes *Histoires ou contes du temps passé*⁴, composé au total de huit contes en prose : les cinq contes du recueil *Contes de ma mère l'Oye*, avec trois nouveaux contes en prose : *Cendrillon*, *Riquet à la houppe* et *Le petit Poucet*.

Ainsi, les fameux « contes de Perrault », connus de tous, sont au nombre de onze, trois en vers et huit en prose. Du vivant de Perrault, aucun recueil regroupant ses contes en vers et ses contes en prose n'a été édité. Il a fallu attendre 1781⁵ pour le voir naître (avec une version en prose de *Peau d'Âne*).⁶ Le mystère qui reste toujours non résolu, est la paternité des contes du recueil de 1697 : *Histoires ou contes du temps passé* préfacé par Pierre Darmancour, fils de Charles Perrault. Mademoiselle Lhéritier fait mention en 1695, dans sa dédicace de *Marmoisan* à la fille de Charles Perrault, de « contes naïfs » qu'un des fils de l'académicien : « a mis depuis peu sur le papier ». ⁷ C'est justement la « naïveté » de ces contes qui a suscité, en partie tant de polémique. Marc Soriano a essayé d'analyser ce problème dans son livre *Les Contes de Perrault*, sans aboutir à une conclusion catégorique :

¹ Jacques Barchilon, *Perrault's Tales of Mother Goose*, The Dedication Manuscript of 1695 reproduced in collotype facsimile with introduction and critical text, The Pierpont Morgan Library, New York, 1956, 2 vol.

² Bibliothèque nationale de France. *Il était une fois les contes de fées*. Disponible sur <http://expositions.bnf.fr/contes/arret/ecrit/index.htm> op. cit.

³ M. Tony Gheeraert. De Doré à Perrault. Conférence de M. Tony Gheeraert sur les Contes de Perrault illustrés par G. Doré. In *Lettres – français & langues anciennes* [en ligne]. [Consulté le 20/03/07]. Disponible sur : <http://lettres.ac-rouen.fr/sequences/tl/perrault/pa.htm>

⁴ Charles Perrault, *Histoires et contes du temps passé, avec des moralités*, Paris, Barbin, 1697.

⁵ Charles Perrault, *Contes de fées*, nouvelle édition dédiée à S. A le duc de Montpensier, Paris, Lamy, 1781, 3 vol.

⁶ Les critiques s'accordent à dire que Perrault n'a jamais écrit une version en prose de *Peau d'Âne*.

⁷ Bibliothèque nationale de France. *Il était une fois les contes de fées*. Disponible sur <http://expositions.bnf.fr/contes/arret/ecrit/index.htm>, op. cit.

Les *Contes de ma mère l'Oye* sont peut-être de Charles Perrault, mais personne jusqu'à présent ne l'a vraiment prouvé. En somme, nous avons emboîté le pas à nos devanciers et accepté une attribution qui n'est que probable et qui va malgré tout contre la volonté des intéressés.¹

Cette naïveté est liée d'une part à la fidélité à la tradition orale et d'autre part au talent de l'auteur.

La fidélité de Perrault à la tradition orale

Les conteurs de cette « mode » de la fin du 17^{ème} siècle ont presque tous puisé leurs contes dans la culture orale. Elle était leur principale source d'inspiration, comme le constate Velay-Vallantin :

Les sources de Charles Perrault, Mlle L'Héritier, Mme d'Aulnoy et d'autres conteurs issus de l'aristocratie provinciale sont les résultats d'un travail d'écoute et de collecte auprès des nourrices et des conteurs paysans. Elles ont permis à l'aristocratie de cour de se reconnaître dans ces auteurs.²

Marie Elisabeth Storer le confirme également

Comment ont-ils pu les connaître, eux qui ne connaissaient que la vie des ruelles ? Mlle L'héritier, Perrault et Mme Durand nous l'ont expliqué : c'était de leurs gouvernantes ou de leurs nourrices qu'ils les ont eues lorsqu'ils étaient encore enfants. Et cette enfance, ils l'ont passée en province, presque tous.³

Raymonde Robert affirme à ce propos qu' : « [...] on peut considérer que les années 1697 et 1698 sont celles où la presque totalité des textes qui exploitent les sources folkloriques voient le jour ».⁴

¹ Marc Soriano, *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, op. cit., p. 17.

² Catherine Velay-Vallantin, *L'histoire des contes*, op. cit., p. 32.

³ Mary-Elizabeth Storer, *Un épisode littéraire de la fin du 17^{ème} siècle. La mode des contes de fées (1685-1700)*, op. cit., p. 233.

⁴ Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire en France, de la fin du 17^{ème} à la fin du 18^{ème} siècle*, op. cit., p. 94.

Comme ses contemporains, Perrault s'est donc servi de la littérature orale pour choisir ses contes avant de les adapter et leur donner une forme littéraire écrite. Il le confirme dans sa préface des contes en vers en insistant particulièrement sur son expérience du contage, acquise dans « les moindres chaumières ». Il a aussi indiqué dans le *Mercure Galant*, en 1697, la véritable origine des *Contes de ma mère l'Oye* : « [ce] nombre infini de Pères, de Mères, de Grand'Mères, de Gouvernantes et de grand'Amies qui depuis peut-être plus de mille ans y ont ajouté en enchérissant toujours sur les autres beaucoup d'agréables circonstances ».

Quelques critiques s'accordent à dire que les contes de Perrault ont une origine populaire certaine. Charles-Augustin Sainte-Beuve affirme en 1861 que :

Il est bien entendu que ce n'est nullement d'invention qu'il s'agit avec Perrault ; il n'a fait qu'écouter et reproduire à sa manière ce qui courait avec lui ; mais il paraît bien certain aussi, et cela est satisfaisant à penser, que ce n'est point dans des livres qu'il a puisé l'idée de ses Contes de Fées ; il les prit dans le grand réservoir commun, et là d'où ils lui arrivaient avec toute leur fraîcheur de naïveté, je veux dire à même la tradition orale, sur les lèvres parlantes des nourrices et des mères. Il a bu à la source dans le creux de sa main. C'est tout ce que nous demandons.¹

Marc Soriano confirme également la plus grande fidélité de Perrault :

Les contes attribués à Perrault sont une *adaptation*, c'est-à-dire une élaboration savante de contes de voie orale, je crois l'avoir montré ou avoir essayé de le montrer. Toutefois, il faut bien voir que cette adaptation garde une grande valeur, parce que l'artiste, pour des raisons complexes, a mis les ressources de son art au service de l'art populaire ou, en tout cas, a voulu en reconstituer les procédés de la manière la plus fidèle qu'il a pu.²

Il voit dans le succès des contes de Perrault auprès des masses populaires de son époque, une preuve certaine de sa fidélité à la tradition orale : « Les masses populaires, de leur côté, feront un vaste et durable succès à ces beaux textes qui leur apparaîtront comme des versions particulièrement fidèles et réussies de

¹ Charles-Augustin Sainte-Beuve, « Les Contes de Perrault », *Le Constitutionnel*, 23 décembre 1861, In : Charles Perrault, *Contes*, Hachette, 1968, p. 307.

² Marc Soriano, *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, op. cit., p. 14.

leurs contes les plus appréciés ».¹ Il nous apprend d'autre part que Perrault avait de nombreux liens avec la campagne : ceux de sa famille, et ceux de sa belle-famille, qui lui ont permis d'entrer en contact avec des paysans, détenteurs principaux de la culture orale, comme il l'explique :

Charles Perrault, qui est veuf, a gardé d'excellents rapports avec un de ses beaux-frères, l'abbé Guichon, et fait de fréquents séjours dans la propriété de famille de ce dernier, à Rosières, en campagne ; les Perrault, de leur côté, possèdent jusqu'en 1685 une maison qui leur vient de leur mère, Paquette Leclerc, à Viry-Châtillon. Or, au 17^{ème} siècle, Viry, c'est la campagne, et les traditions populaires y sont très vivantes. À l'époque, du reste, les contes sont véhiculés à la fois par des conteurs et des conteuses qui, engagées souvent dans la domesticité comme servantes ou comme « mies », ont pu les raconter en présence de Charles Perrault qui, veuf très tôt, s'occupe personnellement de la surveillance et de l'éducation de ses enfants, comme il nous précise dans ses *Mémoires*.²

Mais il affirme aussi dans son article « Les frères Grimm artistes et chercheurs » que :

À la fin du 17^{ème} siècle, en pleine mode des contes, alors que les salons bourgeois et aristocratiques se livrent à une surenchère de féerie, Pierre Darmancour et son père, Charles Perrault, choisissent de ne collecter et de ne présenter au public que des contes « naïfs », c'est-à-dire authentiquement populaires, où la féerie est réduite à sa plus simple expression.³

Il conclut que les contes de Perrault : « parce qu'ils respectent, en tout cas dans une certaine mesure, l'esprit et la lettre de l'art oral, constituent donc un phénomène sinon unique, du moins très rare à l'époque ».⁴

Parmi les critiques qui attestent la fidélité de Perrault à la littérature orale, nous citons également la spécialiste des contes de fées des 17^{ème} et 18^{ème} siècles, Raymonde Robert qui se pose des questions sur le talent de Perrault :

¹ Idem, p. 343.

² Idem, p. 15.

³ Marc Soriano, « Les frères Grimm artistes et chercheurs », In : *Europe* : « Les frères Grimm », novembre/décembre 1994, p. 3.

⁴ Marc Soriano, *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, op. cit., p. 266.

Que dire alors de ce qui se passe quand c'est un mondain qui, par jeu, se met à puiser au répertoire du peuple, et que ce mondain possède tout le talent de Perrault ; que dire également de l'aspect véritablement étonnant de ce talent qui amène le seul auteur des *Histoires ou Contes du temps passé* à retenir, au milieu de ces princesses protégées des fées, de ses héroïnes douées de toutes les qualités mondaines, des personnages sans gloire, directement issus de la tradition populaire attestée comme le petit Poucet ou la fillette au chaperon. Avec eux, plus question de fées attentives, de palais royal, de bonnes manières, de luxe ni d'élégance. Cette fidélité au folklore – toute relative qu'elle fut, rapportée à l'ensemble de l'œuvre de Perrault – ajoutée à l'art exceptionnel de ce conteur explique que ces textes aient constitué une sorte de champ d'attraction à chacun des moments où la culture populaire redevenait l'objet d'une attention particulière.¹

Seulement d'autres critiques contestent cette idée. Michèle Simonsen met en doute la fidélité « présumée » de Perrault et se demande :

Perrault, donc, se réclame de la tradition orale, et revendique comme seule source d'inspiration les contes populaires traditionnels. Devons-nous pour autant le croire sur parole ? Les déclarations de Perrault sur les contes de tradition orale ne correspondent pas entièrement à la réalité.²

Il va même jusqu'à utiliser le mot « mythe » pour qualifier la fidélité de Perrault :

Dès l'époque romantique, le mythe de Perrault collecteur et transcritteur fidèle des contes de tradition orale se constitue, mythe qui survit encore de nos jours dans le grand public. Avec le progrès des connaissances dans le domaine du folklore nous sommes désormais à même de nuancer ce point de vue.³

De son côté Velay-Vallantin estime que l'oralité avec laquelle Perrault peint ses contes n'est qu'artificielle et illusoire, et que ses contes sont presque détachés de la tradition folklorique et des veillées paysannes :

¹ Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire en France, de la fin du 17^{ème} à la fin du 18^{ème} siècle*, op. cit., p. 90.

² Michèle Simonsen, *Perrault. Contes*, op. cit., p. 20.

³ Idem, p. 23.

Charles Perrault, lui, a réfléchi, depuis le début de la Querelle, à la transmission des récits dans la longue durée : la véritable origine de ses « Contes » est « ce nombre infini de Pères, de Mères, de Grand'Mères, de Gouvernantes et de grand'Amies qui depuis peut-être plus de mille ans y ont ajouté en enchérissant toujours les uns sur les autres beaucoup d'agréables circonstances ». Son style, sa réécriture des contes oraux, son édulcoration de certains épisodes au profit de l'accentuation de motifs authentiquement folkloriques ne relèvent cependant pas d'une transcription fidèle de l'art populaire. Il s'agit moins de réhabiliter la culture orale que de lui substituer une oralité factice, reconstruite, qui rejette, et pour longtemps, les véritables récits oraux dans les marges de la culture légitime.¹

Michel Valière le constate également : « Ces contes, profondément remaniés, dont six d'entre eux, très vraisemblablement empruntés au corpus oral des sujets populaires de l'époque, ont subi un certain toilettage littéraire et moral pour s'adapter au bon goût du temps ».²

Au moment où quelques critiques confirment la fidélité de Perrault, et où d'autres en doutent, un troisième courant la rejette complètement. C'est le cas de Jean-Paul Sermain. Il affirme que : « Les contes de fées, qui deviennent tant à la mode dans les salons mondains à la fin du 17^{ème} siècle, sont surtout des histoires galantes entièrement coupées de la tradition populaire ».³

Mais le caractère principal de toute littérature orale est bien entendu son oralité, considérée à la fois comme richesse et comme faiblesse. Faiblesse parce qu'elle ne permet pas de vérifier l'état du folklore oral à un moment donné de son existence. Ainsi, on ne dispose que de peu de moyens pour vérifier l'amplitude des modifications apportées par Perrault à ses célèbres contes, par rapport à la tradition orale de son époque.

La vision des contes au 17^{ème} siècle est différente de celle de notre siècle. La plupart des contemporains de Perrault sous-estimait la matière populaire tout en attribuant aux contes populaires une origine noble. C'est le cas de Mademoiselle Lhéritier par exemple qui estimait dans ses *Œuvres muselées* que : « Ces Fables gauloises, qui viennent apparemment en droite ligne des Conteurs ou Troubadours de Provence, si célèbres autrefois. [...] ces Contes tout

¹ Catherine Velay-Vallantin, op. cit., p. 31.

² Michel Valière, *L'histoire des contes*, op. cit., p. 24.

³ Jean-Paul Sermain, *Le conte de fées, du classicisme aux Lumières*, op. cit., p. 24.

incroyables qu'ils sont, soient venus d'âge en âge jusqu'à nous, sans qu'on se soit donné le soin de les écrire ».¹

Marc Soriano rapporte que le porte parole de Perrault, Mademoiselle Lhéritier : « pense que, depuis, ils ont été adoptés par les mères et les grands-mères qui, en les allégeant en les simplifiant, leur ont donné une grâce inimitable ».² Gérard Gélinas de son côté affirme que la majorité des conteurs du 17^{ème} siècle, dont Mademoiselle Lhéritier, avaient leur méthode bien à eux pour écrire les « contes du temps passé ». Ils les remodelaient totalement :

En effet, des gens comme mademoiselle L'Héritier assignaient une origine noble aux contes merveilleux, à savoir les troubadours, mais estimaient que ceux-ci s'étaient ensuite salis dans la bouche du peuple qui en avait assuré la transmission orale. Mademoiselle L'Héritier prétendait donc épurer les contes que les nourrices d'aujourd'hui racontaient, pour leur redonner leur pureté originelle tout en les adaptant aux goûts et aux mœurs de l'époque actuelle.³

Mais le traitement de Charles Perrault pour le folklore était différent. Car même s'il partageait l'avis de Mademoiselle Lhéritier, et critiquait l'immoralité des fables de l'antiquité, comme nous pouvons le lire dans le volume 2 de *Parallèle* : « Ces fables milésiennes [...] si pleines de saletés, comme l'âne d'or de Lucien ou d'Apulée, les amours de Clitiphon et de Leucippe et plusieurs autres, qu'elles ne méritent pas qu'on y fasse attention ».⁴ Même s'il croyait que les contes français étaient plus récents (il les date de Richard Cœur de Lion et des « périodes gothiques » du haut Moyen-Âge)⁵. Et même s'il : « traite avec dédain les "superstitions populaires" » pour reprendre Marc Soriano, Raymonde Robert constate que son adaptation des contes populaires était exceptionnelle par rapport aux autres conteurs de la même époque, et même ceux d'après :

¹ Mademoiselle Lhéritier, *Œuvres muselées*, Paris, Guignard, 1696, p.163-164.

² Marc Soriano, « Charles Perrault, classique inconnu », In : *Europe* : « Charles Perrault », novembre/décembre 1990, op. cit., p. 7-8.

³ Gérard Gélinas, *Enquête sur les Contes de Perrault*, Paris, Imago, 2004, p. 141.

⁴ Charles Perrault, *Parallèle*, 2, p. 126.

⁵ Sylvie Loprète, *Charles Perrault dans la Querelle des Anciens et des Modernes*, thèse, 1998, université Jean Moulin, Lyon III, p. 539-540.

D'un bout à l'autre des quatre-vingts ans où se produisent les contes, c'est toujours dans le même sens que se passe l'adaptation : excepté Perrault, tous les autres conteurs, y compris Rétif de la Bretonne dont le cas est pourtant très particulier, appréhendent la matière folklorique comme insuffisante du point de vue des critères culturels de leur époque, c'est-à-dire qu'ils se comportent à son égard comme devant un corps étranger qu'il faut, en quelque sorte neutraliser.¹

Perrault s'est aussi distingué grâce à son style d'écriture qui marie l'oralité et l'écriture savante. Il a su modeler la matière folklorique avec un talent rare. Les autres écrivains puisaient certes dans le répertoire folklorique, mais ils transformaient complètement les contes au profit d'un style raffiné, comme le constate Jean-Marie Gillig :

[...] leur auteur les a arrangés selon son propre goût par une stylisation littéraire, qui reste néanmoins proche de la simplicité et d'une vivacité de bon ton, contrairement à ses imitatrices de l'époque qui écrivent une littérature précieuse et affétée.²

Quel que soit le degré d'emprunt, et malgré les doutes sur la fidélité de Perrault, il semble certain qu'il s'est référé au folklore pour écrire la plupart de ses contes. Il a traité cette matière première avec délicatesse pour se rapprocher le plus possible de la naïveté du peuple, dans un style littéraire simple. Pour Raymonde Robert : « Le modèle auquel se conforme Perrault reste, discours de nourrice ou non, celui d'une écriture claire, rapide, fine, dont la naïveté est pleine d'intelligence ».³ Naïveté certes, mais une naïveté bien travaillée et « artificielle », loin d'être spontanée, comme le remarque Michèle Simonsen :

Or, cette « naïveté » n'est pas spontanée. Elle n'est pas due au fait que Perrault transcrit sans rien changer les contes qu'il a pu entendre, comme le pensait Sainte-Beuve ; mais elle est le résultat de beaucoup de soins et d'application, comme l'a montré Jacques Barchilon, et comme le soulignait déjà l'abbé de Villiers [...]. Cette « simplicité naïve » est en fait la marque d'une esthétique

¹ Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire en France, de la fin du 17^{ème} à la fin du 18^{ème} siècle*, op. cit., p. 131.

² Jean-Marie Gillig, *Le conte en pédagogie et en rééducation*, Paris, Dunod, 1997, p. 20.

³ Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire en France, de la fin du 17^{ème} à la fin du 18^{ème} siècle*, op. cit., p. 436.

très réfléchi, qui se démarque consciemment de celle de ses contemporains.¹

Pierre Gripari, dans son article « Perrault, Moderne et romantique », essaye de décrire comment Perrault est parvenu à marier le populaire et le savant :

Il assimile les contes traditionnels, il les intériorise, les revit, puis les restitue dans son univers à lui, mais cependant il a le flair divinateur, l'intuition infallible, la justesse de goût qui lui permettent de déceler ce qu'il faut conserver de formules, de détails archaïques, de traits appartenant à l'univers magique de nos lointains ancêtres...Ainsi faisait Chrétien de Troyes quand il retranscrivait, dans le contexte féodal, les vieilles légendes du monde celtique. Ainsi faisaient également les conteuses de villages...²

Raymonde Robert replace cette écriture au sein de son contexte littéraire et tente de la décrire à son tour :

A une époque où tous les conteurs traitent le folklore comme une matière qui demande à être aménagée, travaillée, polie, pour devenir enfin intégrable dans un conte digne d'être raconté dans les salons ou surtout publié, Perrault est un des rares à respecter les caractères des narrations populaires et à s'abstenir de les subordonner à des intrigues ou à des développements romanesques.³

Elle aboutit à une conclusion formelle concernant son processus d'écriture : « Or ce qui est le plus gênant, c'est que Perrault est absolument le seul des conteurs, de la fin du 17^{ème} à celle du 18^{ème} siècle, soit presque un siècle de forte production de textes merveilleux, à traiter le folklore comme il a su le faire ».⁴

Le secret que recèlent ces « fameux contes » et qui leur a valu cet immense succès international est d'une part la fidélité de Perrault et d'autre part la naïveté de son style. Deux critères complémentaires et indissociables. Raymonde Robert écrit à ce sujet :

¹ Ibidem.

² Pierre Gripari, « Perrault, Moderne et romantique », In : *Europe* : « Charles Perrault », novembre/décembre 1990, op. cit., p. 21.

³ Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire en France, de la fin du 17^{ème} à la fin du 18^{ème} siècle*, op. cit., p. 97.

⁴ Ibidem.

Il peut paraître oiseux de se poser la question de la part respective à attribuer, dans le succès des contes de Perrault, d'une part, à la qualité de l'écriture de Perrault, d'autre part au caractère folklorique des sujets ; est-ce parce qu'ils sont bien racontés, ou est-ce parce qu'ils reprennent des sujets populaires que des textes n'ont pas été ensevelis dans l'oubli qui frappe presque la totalité des contes littéraires produits au même moment.¹

Mais Marc Soriano, dans son article « Charles Perrault, classique inconnu », rappelle que ces *Histoires ou contes du temps passé*, ne sont pas l'unique production de Perrault, car :

Charles Perrault reste, pour la plupart d'entre nous, l'homme d'un seul livre. Impressionnés par les tirages fabuleux des *Contes de ma mère l'Oye* et aussi par leurs souvenirs d'enfance, beaucoup de critiques n'en parlent qu'avec une révérence mêlée d'amusement, et principalement au moment des fêtes de fin d'année.²

C'est d'ailleurs Soriano qui : « a donné du volume à ce Charles Perrault, qui écrivait beaucoup, travaillait comme un forcené dans toutes sortes de directions littéraires et artistiques ».³ C'est grâce à lui, en ouvrant le dossier Perrault il y a une trentaine d'années, que Perrault : « redevenait une figure importante, mêlé étroitement aux querelles, aux polémiques extraordinaires, aux affaires de son siècle »⁴ dira Jacques Gaucheron.

De son côté, Pierre Gripari, refuse de séparer Perrault le conteur de Perrault l'académicien défenseur des Modernes. Car il était l'un des principaux acteurs voire le déclencheur de cette fameuse Querelle des Anciens et des Modernes qui l'opposait à Boileau à la fin du 17^{ème} siècle. Pierre Gripari estime que :

On sépare bien à tort, ces deux « fonctions » du personnage. Il faut savoir que *Cendrillon*, *Peau d'Ane* et *Barbe-bleue* furent écrits en pleine querelle, et que de

¹ Idem, p. 90.

² Marc Soriano, « Charles Perrault, classique inconnu », In : *Europe* : « Charles Perrault », op. cit., p. 3.

³ Jacques Gaucheron et Marc Soriano, « Dialogue pour un dialogue. À propos du *Parallèle des Anciens et des Modernes* », In : *Europe* : « Charles Perrault », op. cit., p. 156.

⁴ Ibidem.

cette querelle ils constituent un acte, je dirai même un argument, plus solide à lui seul que toutes les polémiques.¹

Marc Soriano résume en quoi consistait cette querelle : « Cette fameuse querelle n'est ni débat d'érudition ni une dispute de grammairiens. C'est une opposition profonde, l'affrontement de deux cultures différentes dans leur esprit et dans leur développement ».²

Perrault et la Querelle et des Anciens et des Modernes

Les Anciens considéraient que les auteurs de l'Antiquité étaient supérieurs et qu'ils devaient les imiter :

Depuis la Renaissance, la conception littéraire était dominée par le sentiment de la supériorité des auteurs de l'Antiquité (grecs et latins), et l'idéal esthétique du classicisme est fondé, entre autres, sur le principe de l'imitation des modèles, réputés indépassables, de la littérature antique.³

L'idée que Perrault voulait véhiculer et prouver à l'aide de ses contes, est que les contes chrétiens issus des campagnes françaises étaient meilleurs que les contes païens de l'Antiquité, du point de vue de l'éducation et des moralités. Il a engagé sa lutte dans des secteurs où ses adversaires ne pouvaient pas le suivre,⁴ comme l'explique Marc Soriano :

Ce que l'Antiquité nous propose, par exemple ses fables, ses contes milésiens et même les poèmes homériques, c'est en somme l'équivalent de nos « contes de vieilles ». Mais contes pour contes, les nôtres nous conviennent davantage, car ils correspondent à *notre* civilisation qui relève d'une morale plus élevée que la morale païenne.⁵

¹ Pierre Gripari, « Perrault, Moderne et romantique », In : *Europe* : « Charles Perrault », op. cit., p. 20.

² Marc Soriano, *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, op. cit., p. 300.

³ *Poésie sur la Toile* [en ligne]. 11/2001, [consulté le 20/03/07]. Charles Perrault. Disponible sur : <http://www.anthologie.free.fr/anthologie/perrault/perrault.htm>.

⁴ Marc Soriano, « Charles Perrault, classique inconnu », In : *Europe* : « Charles Perrault », op. cit., p. 7.

⁵ Marc Soriano, *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, op. cit., p. 312.

De plus, le style simple et naïf : « correspond à l'image que les Modernes se font de la langue française » et s'oppose : « à l'académisme, à la pédanterie, à l'âcreté, à la rudesse qu'ils prêtent aux Anciens, [...] ».¹

La querelle des Anciens et des Modernes était donc à l'origine des *Contes de ma mère l'Oye*. Ils constituaient pour Perrault un épisode de la querelle selon Marc Soriano et une « arme de guerre contre les Anciens » en faveur des Modernes pour reprendre Jean-Paul Sermain. Les critiques trouvent en cette querelle la réponse à l'inévitable question : « Comment ce " moderne " militant, attentif au progrès scientifique et qui traite avec dédain les " superstitions populaires ", a-t-il pu mettre son talent au service de ces mêmes superstitions populaires, de ces histoires d'ogres et de fées » ?² Marc Soriano y répond : « à l'origine, cette référence au folklore est pour Perrault une occasion d'approfondir de façon subtile sa critique des épopées antiques ».³ La relation de la Querelle et des Contes est donc indéniable :

C'est dans le troisième dialogue du *Parallèle* que l'on voit apparaître pour la première fois la référence aux « contes de *Peau-d'Âne* et de *Ma mère l'Oye* ». Daté de 1690, ce texte atteste que la querelle des Anciens et des Modernes est, sinon le seul, du moins un des facteurs qui amènent Perrault à préciser l'attention qu'il réserve depuis longtemps à la littérature populaire.⁴

L'après Perrault

Il faut tout d'abord distinguer trois types de productions du « conte littéraire français » qui ont coexisté à partir du 18^{ème} siècle : les productions qui s'inspiraient des traditions orales, les productions qui s'en éloignaient et les productions qui s'en détachaient complètement.

¹ Poésie sur la Toile, « Charles Perrault ». Disponible sur : <http://www.anthologie.free.fr/anthologie/perrault/perrault.htm> op. cit.

² Marc Soriano, « Charles Perrault, classique inconnu », In : *Europe* : « Charles Perrault », op. cit., p. 7.

³ Marc Soriano, *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, op. cit., p. 312.

⁴ Ibidem.

La mode des contes de fées, surgie à la fin du 17^{ème} siècle, n'est que la première partie d'une mode qui s'est étendue sur un peu moins d'un siècle. En effet, si la production des contes au moment de la découverte de cette forme littéraire (qui s'inspire des traditions orales) reste relativement stable jusqu'en 1700, elle marque : « une décruescence rapide puis un redépart remarquable »¹ à partir des années 1730 qui durera jusqu'au milieu du 18^{ème} siècle. Seulement, les écrivains s'éloignent de plus en plus du folklore, et se rattachent de plus en plus à leur imagination avec une dimension parodique.² Raymonde Robert constate à ce sujet : « [...] tout de suite après la forte poussée des années 1697 et 1698, l'inspiration libre va prendre le pas sur le recours aux sources populaires qui finira par disparaître complètement vers le milieu du siècle ».³ Gérard Gélinas rappelle que :

Si certains écrivains ont continué à rédiger des contes de fées à tendance classique dans la lignée de ceux de Perrault, le genre se diversifie énormément au 18^{ème} siècle et prend alternativement, via une centaine d'auteurs, la forme « magico-orientale », « fantastique », « moralisatrice », « magico-licencieuse » et « merveilleuse-satirique-philosophique » [...].⁴

L'après Perrault n'a pas été marqué uniquement par les contes de tradition orale. Après la mode de la fin du 17^{ème} siècle, la référence au folklore a fortement diminué au point où elle devenait une exception :

[...] un auteur comme Rétif de La Bretonne peut, à cet égard, être considéré comme un attardé dans cette fin du 18^{ème} siècle, lorsqu'en 1778 il insère deux contes inspirés du folklore dans son ouvrage *Le Nouvel Abeillard ou Lettres de deux amants qui ne se sont jamais vus*, et plus encore peut-être lorsqu'il insiste lourdement sur le caractère d'authenticité populaire de ses textes [...].⁵

Raymonde Robert explique l'évolution des productions « folkloriques » et des productions « purement littéraires » :

¹ Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire en France, de la fin du 17^{ème} à la fin du 18^{ème} siècle*, op. cit., p. 80.

² Ibidem.

³ Idem, p. 94.

⁴ Gérard Gélinas, *Enquête sur les Contes de Perrault*, op. cit., p. 7.

⁵ Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire en France, de la fin du 17^{ème} à la fin du 18^{ème} siècle*, op. cit., p. 94.

[...] le double aspect que revêt [...] l'emploi du conte merveilleux à partir de 1730 : tantôt reprise fidèle d'un modèle ancien tombé dans une sorte de désaffection et qu'il faut illustrer, défendre au besoin ; tantôt, au contraire, jeu avec une forme présentée comme ridicule et par rapport à laquelle on laisse soigneusement entendre qu'on a pris toutes ses distances. Contes sérieux et contes parodiques ne représenteraient, en somme, que les deux moments d'une même démarche.¹

Elle distingue, au sein de ces différentes productions, trois degrés :

1^{er} degré : Premier engouement pour le conte de fées (1690-1700),

2^{ème} degré : Nouvel engouement qui prend pour référence la vogue précédente et vieille de près de trente ans (1730-1758),

3^{ème} degré : Dans le même temps et en réaction ironique contre ce goût pour un genre jugé ridicule et désuet, engouement pour les contes parodiques et licencieux.²

Le « conte littéraire » se diversifie après Perrault, entre fidélité, création et même traduction. Antoine Galland traduit les contes des *Mille et une Nuits* entre 1704 et 1717. Mais c'est avec M^{me} de Lintot, M^{lle} de Lubert et de Caylus que commence la nouvelle mode du conte au 18^{ème}. Enfin, c'est l'énorme compilation des quarante et un volumes du chevalier Charles-Joseph de Mayer, qui marque la fin de « l'âge d'or du conte de fées littéraire français »³, en 1789 : « Son but est de sauver de l'oubli les contes édités durant le siècle et déjà difficiles à trouver. Mayer sélectionne les auteurs, choisit les contes et conçoit l'organisation des quarante et un volumes de l'ensemble ».⁴ Ces volumes, malgré leurs lacunes, peuvent être considérés comme la première collecte de contes écrits en France : « Volontairement, il oublie certains auteurs et ne retient pas tous les contes, faisant notamment l'impasse sur l'abondante veine licencieuse ».⁵

Si les contes de Perrault, qui ont connu leur succès dans les salons des mondains, restent encore vivants durant le 18^{ème} siècle c'est bien grâce au

¹ Idem, p. 306.

² Idem, p. 307.

³ Bibliothèque nationale de France. *Il était une fois les contes de fées* [en ligne]. Disponible sur <http://expositions.bnf.fr/contes/arret/ecrit/index.htm>, op. cit.

⁴ Idem.

⁵ Idem.

peuple et non grâce aux gens cultivés. Marc Soriano l'explique : « [...] il y a l'énorme indifférence de la plupart des philosophes du 18^{ème} siècle pour tout ce qui n'est pas un effort de clarification scientifique. Le peuple continue à aimer les *Contes*, et à cause de cela, on les réédite, mais l'élite leur réserve une sorte de mépris amusé ».¹

Cependant, à partir du 19^{ème} siècle, les lumières sont mises à nouveau sur les contes de Perrault :

En 1826, en France, brusque changement de situation. Méprisés et pratiquement ignorés par les gens cultivés, les *Contes* sont soudain découverts par les romantiques. [...] A la même époque (à peu près 1928), Paul Hazard s'attache à ces *Contes* en les éclairant de sa vaste culture d'humaniste. Il rappelle qu'ils apparaissent dans une période où la raison s'interroge, où s'amorce une vaste et profonde « crise de la conscience européenne ».²

En ce même siècle les romantiques ont redécouvert le patrimoine oral et se sont engagés dans les collectes pour tenter de sauver de l'oubli les contes populaires avec le plus de fidélité. Tandis que le conte littéraire s'est complètement éloigné de la tradition pour se nourrir de l'imaginaire des auteurs.

À la fin du 19^{ème} siècle et au début du 20^{ème} siècle, l'intérêt pour le folklore se développe en Europe. Les premiers auteurs à avoir recherché des contes pour les publier sans adaptation littéraire sont les deux frères allemands Jacob et Wilhelm Grimm. Voici la traduction d'une lettre-circulaire écrite en 1815 par Jacob Grimm à l'intention des membres de la Wollzeir Gesellschft :

Cher Monsieur :
Nous avons fondé une société qui devrait s'étendre à toute l'Allemagne. Son but est de promouvoir la collecte et la sauvegarde de tout ce que l'on peut recueillir en matière de chants et légendes parmi le menu peuple paysan allemand. Notre patrie est encore richement dotée de ces biens que nos ancêtres, auxquels on doit le respect, nous ont transmis. Ces richesses méconnues continuent à vivre malgré le mépris dans lequel certains les tiennent et malgré les moqueries dont on les accable. Ceux-là même qui les transmettent n'ont pas conscience de leur beauté propre alors qu'elles portent en elles une valeur fondamentale et durable. Si on ne recherche pas méthodiquement ces matériaux, on ne sera pas capable de

¹ Marc Soriano, *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, op. cit., p. 39.

² Idem, p. 39-52.

saisir les véritables sources de notre poésie, de notre histoire, de notre langue. [...].¹

Jacob et Wilhelm Grimm s'engagent, en pionniers, dans de vastes entreprises de collectes de contes oraux, tout en voulant restituer : « toute la fraîcheur de la *Naturpoesie* ». ² Ces collectes devaient mener à la découverte de l'identité et l'homogénéité de la tradition allemande contenue dans ces récits révélés par Dieu lui-même aux premiers hommes. ³ Lilyane Mourey rappelle leur but :

[...] restituer historiquement la richesse et la persistance d'un passé culturel de l'Allemagne à l'heure de l'éveil des nationalités au 19^{ème} siècle ; éveil qui touchait tous les pays de langue germanique et tous les territoires occupés par des puissances étrangères. Ainsi, les contes des Grimm se présentent, sans conteste, comme une œuvre patriotique et même nationaliste. Il parut impérieux aux Grimm de sauver un patrimoine qui renfermait la vitalité du peuple, qui représentait « la conscience nationale courbée sous l'occupation » et « l'âme germanique ». ⁴

Ils décident de publier en 1812 leur propre recueil de contes : *Kinder-und Hansmärchen*.⁵ Pour la première fois, le principe de fidélité prend le pas sur la mise en forme littéraire. Les folkloristes sont les pionniers dans le domaine de la recherche des littératures orales. Le souci de recueillir par écrit et de publier des contes populaires, transmis oralement dans le peuple depuis des générations suppose à la fois un intérêt des lettrés pour le peuple, et la conscience qu'une tradition est en train de disparaître.

Cette démarche de reconstitution et de sauvegarde des traditions populaires a eu un immense écho, et rapidement, l'entreprise des frères Grimm sera imitée dans toute l'Europe et dans les pays scandinaves. Comme le souligne Marie-Louis Ténèze, la collecte systématique des contes est postérieure, dans tous les pays d'Europe, à la publication des *Kinder-und Hansmärchen* des frères Grimm, dont l'impact était considérable et a provoqué des collectes de

¹ Jean-Noël Pelen (sous la direction de), *Les voies de la parole : ethnotextes et littérature orale : approches critiques*, Publications de l'Université de Provence : Alpes de lumière, 1992, p. 112.

² Lilyane Mourey, *Grimm et Perrault, histoire, structure, mise en texte des contes*, op. cit., 1978, p. 23.

³ Idem, p. 41.

⁴ Idem, p. 22.

⁵ 1812-1815.

plus en plus scientifiques et des études folkloriques.¹ Les frères Grimm ont ouvert la voie aux folkloristes de tous les pays d'Europe qui ont commencé à rechercher, dans la tradition, les contes et légendes de leurs pays ou de leurs régions.

En France de nombreuses publications voient le jour, parmi lesquelles nous citons les deux grandes collections : *Les littératures populaires de toutes les nations* chez Maisonneuves-Larose (47 volumes de 1883 à 1903) ; et *Contes et chansons populaires* chez Leroux (44 volumes de 1881 à 1930) qui publient des collectes faites dans les provinces de France comme à l'étranger. Mais les spécialistes étrangers considéraient qu'il n'y avait pas assez d'efforts déployés. Catherine Velay-Vallantin rappelle que jusqu' : « Au milieu de ce siècle, les pronostics sur la survie du conte et sur les intérêts intellectuels suscités par les traditions orales étaient fort pessimistes ».²

Lors du Congrès international du folklore tenu en 1937 à Paris :

Les spécialistes étrangers attirèrent l'attention des Français sur leur carence dans le domaine des recherches sur le conte. Une carence d'autant plus regrettable à leurs yeux que le conte par nature international, ne peut s'étudier que par une étroite collaboration entre tous les pays.³

Les folkloristes et Les ethnologues, sous l'égide d'Arnold Van Gennep, animés par l'urgence de sauvegarder une oralité en voie de disparition, répondent à l'appel, « mais le mouvement s'interrompt avec la deuxième guerre mondiale, pour reprendre après la Libération ».⁴

Nous pouvons conclure que Charles Perrault entre : « dans une longue lignée littéraire qui opère le passage à l'écrit de contes populaires de tradition orale »,⁵ pour reprendre Michèle Simonsen. Le succès des *Contes ou histoires du temps passé* a dépassé les frontières françaises pour se propager dans toute l'Europe et au-delà même. Il s'est traduit d'abord par le très grand nombre d'éditions depuis leur première publication jusqu'à nos jours. Ce succès est

¹ *Encyclopédia Universalis*, Paris, Encyclopédia Universalis, 1991-1992.

² Catherine Velay-Vallantin, *L'histoire des contes*, op. cit., p. 12.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem.

⁵ Michèle Simonsen, *Perrault. Contes*, op. cit., p. 15.

également confirmé par le nombre important de traductions – traduction des contes en l'anglais en 1729, en l'allemand en 1745, en néerlandais en 1747, en l'italien en 1752, en russe en 1768, etc.¹ Un autre élément important de ce succès est la place qu'ils tiennent dans les recherches folkloriques :

Aujourd'hui, il n'est pas un dictionnaire de folklore dans lequel les contes ne figurent comme des types, les titres mêmes de ses histoires servent à la classification générale et figurant dans les index.²

Mais encore par l'influence que ces contes écrits ont exercée sur la tradition orale :

Il ne faut pas s'en étonner. Harry Velte³ a montré comment les histoires de Perrault sont passées de l'imprimerie à la tradition orale allemande par l'intermédiaire de la traduction et des gouvernantes françaises installées en Allemagne.⁴

Les critiques faites aux contes de Perrault sont principalement liées au folklore comme le démontre Raymonde Robert :

[...] la cote de Perrault auprès des critiques subit de fortes variations selon que, pour des raisons complexes et parfois contradictoires, la culture du peuple et le domaine du folklore se trouvent valorisés ou non. Après la flambée de l'enthousiasme romantique pour ce Perrault que Sainte-Beuve décrit cueillant son miel aux lèvres des nourrices, ce sera la réclusion sur les rayons des bibliothèques enfantines jusqu'à ce que notre époque le redécouvre comme auteur à part entière et que ses textes soient enfin analysés dans une perspective plus scientifique.⁵

Jean-Paul Sermain le confirme également : « On a rétrospectivement reproché à cette génération de 1690 d'avoir édulcoré le conte populaire, d'en avoir effacé certaines brutalités physiologique ou sexuelles, de l'avoir couvert d'habits riches

¹ Sylvie Loprète, *Charles Perrault dans la Querelle des Anciens et des Modernes*, op. cit., p. 538.

² Ibidem.

³ Harry Velten, *The influence of Charles Perrault's Contes de Ma Mère l'Oye on German Folklore*, *Germanic Review*, 1930.

⁴ Sylvie Loprète, *Charles Perrault dans la Querelle des Anciens et des Modernes*, op. cit., p. 538.

⁵ Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire en France, de la fin du 17^{ème} à la fin du 18^{ème} siècle*, op. cit., p. 87.

et élégants », ¹ car pour lui, l'établissement de ce nouveau genre littéraire en 1697 a causé le détachement du conte de son environnement. Mais le vif succès que les contes ont connu est aussi source de critiques, comme Michèle Simonsen qui reproche à Perrault le fait d'avoir longtemps été :

[...] l'arbre qui nous cache la forêt. Paradoxalement, l'immense succès des contes dits « de Perrault », en donnant leurs lettres de noblesse littéraire à une dizaine de récits d'inspiration populaire, a longtemps freiné la connaissance réelle de la tradition orale, des centaines de contes qui vivaient encore dans les campagnes françaises jusqu'à la première guerre mondiale.²

En Algérie

La problématique d'appellation entre Berbère et Amazigh

Les noms des peuples qui constituaient les royaumes africains diffèrent selon les époques et selon les sources (grecques, romaines ou arabes). La première appellation des habitants de l'Afrique du Nord est celle de « Libyens », donnée par les Grecs. Mot d'origine certainement africaine puisqu'on le trouve pour la première fois dans des textes pharaoniques du 2^{ème} millénaire. Gilbert Moynier rapporte que :

L'historien grec Hérodote dénomme « Libyens » les habitants du Maghreb septentrional. Il désignait par là des hommes blanc, sédentaires ou nomades, mais il les distinguait des immigrés grecs ou, surtout, phéniciens. Le vocable « Libyens » provient d'un terme figurant dans des textes égyptiens de la fin du II^e millénaire av. J.-C., et on en trouve un radical sémite voisin dans la Bible : il s'agissait du nom générique donné au peuple vivant à l'ouest du Nil.³

¹ Jean-Paul Sermain, *Le conte de fées, du classicisme aux Lumières*, op. cit., p. 8.

² Michèle Simonsen, *Perrault. Contes*, op. cit., p. 5.

³ Gilbert Meynier, *L'Algérie des origines. De la préhistoire à l'avènement de l'islam*, Paris, La Découverte, 2007, p. 36.

Ensuite est venu le mot « Berbère » d'origine latine.¹ D'après Mohand Akâli Haddad ou, les Latins utilisaient le mot *barbares*, qui signifie « barbare » pour désigner les populations réfractaires à la civilisation romaine.² Ce mot a ensuite : « été repris par les Arabes, à propos des habitants du Maghreb, *Barabir*, par opposition à *Roum*, terme désignant les Romains ou plus exactement les Byzantins ».³ L'appellation « Berbère », dérivée du mot latin « Barbare », s'est donc imposée au fil des siècles.

Le mot « Berbère » désigne aujourd'hui un groupe linguistique nord-africain : les berbérophones, ensemble de tribus qui parlent des dialectes apparentés à un fond commun, la langue berbère. Autrefois, ils occupaient un territoire plus vaste, allant sans discontinuer de l'Océan Atlantique à l'Égypte, et des côtes méditerranéennes aux pays d'Afrique Noire.⁴ Toutefois, le mot « Berbère » reste une appellation étrangère au peuple d'Afrique du Nord. Les Berbères ne se sont en réalité jamais désignés eux-mêmes par ce nom. Ils se désignent du nom d'« Imazighen »⁵ pluriel d'« Amazigh », qui signifie « hommes libres » et qui s'appliquait déjà à plusieurs tribus avant l'occupation romaine.⁶ L'élite maghrébine n'adopte pas l'appellation de « Berbère », la considérant comme truffée de préjugés négatifs.⁷

En Algérie les Berbères sont assez fortement implantés en Kabylie (Est algérois), dans les Aurès (Est algérien), et dans le Sud. On appelle les habitants de la Kabylie, région montagneuse à l'Est d'Alger, « les Kabyles ». Ce mot vient de l'arabe « Qbayl » et qui signifie « tribus ». La majorité des Kabyles parlent le kabyle. Les « Chaouis » quant à eux, représentent l'autre grand groupe de

¹ Certains contestent cette thèse. Michèle Coltelloni-Trannoy dans son article « Les royaumes africains avant l'annexion romaine » remarque que : « Le mot "berbère" à qui on a longtemps prêté à tort une origine latine (de *barbarus*, barbare) est inconnu dans l'Antiquité », In : Claudes Sintès, Ymouna Rebahi (sous la direction de), *Algérie antique*, Avignon, Musée de l'Arles et de la Provence antiques, 2003, p. 23.

² Mohand Akli Haddadou, *Le guide de la culture berbère*, Paris, Paris-Méditerranée, 2000, p. 13.

³ Ibidem.

⁴ Idem, p. 15.

⁵ Selon l'hypothèse de l'historien Ibn Khaldoun, l'aïeul des Berbères se nommait Mazigh. Ibn Khaldoun, *Histoire des Berbères et des dynasties musulmanes de l'Afrique septentrionale*, op. cit., p. 184.

⁶ Mounir Bouchenaki, « Préface », In : Geneviève Sennequier, Cécile Colonna (sous la direction de), *L'Algérie au temps des royaumes numides. 5^{ème} siècle avant J.-C. / 1^{er} siècle après J.-C.*, Paris, Somogy éditions d'art, 2003.

⁷ Jean Sellier, *Atlas des peuples d'Afrique*, Paris, La Découverte, 2003, p. 63.

Berbères Algériens. Ils habitent principalement la région des Aurès située à l'Est algérien mais aussi les régions attenantes. Certains sont devenus complètement arabophones, alors que d'autres préfèrent l'usage de leur langue maternelle qu'est « le chaoui ».¹

Dans le Sud algérien, on retrouve les « Touaregs » dans la région de Tamanrasset et les « Mozabites » dans la région du Mzab (Ghardaïa), moins nombreux cependant que les tribus du Nord. Les Touaregs sont des nomades, appelés parfois les « hommes bleus », d'après la couleur de leur vêtement. Leur dialecte est appelé « le tamahaqt ».²

Les parlers de ces populations diverses sont reliés entre eux par des traits linguistiques communs qui garantissent l'unité du monde berbère. Il existe des groupes dont les membres ont le sentiment de parler un même dialecte : ainsi les Chaouis, les Kabyles ou les Chleuhs (Maroc) arrivent à se comprendre malgré les différences.

Bien que la population maghrébine soit majoritairement berbère, la langue berbère n'est pas l'unique langue parlée dans la région. L'arabe est la langue véhiculaire, celle du commerce, de la religion, de l'État. Le berbère n'a pas été promu au rang de langue officielle dans aucun État jusqu'à présent. Cela est bien évidemment lié à l'Histoire extrêmement riche en événements de cette partie de l'Afrique. Mais si la langue berbère a subi l'assaut de langues plus prestigieuses que les invasions ont placées à ses côtés, et en l'absence, presque totale, d'un système d'écriture, elle reste pourtant bien vivante jusqu'à ce jour.

Si la langue berbère n'a jamais bénéficié des avantages de l'écriture, elle possède néanmoins, depuis très longtemps, un alphabet, issu de l'alphabet lybique, encore connu des Touaregs sous le nom de « tfinagh » et qu'ils sont les seuls à avoir conservé.³ D'ailleurs, et à ce jour, c'est l'unique système d'écriture que connaît la langue berbère. Il a même inspiré certains dialectes berbères.

¹ أمحمد عزوي، القصة الشعبية الجزائرية في منطقة الأوراس، سبق ذكره، ص. 221

Amhamed Azoui, *Le conte populaire algérien dans la région des Aurès*, op. cit. p. 221

² Mohand Akli Haddadou, *Le guide de la culture berbère*, op. cit., p. 13.

³ Henri Basset, *Essai sur la littérature des berbères*, Alger, Jules Carbonel, 1920, p. 19.

Ainsi, l'institut marocain de la culture berbère l'a adopté en 2003 pour l'écriture de la langue berbère.¹

L'écriture libyque, du nom que les Grecs avaient donné aux berbères, a été pratiquée, d'après Keltoum Kitouni-Daho, en même temps que le punique, le grec et le latin. Elle est découverte gravée sur des stèles votives sur différents sites du territoire de l'Algérie actuelle.²

L'antiquité ne nous a laissé que des inscriptions. Quelque mille deux cents dont l'écriture s'apparente au « tifinagh », l'une d'elle est datée de 138 avant J.-C., plusieurs s'accompagnent d'une version punique ou latine. Une partie seulement de ces inscriptions a été déchiffrée, en raison surtout du système graphique du libyque purement consonantique. Il se prête ainsi mal à une reconstitution intégrale de la langue qu'il est chargé de reproduire.³ Mais Jean-Pierre Laporte constate que :

pas plus le recours à la langue berbère actuelle que l'étude des inscriptions n'a encore permis de tracer un tableau réellement satisfaisant de la langue libyque. On se trouve donc encore aujourd'hui devant le paradoxe remarquable d'une écriture qu'on ne sait pas vraiment déchiffrer, alors que l'on connaît en gros la valeur des signes, et qu'elle est l'ancêtre indubitable du tifinagh, encore pratiquée.⁴

On ne dispose d'aucun texte qui aurait permis de fixer la langue. Cette écriture primitive n'a donc jamais servi de support à la moindre littérature. Quand un Berbère souhaitait s'exprimer autrement que dans des épitaphes ou de graffiti amoureux, quand il désirait produire un texte un peu long, Jean-Pierre Laporte explique que :

Il usait tout naturellement d'un idiome étranger, jadis le punique au temps des rois numides et maures, le latin en temps d'Apulée ou de Saint Augustin, plus tard l'arabe, le

¹ « Maroc. Le berbère transcrit dans un alphabet antique », In : *La Nouvelle République*, numéro du 4 février 2003. <http://dzlit.free.fr/info302.html>

² Keltoum Kitouni-Daho, « Les inscriptions libyques et puniques », In : *L'Algérie au temps des royaumes numides. 5^{ème} siècle avant J.-C. / 1^{er} siècle après J.-C.*, op. cit., p. 31.

³ Jean-Pierre Laporte, « Langue et écriture libyques », In : *L'Algérie au temps des royaumes numides*, op. cit., p. 27-28.

⁴ Idem, p. 29.

français ou une langue européenne, avec l'alphabet correspondant.¹

Il précise que cela est dû au fait que l'écriture libyque est d'abord une écriture de graveurs :

La fonction de l'écriture libyque n'est pas conforme à notre conception actuelle de l'écriture (qui n'est pas la seule possible). Ecrire un texte long et graver des noms et des formules étaient tenus pour deux types d'activités distinctes, portant des noms différents. L'écriture libyque est une écriture de graveurs. Encore récemment (avant le renouveau berbère, notamment au Niger), les caractères tfinagh étaient réservés aux graffiti, amoureux ou autres, à la signature d'objets fabriqués par des artisans, à des jeux tracés sur le sable ou même dans la main.²

Voici donc une langue et un alphabet qui ont survécu à l'usage du punique, du latin, de l'arabe, cela depuis des millénaires, même si certains, comme James Février³, supposent que l'alphabet libyque a été constitué sous l'influence de l'écriture punique d'époque assez tardive (3^{ème} et 2^{ème} siècles avant J.-C.). Il faut néanmoins remarquer que la langue berbère est, avec la langue éthiopienne, la seule langue africaine à posséder une écriture autonome.⁴

Aujourd'hui, de nombreux auteurs algériens, d'origine berbère, écrivent, soit en arabe, soit en français. D'autres, grâce à une prise de conscience de plus en plus forte de leur identité culturelle, prennent parti en faveur de la langue berbère. Comme les autres domaines de la culture, la littérature algérienne, qu'elle soit orale ou écrite, est certes marquée par un triple héritage où se conjuguent les valeurs autochtones, les influences chrétienne et islamique et l'impact des cultures occidentale et orientale. Elle garde néanmoins sa spécificité.

¹ Ibidem.

² Ibidem.

³ James Février, *Histoire de l'écriture (libyque, hiéroglyphique, hittite)*, Paris, Payot, 1959.

⁴ Gabriel Camps, *Les Berbères. Mémoire et identité*. Paris, Errance, 2002 (3^{ème} éd.), p. 200.

Un melting-pot

L'Afrique du Nord a depuis toujours été l'une des destinations préférées des peuples, vue sa position géographique stratégique. C'est une terre qui a recueilli en son sein une multitude de races humaines venues des quatre coins du monde. Les invasions se sont succédé au cours des siècles créant un peuple métissé. Sa culture est le reflet incontournable de toutes ces invasions.

L'Afrique du Nord a depuis toujours été le croisement des peuples et des cultures. Ses premiers habitants sont supposés être les Berbères, selon une hypothèse unanimement admise par les préhistoriens.¹ Si leur appellation est plus ou moins claire, leurs origines le sont beaucoup moins et restent encore mal précisées à cause des différentes théories qui s'y rapportent.² Les Berbères ont ainsi, au cours de leur histoire, côtoyé diverses populations. Leur culture représente une composante à part entière à côté des autres cultures, ce qui a créé des influences incontournables et très enrichissantes. Ces dernières forment une culture méditerranéenne à laquelle chaque ethnie et chaque peuple apportent une empreinte et sa touche propre.

Les invasions qui se sont succédé en Afrique du Nord en général et sur l'Algérie en particulier sont nombreuses : phénicienne, romaines, vandale, byzantine, arabe, turque et française. Les Berbères étaient le peuple indigène de cette partie de l'Afrique et qui se sont différencié très tôt en deux types : les sédentaires sur les régions côtières, et les nomades à l'intérieur des terres.

Les Phéniciens

Le Maghreb antique, porte ouverte sur les terres environnantes, vivait en société villageoise enrichie avec le temps par des contacts divers. Dès l'époque préhistorique, il a su établir des contacts avec l'Afrique, surtout

¹ Mohamed Sadek Messikh, *Alger. La mémoire*, Alger, Raïs, 1997, p. 10.

² Voir Mohand Akli Haddadou, *Le guide de la culture berbère*, op. cit., p. 23-34.

l'Égypte et le sud saharien, et avec les péninsules et îles européennes.¹ C'est ainsi qu'il a tissé d'étroites relations avec les navigateurs Tyriens, Phéniciens originaires du Moyen Orient, qui avaient longé la Méditerranée à des fins commerciales.²

Le littoral maghrébin était fréquenté par les premiers explorateurs phéniciens dès le 11^{ème} siècle avant J.-C., dans le souci d'y faire des escales et d'y fonder des comptoirs ensuite,³ notamment celui d'Utique en 1101 av. J.-C. sur la côte occidentale du golfe de Tunis.⁴ Ils avaient fini néanmoins par s'installer au Nord de l'Afrique, et fonder leur capitale Carthage (en Tunisie actuelle) vers l'année 814 av. J.-C.⁵ qui a joué un rôle prépondérant dans le Bassin méditerranéen. D'après Mohamed Sadek Messikh :

Pour les besoins de son commerce, Carthage entreprit de créer sur les côtes méridionales de la Méditerranée, d'est en ouest, une série d'escales appelées « échelles puniques », où les navigateurs étaient assurés de trouver un abri sûr et du ravitaillement. Au fur et à mesure que la domination de la « Ville nouvelle » s'imposait sur le pourtour méditerranéen, ces escales devinrent des comptoirs, sous forme de troc, avec les populations locales.⁶

Les Phéniciens font partie des premiers peuples qui se sont aventurés en Afrique du Nord. C'était la première réelle invasion de cette partie d'Afrique bien qu'elle ait été progressive. Les Phéniciens n'ont pas fondé directement d'implantations, et n'ont pas rencontré une réelle résistance de la part des Berbères. D'après Mohand Akli Haddadou : « Pendant plusieurs siècles les Phéniciens vécurent en bonne entente avec les Berbères ».⁷

¹ Mohamed Kheir Orfali, « Échanges culturels, artistiques et religieux entre Numides et Puniques », In : *L'Algérie au temps des royaumes numides*, op. cit., p. 105.

² Françoise Briquel-Chatonnet, « Les Phéniciens et la Méditerranée occidentale », In : *L'Algérie au temps des royaumes numides*, op. cit., p. 48.

³ Ymouna Rebahi, « Introduction », In : *Algérie antique*, op. cit., p. 9.

⁴ Françoise Briquel-Chatonnet, « Les Phéniciens et la Méditerranée occidentale », In : *L'Algérie au temps des royaumes numides*, op. cit., p. 48.

⁵ Mohand Akli Haddadou, *Le guide de la culture berbère*, op. cit., p. 66.

⁶ Mohamed Sadek Messikh, *Alger. La mémoire*, op. cit., p. 10.

⁷ Mohand Akli Haddadou, *Le guide de la culture berbère*, op. cit., p. 66.

Au contact de ces comptoirs, les Berbères étaient séduits par la civilisation phénicienne qui s'ouvrait à eux.¹ Les Carthaginois, descendants des Phéniciens, avaient commercé pendant plusieurs siècles avec les Berbères. Ils n'avaient pas apporté avec eux seulement des marchandises, ils avaient apporté un ensemble de coutumes, de techniques, d'idées et de croyances, qui sont devenues, peu à peu, familières aux Berbères.² Si le commerce a eu ainsi une influence considérable sur la culture berbère, la cohabitation des Carthaginois et des Berbères, qui a duré des siècles, a eu certainement une influence encore plus importante. Bien que la présence phénicienne ait été plus concentrée sur les côtes de la Méditerranée qu'à l'intérieur des terres, où elle était plus perceptible, l'influence culturelle de Carthage était plus étendue. Françoise Briquel-Chatonnet remarque que :

[...] il ne s'agit pas ici de comptoirs ou de colonies proprement phéniciennes, mais, comme en Andalousie intérieure, d'une acculturation, d'une influence culturelle de Carthage sur les royaumes indigènes numides qui seront les véritables héritiers de la culture de la métropole punique après sa disparition. C'est ainsi que les Berbères enrôlés dans les armées carthagoises ne revenaient jamais chez eux sans rapporter quelque chose de la civilisation qu'ils avaient approchée ce qui enrichissait forcément la leur.³

De fait, de grands liens entre Carthaginois et Berbères sont attestés à tous les niveaux : mariage, langue, religion, art et architecture.⁴ Les Berbères considéraient Carthage comme leur métropole. Plusieurs d'entre eux y avaient séjourné. Massinissa a, par exemple, étudié à Carthage, et certains avaient même épousé des filles de sa noblesse et avaient donné des noms carthaginois à leurs enfants.⁵

¹ Mohamed Kheir Orfali, « Échanges culturels, artistiques et religieux entre Numides et Puniqes », In : *L'Algérie au temps des royaumes numides*, op. cit., p. 105.

² Ibidem.

³ Françoise Briquel-Chatonnet, « Les Phéniciens et la Méditerranée occidentale », In : *L'Algérie au temps des royaumes numides*, op. cit., p. 49.

⁴ Mohamed Kheir Orfali, « Échanges culturels, artistiques et religieux entre Numides et Puniqes », In : *L'Algérie au temps des royaumes numides*, op. cit., p. 105.

⁵ Charles-André Julien, *Histoire de l'Afrique du Nord. Des origines à 1830*, Paris, Editions Payot & Rivages, 1994 (3^e éd.), p. 111.

Certains chefs berbères avaient ainsi fait des mariages « politiques »¹ et s'étaient alliés aux Carthaginois. Les très nombreuses alliances matrimoniales l'attestent. Jean-Pierre Laporte rapporte que :

Des généalogies complètes révéleraient sans aucun doute des parentés complexes, des princesses puniques ou grecques, dont la présence auprès du roi était sans doute en mesure de peser sur la politique culturelle et/ou diplomatique du royaume, même si elle en était plus une conséquence qu'une cause.²

D'après Michèle Coltelloni-Trannoy, Massinissa donne l'une de ses filles à un Carthaginois et il avait sans doute du sang punique dans les veines. Son oncle Oezalcès avait choisi comme épouse une Carthaginoise, la nièce d'Hannibal. Syphax puis Massinissa avaient épousé Sophonisbe, une Carthaginoise.³ Gabriel Camps a eu raison de dire à propos de Massinissa que : « Ce Numide était aussi un Punique, ni physiquement ni culturellement, il ne se distinguait de ses adversaires carthaginois. Il coulait dans ses veines autant de sang carthaginois qu'il coulait de sang africain dans celle d'Hannibal ».⁴

La civilisation carthaginoise a favorisé la pénétration de la langue et de la culture puniques assez profondément dans le pays berbère. Les Berbères, surtout ceux qui vivaient à Carthage et dans ses environs, et en l'absence d'une langue berbère écrite, ont dû écrire en punique. Les rois berbères avaient adopté le punique comme langue officielle de l'administration des royaumes de l'époque, et langue publique aussi, afin de s'intégrer au monde méditerranéen et au nouveau monde maghrébin, et faciliter les nombreux échanges et contacts avec leurs voisins.⁵

C'est en langue punique que sont rédigés par exemple les dédicaces religieuses, les rares textes administratifs conservés, les épitaphes royales et les

¹ Jean-Pierre Laporte, « Généalogies et histoire », In : *L'Algérie au temps des royaumes numides*, op. cit., p. 82.

² Idem, p. 83.

³ Michèle Coltelloni-Trannoy, « Les royaumes africains avant l'annexion romain », In : *Algérie antique*, op. cit., p. 30.

⁴ Gabriel Camps, *Les Berbères. Mémoire et identité*, op. cité., p. 110.

⁵ Keltoum Kitouni-Daho, « Les inscriptions libyques et puniques », In : *L'Algérie au temps des royaumes numides*, op. cit., p. 32.

légendes monétaires des rois numides.¹ La langue officielle des royaumes berbères a survécu longtemps, même après la destruction de Carthage. Keltoum Kitouni-Daho rapporte que Saint Augustin atteste de la survivance du punique au début du 5^{ème} siècle après J.-C.²

Les Berbères ne se sont pas contentés d'utiliser la langue de leurs envahisseurs. Beaucoup avaient adopté leurs croyances religieuses, qui faisaient partie intégrante de la civilisation phénicienne. Sur le plan religieux, Carthage a donc fortement marqué l'Afrique. On trouve ainsi les mêmes dieux dans les deux communautés, les sanctuaires dédiés à Baal Hammon et à Tanit en sont bien la preuve.³

Cette empreinte orientale assez forte sur le plan immatériel et qui a marqué profondément la mentalité berbère, a laissé peu de traces matérielles sur le sol maghrébin. L'influence artistique est cependant indéniable. Les productions de céramique punique, que l'on trouve aussi bien à Cirta (actuelle Constantine) que dans tous les comptoirs de la côte, l'attestent.⁴ Mais les plus importantes traces, sont les monuments funéraires qui nous fournissent les meilleurs exemples de l'influence architecturale. Parmi les plus importants, citons les deux mausolées : le Médracen dans la région de Batna, qui est : « le produit magnifique de cette rencontre des influences gréco-orientales introduites par Carthage et de la tradition protohistorique berbère »,⁵ et le mausolée royal de Tipasa. Ce sont les exemples les plus significatifs, qui permettent de distinguer clairement et de confirmer jusqu'à la fin des temps les échanges qui ont existé entre ces deux mondes, punique et berbère.

Avec ces relations qui ont duré longtemps entre les deux entités orientale et berbère, est né « le fait punique »⁶ ou la civilisation punique. Les villes des royaumes berbères, qu'elles soient littorales ou continentales, qu'elles

¹ Mohamed Kheir Orfali, « Échanges culturels, artistiques et religieux entre Numides et Puniqes », In : *L'Algérie au temps des royaumes numides*, op. cit., p. 106.

² Keltoum Kitouni-Daho, « Les inscriptions libyques et puniques », In : *L'Algérie au temps des royaumes numides*, op. cit., p. 32.

³ Mohamed Kheir Orfali, « Échanges culturels, artistiques et religieux entre Numides et Puniqes », In : *L'Algérie au temps des royaumes numides*, op. cit., p. 107.

⁴ Gabriel Camps, *Les Berbères. Mémoire et identité*, op. cit., p. 115.

⁵ Ibidem.

⁶ Mohamed Kheir Orfali, « Échanges culturels, artistiques et religieux entre Numides et Puniqes », In : *L'Algérie au temps des royaumes numides*, op. cit., p. 105.

portent un nom phénicien ou berbère, sont toutes d'authentiques foyers de culture punique.¹ Cela prouve l'existence de grands échanges entre les deux civilisations orientale et berbère, que ce soit sur le plan de la langue, de l'art, de l'architecture, des cultes ou des rites funéraires.²

Mais comme toute civilisation a une fin, la civilisation punique a connu sa fin après les trois guerres puniques avec les Romains (264-241 av. J.-C., 222-202 av. J.-C., 149-146 av. J.-C.).³ Ces guerres se sont achevées par la destruction de Carthage, devenue désormais une province romaine.

Les Romains

Quelques rois berbères s'étaient alliés aux Romains contre Carthage. Au fil des années, les royaumes numides se formaient et se reformaient sous le contrôle de Rome.⁴ En l'an 112 av. J.-C. le roi Jugurtha provoque Rome en assassinant ses deux rivaux ainsi que les résidents romano-italiens de Cirta.⁵ Cet incident a été le prétexte qui a engendré les premiers affrontements entre Romains et Berbères. Le destin de la Numidie – royaume du centre de l'Afrique du Nord – était alors entre les mains des Romains.⁶ Ce n'est que vers 46 av. J.-C. que la Numidie tombe entièrement sous le règne de Rome et devient désormais province romaine, appelée alors « Africa Nova ».⁷ Rome tenait dès lors tout le Maghreb sous sa domination, qu'elle maintient durant près de quatre siècles, jusqu'à l'invasion des Vandales. La chute de Carthage avait ainsi entraîné une transformation complète du paysage politique, économique et socioculturel du Maghreb.

La romanisation progressive de l'Afrique du Nord a commencé au 2^{ème} siècle avant J.-C. pour se terminer au 5^{ème} siècle après J.-C. Mais, comme le fait

¹ Idem, p. 112.

² Idem, p. 105.

³ « Chronologie », In : *Algérie antique*, op. cit., p. 18.

⁴ François Bertrand, « Approche géographique et historique de la Numidie antique », In : *L'Algérie au temps des royaumes numides*, op. cit., p. 17.

⁵ Idem, p. 19.

⁶ Ibidem.

⁷ Chronologie », In : *Algérie antique*, op. cit., p. 18.

remarquer Charles-André Julien, l'ampleur de cette romanisation est malheureusement difficile à déterminer.¹ Durant la période de la colonisation romaine, les romains avaient su donner au Maghreb un remarquable essor économique. L'agriculture s'était développée et le commerce avait prospéré avec les exportations agricoles (céréales) vers Rome et surtout avec la route du commerce d'or, d'ivoire et d'esclaves d'Afrique noire qui passait par le Sahara et le Maghreb central. Tout cela avait apporté beaucoup de richesses à la région.²

La civilisation romaine était florissante et très épanouie et l'Afrique du Nord en profita : des villes étaient bâties, des routes étaient construites,... Les plus importantes ruines des villes romaines se trouvent en Algérie, dans les Aurès et au Nord de la Numidie telle que Tipasa, Timgad, Djemila, Lambèse et Cherchel.

Rome avait imposé son administration à tout le Maghreb et elle n'admettait pas, pour des raisons politiques, d'autres langues que la sienne. La langue latine a été imposée par la force : « L'État romain, qui sait commander, écrivait Saint Augustin, a imposé aux peuples domptés non seulement son joug mais encore sa langue ».³

L'enseignement avait contribué à la diffusion du latin. Carthage était la capitale politique autant qu'intellectuelle. Elle possédait des écoles de renommées. Il était de bon goût d'y paraître lettré :

Dans toute votre cité, lançait Apulée aux Carthaginois qui l'acclamaient au théâtre, je ne vois parmi vous que des hommes cultivés, tous versés dans toutes les sciences : enfants pour s'instruire, jeunes gens pour s'en parer, vieillards pour les enseigner. Carthage, école vénérable de notre province, muse céleste de l'Afrique, Carthage enfin Camène [nymphé inspiratrice] du peuple qui porte la toge.⁴

¹ Charles-André Julien, *Histoire de l'Afrique Blanche. Des origines à 1945*, Paris, PUF, 1976 (2^{ème} éd.), p. 70.

² François Bertrand, « Approche géographique et historique de la Numidie antique », In : *L'Algérie au temps des royaumes numides*, op. cit., p. 18.

³ Idem, p. 216.

⁴ Traduction de Paul Vallette, cité par Charles-André Julien, *Histoire de l'Afrique du Nord. Des origines à 1830*, op. cit., p. 217.

Les rois Numides et Maures (Ouest du Maghreb) adoptent les usages diplomatiques, les langues et le modèle politique romains dans le but : « d'appartenir au concert des puissances méditerranéennes ».¹

Le Maghreb en général, et l'Algérie en particulier ont connu une remarquable prospérité ainsi que le développement d'importants centres intellectuels comme celui de Cirta (actuelle Constantine) ou celui de Timgad (région des Aurès). La période romaine qu'a connue le Maghreb était très riche en matière de culture savante. Beaucoup de ces Berbères, qui avaient adopté la langue latine, ont marqué l'histoire du Maghreb, mais aussi celle du monde à jamais. Des écrivains parmi les meilleurs, sont sortis des villes de Numidie. Parmi ces illustres personnages berbères, nous citons le roi écrivain Juba II qui était élevé à Rome par la sœur d'Octave dans une captivité dorée, et marié par ses protecteurs à Cléopâtre Sélène, fille de Cléopâtre et d'Antoine.² C'était un souverain lettré et très cultivé. Charles-André Julien constate que : « nulle science ne lui demeurait étrangère ».³

Mais la culture savante de la période romaine n'était pas l'apanage des rois. Les habitants des provinces d'Afrique se distinguaient aussi, et ce dans toutes les couches de la société, par un goût singulier pour la littérature. Les lettres africaines tenaient une place éminente dans l'Empire romain dès le 2^{ème} siècle avec des représentants aussi prestigieux qu'Apulée ou Téreence.

Le premier (Lucius Apuleius), né vers 125, originaire de Madaure dans le constantinois⁴, est considéré par l'historien Charles-André Julien comme : « le plus célèbre des écrivains africains ».⁵ Il le définit comme : « Type original et plein de contrastes que celui de rhéteur sérieux et léger, superstitieux et incrédule, infatué de soi mais avec verve, à la fois insupportable et séduisant ».⁶ Il a fait ses études à Athènes puis à Rome, il s'est ensuite installé à Carthage où il a rédigé son œuvre et a acquis ainsi une grande renommée. Avocat et rhéteur

¹ Michèle Coltelloni-Trannoy, « Les royaumes africains avant l'annexion romaine », In : *Algérie antique*, op. cit., p. 31.

² Idem, p. 29.

³ Charles-André Julien, *Histoire de l'Afrique du Nord. Des origines à 1830*, op., cit., p. 151.

⁴ Paul Robert, *Le Grand Robert des noms propres. Dictionnaire universel alphabétique des noms propres*, Paris, Le Robert, 1984.

⁵ Charles-André Julien, *Histoire de l'Afrique du Nord. Des origines à 1830*, op., cit., p. 219.

⁶ Ibidem.

célèbre, il était le conférencier à la mode à Carthage, qui dissertait de tous les sujets.¹ Son chef-d'œuvre *l'Âne d'or*, un roman en onze livres est considéré par Charles-André Julien comme : « un des rares livres latins qui se lisent encore sans ennui ».²

Térence (Publius Terentius Afer) quant à lui est un poète très célèbre. En tant que dramaturge il a laissé six comédies jouées entre 160 et 166.³ Claude Sintès cite d'autres hommes de lettres célèbres :

Les lettres africaines tiennent une place éminente pour l'Empire romain dès le II^e s. avec des représentants aussi prestigieux que Florus, le rhéteur Fronton de Cirta (Constantine) maître de Marc Aurèle considéré à son époque comme supérieur à Cicéron, le juriste Salvius Julianus, Apulée de Madaure ou encore les auteurs païens de l'époque tardive Aurelius Victor, Marcobe [...].⁴

Les Berbères ont ainsi donné un éclat tout à fait particulier aux lettres latines.

Il nous est cependant impossible de préciser si les écrivains d'Afrique sont les descendants de colons romains. Il est vraisemblable que la plupart étaient des Berbères romanisés, qui avaient exprimé dans la langue du conquérant ce qu'ils n'avaient pas pu traduire en punique ou en libyque (la langue berbère).

En plus du domaine littéraire auquel les Berbères ont considérablement contribué, le domaine religieux a tout aussi été fortement marqué. La pensée chrétienne berbère-romaine a été marquée, spécialement, par trois grandes figures ou encore trois géants, pour reprendre Gabriel Camps.

Tertullien est né à Carthage vers 155. Il y a reçu l'éducation du parfait rhéteur. Il avait acquis une connaissance égale du latin et du grec, des notions de médecine et de sciences naturelles, et surtout une solide culture juridique. Ainsi il a pu faire un brillant avocat.⁵ Il s'était converti au christianisme¹ et en

¹ Paul Robert, *Le Grand Robert des noms propres. Dictionnaire universel alphabétique des noms propres*, op. cit.

² Charles-André Julien, *Histoire de l'Afrique du Nord. Des origines à 1830*, op., cit., p. 220.

³ Paul Robert, *Le Grand Robert des noms propres. Dictionnaire universel alphabétique des noms propres*, op. cit.

⁴ Claude Sintès, « La vie intellectuelle », In : *Algérie antique*, op. cit., p. 221.

⁵ Paul Robert, *Le Grand Robert des noms propres. Dictionnaire universel alphabétique des noms propres*, op. cit.

avait fait une arme de résistance contre l'occupation romaine. Il faisait partie de ces Berbères qui ne toléraient pas la présence romaine bien qu'ayant adopté leurs croyances. Selon Charles-André Julien c'était un : « Berbère converti, mais qui, sous le placage chrétien, gardait toutes les passions, toute l'intransigeance, toute l'indiscipline du Berbère ».² Il avait même défendu à ses coreligionnaires le service militaire et avait incité les soldats à la désertion.³ *L'Apologétique* est son ouvrage principal.⁴

Saint Cyprien, l'autre grande figure, était l'élève de Tertullien. Avant de se convertir au christianisme, il a fait des études complètes de rhéteur pour devenir avocat. C'était un écrivain calme et mesuré appelant à la paix, à la concorde et à l'unité de l'église. Son œuvre consiste en traités de morale et en épîtres. Il a écrit, entre autres livres : *Ad Demitrianum*, *Ad Fortunatum*, *De Mortalitate*.⁵

L'autre illustre écrivain chrétien berbère de langue latine est Saint Augustin. Né en 354 à Thagaste (Souk-Ahras), sa mère était une romaine et une ardente chrétienne qui a exercé sur lui une forte influence.⁶ Augustin était vraisemblablement le produit des relations symbiotiques entre le peuple berbère et le peuple romain. De fait, nous constatons que les rapports entre ces deux peuples, bien qu'ils soient conflictuels sur les deux plans politique et militaire, étaient fructueux sur le plan culturel.

Il a fait ses études dans sa ville natale puis à Madaura et Carthage. Il a fait une brillante carrière de grammairien qui l'a mené à Rome puis en Italie. C'est là, sous l'influence de l'évêque de Milan, Ambroise, qu'il s'est converti au christianisme. Une fois revenu en Afrique, on l'a élu évêque d'Hippone (actuelle Annaba) en 391. Il a ensuite consacré le reste de sa vie à faire l'apologie du christianisme qu'il a défendu avec passion.⁷

¹ Charles-André Julien, *Histoire de l'Afrique du Nord. Des origines à 1830*, op., cit., p. 226.

² Ibidem.

³ Ibidem.

⁴ Paul Robert, *Le Grand Robert des noms propres. Dictionnaire universel alphabétique des noms propres*, op. cit.

⁵ Idem.

⁶ Idem.

⁷ Idem.

Un de ses ouvrages les plus riches est *La Cité de Dieu*, dans lequel il attaque les adversaires de l'Église et fait l'éloge de l'orthodoxie chrétienne. Il avait critiqué sévèrement les défauts de l'État, mais il avait recommandé aux chrétiens de lui obéir pour éviter les dissensions et les hérésies. Dans un autre ouvrage *Les Confessions* il raconte sa vie. Il a également écrit un livre sur l'interprétation des Écritures : *La doctrine chrétienne* et il a démontré, dans un autre, l'harmonie des quatre Évangiles : *Du consensus des Évangélistes*. Il a rédigé des milliers de sermons et lettres, mais près de trois cent seulement sont encore conservés.¹ Il est mort en 430 comme évêque d'Hippone (Annaba) où la célèbre église qui porte son nom existe toujours.

D'après Yves Modéran, ce qui a probablement surprit le plus les historiens à la découverte des tablettes de l'époque vandales, c'était : « l'extraordinaire continuité des institutions, du droit, et plus généralement du mode de vie romains qu'elles révélaient en Afrique plus d'un demi-siècle après l'effondrement de l'Empire romain dans cette région ».² L'influence était en effet importante. Aujourd'hui encore, un certain nombre de mots d'origine latine subsistent, tant dans l'arabe que dans les différents dialectes berbères au Maghreb.³

Les exemples qui prouvent cette influence sont nombreux et résultent de la rencontre de deux cultures : africaine et romaine. Ils expriment l'heureux succès de ces brassages. Seulement les Berbères, dont l'élite intellectuelle avait adapté la langue latine et jouait à l'époque un rôle dans l'histoire de la littérature et du christianisme, ne s'étaient jamais soumis. Malgré la politique d'assimilation pratiquée par les Romains, il y a eu d'incessants soulèvements des tribus berbères. En effet, si les Berbères citadins avaient subit l'empreinte de la civilisation romaine, ce n'était qu'en surface ou en apparence du moins, car ils étaient restés foncièrement des Africains Berbères.

Les massifs montagneux du Maghreb, et spécialement Maures, par contre, étaient difficiles à conquérir et demeuraient toujours imperméables à la

¹ Idem.

² Yves Modéran, « Documents vandales : les tablettes Albertini et les Ostraka de Bir Trough », In : *Algérie antique*, op. cit., p. 250.

³ Charles-André Julien, *Histoire de l'Afrique du Nord. Des origines à 1830*, op. cit., p. 365.

culture romaine.¹ En réalité, sur le terrain, les Romains n'avaient pu contrôler véritablement que la partie plate du pays en raison de l'hostilité des montagnards berbères, qui avaient opposé une grande résistance face à cette invasion. Les postes qui encerclaient les massifs, les routes qui les pénétraient étaient plus des moyens pour la répression, que des moyens de culture. La masse indigène ne s'était laissée entamer que trop peu par la religion et la civilisation romaines. Ainsi, dans les Aurès, la Kabylie, les Biban, le Dahra, l'Ouarsenis, le Tessala et le Rif, les Berbères ont conservé leur langue maternelle ainsi que leurs coutumes.²

Dès le milieu du 3^{ème} siècle, l'autorité romaine était gravement menacée par l'agitation des tribus berbères entraînant du coup la décadence de l'empire romain. Cela avait ouvert la voie aux Vandales puis aux Byzantins, qui s'étaient heurtés eux aussi aux révoltes des Berbères.³

Les Vandales et les Byzantins

En 439, les Vandales envahissent l'Afrique du Nord,⁴ mais de nombreuses zones de l'intérieur restent aux mains de rois ou de chefs berbères, plus ou moins romanisés.⁵ À cause de la relative courte période de leur règne, qui a duré à peu près un siècle, les Vandales n'avaient pas apporté grand chose aux Berbères et aux Romains du Nord africain, tout au contraire. Ils avaient ruiné le Maghreb, ils n'avaient pas pu, à leur tour, soumettre les Berbères ou établir leur domination sur eux. Cela n'exclut cependant pas la possibilité d'influence culturelle réciproque entre les Berbères et les Vandales.

En 533, l'empereur byzantin Justinien 1^{er} envoie le général Bélisaire les combattre. Ils sont rapidement vaincus en 534.⁶ Ils sont par la suite déportés et

¹ Claude Lepelley, « La période romaine : pouvoir et institutions politiques », In : *Algérie antique*, op. cit., p. 64.

² *L'histoire des Berbères*, [en ligne]. [Consulté le 05-01-07]. Disponible sur : <http://fr.encyclopedia.yahoo.com>

³ « Chronologie », In : *Algérie antique*, op. cit., p. 18.

⁴ Ibidem.

⁵ Jean Sellier, *Atlas des peuples d'Afrique*, op. cit., p. 65.

⁶ « Chronologie », In : *Algérie antique*, op. cit., p. 18.

enrôlés dans les troupes byzantines.¹ La conquête byzantine de l'Afrique du Nord s'est faite entre 533 et 534. La période de cette invasion était marquée par le recul et disparition progressive de la culture romaine du Maghreb. Le punique et le latin, ne survivaient que dans les villes (les dernières inscriptions latines datent de la fin du 7^{ème} siècle) et la culture berbère dominait avec une culture tribale, égalitaire, montagnarde et nomade.² L'influence de la culture byzantine sur les Berbères n'était pas aussi prononcée que les cultures carthaginoise et romaine.

Les gouverneurs byzantins cherchaient à imposer militairement l'autorité impériale mais sans grand succès. La résistance berbère ne connaissait pas de fin. De nombreux noyaux de résistance, localisés dans les régions montagneuses surtout, avaient subsisté après la défaite des Vandales et l'invasion des Byzantins. Gabriel Camps écrit à ce propos :

Les réactions berbères aux dominations vandale et byzantine qui couvrent à peine un peu plus de deux siècles, ne nous retiendront guère. Ces passants, rapidement emportés par le vent de l'Histoire, ne laissèrent rien ou presque rien en Afrique.³

Les Arabes

La civilisation byzantine n'a, à son tour, pas duré longtemps et le 7^{ème} siècle marque le début de la conquête arabe. Le Maghreb qui allait subir les attaques des musulmans est désormais un pays sans cohésion, en train de s'écarter d'une civilisation mourante. Il abandonnait peu à peu les institutions romaines pour revenir aux traditions ancestrales et était mal soumis à ses chefs byzantins. C'est dans cette situation compliquée, qu'en l'an 647 commencent les premières invasions arabes du Maghreb.⁴ La première ville musulmane construite est Kairouan (en Tunisie), fondée en 670 par Oqba Ibn Nafaâ.⁵

¹ *L'histoire des Berbères*. Disponible sur : <http://fr.encyclopedia.yahoo.com>, op. cit.

² Idem.

³ Gabriel Camps, *Les Berbères. Mémoire et identité*, op. cit., p. 130.

⁴ « Chronologie », In : *Algérie antique*, op. cit., p. 18.

⁵ Ibidem.

Les tentatives d'invasions se sont longtemps succédées. Les luttes entre les Arabes et les Berbères ou entre Berbères et Berbères n'ont cessé qu'après plusieurs siècles d'affrontement. Durant ce temps, plusieurs dynasties se sont succédées au Maghreb voire même coexistées : les Rostemides, les Idrissides, les Aghlabides, les Fatimides, les Zirides, les Hammadites, les Almoravides, les Almohades, les Hafçdes, les Abd al Wadid et les Mérénides.¹

C'est l'invasion des Banou Hilal qui marque l'histoire du Maghreb, à partir du 11^{ème} siècle. C'était une tentative des Fatimides d'Égypte pour affaiblir les Zirides en Tunisie. Malgré le fait que les Hilaliens n'avaient pas fondé de royaume (c'était essentiellement des nomades), cette invasion a beaucoup marqué les Berbères culturellement. D'ailleurs, c'est le peuple qu'on rencontre le plus dans les contes populaires berbères.

L'implantation arabe était cependant longue et difficile. Les tribus berbères montagnardes, qui n'avaient pas plus accepté la domination de Byzance que celle de Rome, les obligeaient militairement à se replier. Les Berbères avaient ainsi opposé une longue résistance, surtout autour de l'Aurès, cœur de la résistance berbère.

Ainsi entre 683 et 686 Kusayla organise la résistance berbère et devient, pour trois ans, maître de l'Ifriqiya avant d'être battu.² Ensuite, en 695 un autre chef berbère reprend la révolte, mais cette fois-ci il s'agit d'une femme : la reine Kahina. Cette reine avait refait le bloc berbère, avait écrasé l'armée arabe sur les bords de la Meskiana (entre Aïn Beïda et Tébessa) en pratiquant la politique de la terre brûlée et l'avait rejetée en Tripolitaine.³ Elle est finalement vaincue, et tuée en 702 lors d'une bataille près d'un puits nommé dès lors Bir el Kahina, et sa tête envoyée en trophée au calife à Damas.⁴

Culturellement aussi, les Berbères opposaient une grande résistance. Leur adhésion à la culture arabo-islamique n'était pas des plus rapides ni des plus spontanées. Les Berbères qui se sont distingués par leur droit et leur organisation coutumiers, ont résisté à l'arabisation ainsi qu'à l'action coranique.

¹ Voir Mohand Akli Haddadou, *Le guide de la culture berbère*, op. cit.

² Idem, p. 77.

³ Idem, p. 78.

⁴ Ibidem.

La tribu berbère des Berghwata avait bien rédigé un livre sacré berbère, inspiré du Coran arabe. Salih, un Berghawata, qui se proclamait le prophète des Berbères, avait composé un coran en sa langue et avait caricaturé, comme à dessein, quelques pratiques du culte musulman. Il avait constitué une sorte de code religieux qui prescrivait des prohibitions, sans doute d'origine berbère, et quelques modifications au rituel.¹ Ce texte, qui était surtout un moyen de révolte et de refus de la civilisation arabe et sa religion, n'a eu qu'une audience régionale, et il a fini par disparaître avec les Berghawata.

L'arabe, langue des conquérants musulmans finit par s'imposer dans l'administration. Elle était devenue la langue de la culture et des arts. Elle avait coexisté pendant quelques décennies avec le latin, et sans doute le punique, encore parlé dans les anciennes régions de colonisation carthaginoise.² L'immigration arabe et les invasions hilaliennes avaient renforcé l'arabisation des tribus berbères. Ils avaient apporté avec eux leur langue, que l'on distingue facilement des dialectes citadins, legs des premiers conquérants musulmans. De cet arabe bédouin, viennent la plupart des dialectes arabes ruraux parlés aujourd'hui en Afrique du Nord. Alors que la langue d'autres tribus, généralement d'habitat montagnard, telles les tribus de l'Aurès de la Grande Kabylie, du Rif et de l'Atlas, était bien conservée. Elle a néanmoins beaucoup été influencée par le dialecte arabe des Hilaliens. C'est ainsi que les langues berbères d'aujourd'hui recèlent un nombre important d'emprunts à cette langue bédouine – entre autre.³

La langue arabe a depuis, bien plus que la langue latine, été adoptée avec force par les Berbères. Ils s'en sont servis, générant ainsi une élite importante d'intellectuels d'origine berbère et d'expression arabe. Les échanges entre Orient et Maghreb s'étaient développés. L'Orient et l'Andalousie envoyaient leurs savants en Ifriqiya (Maghreb), où les disciples se multipliaient. Des Arabes, des Kairouanais surtout, allaient en Iraq ou à Médine suivre les cours des maîtres de renom et revenaient tout vibrants de leur science neuve, faire des prosélytes dans leur pays. Une classe de savants berbères s'était ainsi

¹ Idem, p. 50-51.

² Idem, p. 168.

³ *L'histoire des Berbères*. Disponible sur : <http://fr.encyclopedia.yahoo.com>, op. cit.

constituée : écrivains, poètes, théologiens, historiens et juristes. Ils ont contribué à la constitution du vaste patrimoine culturel arabo-islamique.¹

Les Berbères étaient parmi les meilleurs pédagogues de la langue arabe, qui était pourtant leur deuxième langue après la langue berbère. Ce sont : Jazouli, Ibn Muâté, et Ajerrum qui ont initié la mise en forme de la grammaire arabe. Le livre d'Ajerrum était en usage dans l'ensemble du monde musulman pendant plus de six siècles, sans être vraiment démodé même à nos jours.² Il faut citer aussi le lexicographe Ibn Mandhor, dont l'ouvrage *Lisân al-Ârab* reste toujours une référence. Les juristes berbères ne sont pas en reste. Al Wargalâni est le plus ancien des auteurs ibadhites du Maghreb, auteur d'un ouvrage biographique des Imams ibadhites, intitulé *Siyar al a'ïma*, Ali ibn Muhammed al Mazûdi, Abu al Qâsem, Ibrahim ben Mubammad ben Sulyman Açadqawi, ez-Zawawi al Bijaî et Al Husayn ben Muhammed Said al Wartilâni auteur de la célèbre *Arrihla al wartibaniya*.³ Parmi les personnages historiques berbères connus, il faut rappeler que le célèbre explorateur universellement connu Ibn Battota était un Berbère aussi.⁴

Notons que ces chercheurs n'étaient pas tous des professionnels, beaucoup poursuivaient leur métier de potier ou de briquetier, de marchand de fourrures ou de cotonnades. De fait, le peuple les avait aimés, il les sentait très proches de lui. Mêlés à sa vie quotidienne, ils deviennent tout naturellement ses porte-parole.⁵ C'est ainsi que la culture musulmane s'était implantée avec force dans les milieux maghrébins et ses racines se sont mêlées à celle de la culture berbère pour toujours.

Cependant, l'absence d'une langue berbère écrite n'a en aucun cas été un obstacle pour l'intellectuel berbère, qui en plus de son expression orale a su profiter des atouts des invasions pour s'exprimer par écrit. Ce qui, toutefois, n'a pas empêché certains d'utiliser la langue arabe pour écrire la langue berbère. Il existe quelques textes religieux berbères transcrits en caractères arabes, avec

¹ Paul Robert, *Le Grand Robert des noms propres. Dictionnaire universel alphabétique des noms propres*, op. cit.

² *L'histoire des Berbères*. Disponible sur : <http://fr.encyclopedia.yahoo.com>, op. cit.

³ Mohand Akli Haddadou, *Le guide de la culture berbère*, op. cit., p. 168-169.

⁴ *L'histoire des Berbères*. Disponible sur : <http://fr.encyclopedia.yahoo.com>, op. cit.

⁵ Paul Robert, *Le Grand Robert des noms propres. Dictionnaire universel alphabétique des noms propres*, op. cit.

signes diacritiques supplémentaires pour les phonèmes berbères. Mais ces textes sont souvent des adaptations d'œuvres arabes connues, comme *le Mukhtar* de Khalil, un ouvrage abrégé de vulgarisation de droit malékite ou encore le célèbre poème d'al Busri, *Al burda*. Des nombreux textes ibadhites rédigés en berbère, il ne reste que quelques-uns épars et un traité d'Ibn Ghnim, intitulé *al Mudawwana*, texte en vers, comportant un nombre élevé d'emprunts arabes.¹

En plus des anciennes transcriptions berbères faites en caractères arabes, il faut signaler les récentes tentatives d'écriture berbère, notamment kabyle, avec la publication de poèmes, de bandes dessinées et de romans de fiction ou encore touaregs (en alphabet tfinagh). Il faut signaler l'œuvre de Mouloud Mammeri, qui a publié quatre textes majeurs en berbère : *Les isfra*, poèmes de Si Muhand ; *Tajerumt*, grammaire berbère ; poèmes kabyles anciens ; *Ina-yas Ccix Muhand*. Les textes en langue berbère n'étaient pas complètement inexistant dans le passé. L'histoire des Berbères garde des traces, résumées en quelques phrases citées par les écrivains et les voyageurs arabes du Moyen-Âge, d'un texte écrit en langue berbère, celui des Berghawata, précédemment cité.²

L'influence de la culture arabe était la plus importante et la plus intense de toutes les cultures qui ont coexisté avec la culture berbère. Les émirs d'Égypte et de Bagdad ont influencé considérablement la vie culturelle et même matérielle des Berbères, spécialement en architecture. Les souverains almoravides qui avaient protégé la culture de l'Andalousie musulmane, l'ont diffusée au Maghreb, où de monumentales constructions religieuses s'inspirent de l'architecture andalouse, certaines sont sauvegardées jusqu'à nos jours.³ C'est ainsi que s'est développée au Maghreb une civilisation arabo-musulmane, qui combinait les traditions égyptiennes et berbères avec les apports orientaux. La conquête arabe et la conversion des Berbères à l'islam ont déterminé durablement leur destin historique.

¹ Mohand Akli Haddadou, *Le guide de la culture berbère*, op. cit., p. 170.

² Idem, p. 50.

³ Idem, p. 170.

Les Turcs et les Français

L'invasion arabe était réussie bien que l'arabisation et l'islamisation des Berbères se soient faites après de longs siècles de lutte et de résistance. Elles ont pu malgré tout agir en profondeur, sur le long terme. Pour la première fois de son histoire le peuple berbère se soumet, vivant en paix avec les peuples arabes venus de l'Orient jusqu'à 1492.

La décomposition du Maghreb, à la fin du 15^{ème} siècle entre différentes dynasties, a favorisé les invasions étrangères et les offensives espagnoles ont commencé sur les côtes du Maghreb et ont occupé la ville d'Alger en 1510.¹ Seulement, leurs tentatives se sont brisées contre les entreprises rivales des Turcs. En effet, l'Algérie pour lutter contre la menace d'occupation espagnole, a demandé l'aide de l'empire ottoman (les Turcs). En 1518 la ville d'Alger est placée sous la protection du sultan ottoman d'Istanbul. Deux années plus tard, l'Algérie entière est mise sous le régime turc et résiste face aux attaques des Espagnols jusqu'à la victoire. Alger devient alors la capitale d'un État algérien, plus ou moins vassal de l'empire ottoman, elle a connu une grande prospérité.² C'est ainsi, que s'ajoute à l'influence des arabes et de leur culture, l'influence des turcs.

Après les Turcs, l'Algérie tombe sous la colonisation française en 1830, qui a duré 130 ans. Période relativement courte – en comparaison avec les périodes des invasions précédentes – mais qui n'a pas manqué de marquer, à son tour, les Berbères en Algérie. Son influence n'était cependant pas très grande. C'est la classe des intellectuels et des bourgeois qui a le plus côtoyé les Français, et c'est le domaine littéraire qui a eu la plus grande part.

Si les Algériens ont combattu la France, ils ont aussi utilisé sa langue pour s'exprimer et se révolter, en créant un nouveau genre « la littérature maghrébine de langue française » qui a enrichi sa littérature. Depuis quelques années, des Berbères de plus en plus nombreux, utilisent la langue française pour transcrire des textes de leur littérature. Quant au domaine social, la langue

¹ Mohamed Sadek Messikh, *Alger. La mémoire*, op. cit., p. 35.

² Idem, p. 38.

française fait partie intégrante, jusqu'à nos jours, de la langue littéraire algérienne.

C'est ainsi que les Berbères ont été condamnés à être entourés de peuples différents durant leur existence au pays du Maghreb. Le premier phénomène qui a résulté de la cohabitation des Berbères avec d'autres peuples méditerranéens, est le bilinguisme, voire le trilinguisme. En toute période historique l'élite berbère, des zones pénétrées par les cultures étrangères, a été au moins bilingue. L'autre phénomène est le nombre important d'emprunts aux langues des colons. On sait que la langue est empreinte du passé et de l'histoire d'un peuple, et on peut déterminer grâce aux emprunts les populations qui sont entrées en contact avec un peuple donné, et inversement. Les langues berbères ont emprunté et ont « bebérisé »¹ facilement nombre de vocables étrangers. Ainsi on y trouve des mots latins, arabes, turcs, français, espagnols, etc.

Mais de tout temps, négligeant leur langue, les Berbères ont préféré écrire dans la langue des peuples qui les ont dominés. Jadis punique ou latin, aujourd'hui arabe et français. Une langue étrangère leur a, de tout temps, suffit aux relations extérieures. Le berbère, langue maternelle quant à elle, reste au foyer avec les femmes, ses meilleures gardiennes. Il en a résulté que les élites berbères se sont diversement acculturées, et ont richement contribué à l'élaboration des grandes cultures méditerranéennes. Mais ce choix, s'il a favorisé l'assimilation culturelle, il a d'un autre côté empêché l'émergence d'une langue nationale berbère, instrument d'unification linguistique et politique.

Les Berbères se sont latinisés avant de s'islamiser, mais en affirmant à chaque fois leur particularité à travers des civilisations d'emprunt. Nous ne pouvons, après ce que l'on vient d'exposer, nier l'existence d'une authenticité et d'un particularisme berbère certains. À la variété originelle du peuplement donc, se sont superposées, au fil de l'histoire, les influences de plusieurs civilisations. Et comme le disait Gabriel Camps : « On condamne les Berbères à un rôle entièrement passif lorsqu'on les imagine, dès le début de l'Histoire, recevant de l'Orient une civilisation toute formée qu'ils ont acceptée avec un plus ou moins grand enthousiasme ».² La culture et la langue berbère se

¹Gabriel Camps, *Les Berbères. Mémoire et identité*, op. cit., p. 130.

² Idem, p. 108.

perpétuent jusqu'à nos jours essentiellement dans les montagnes, les compagnes et le désert.

État du conte oral en Algérie

Afin de bien percevoir l'état de la littérature orale en général en Algérie, et du conte en particulier, nous essayerons dans ce chapitre de retracer l'historique des collectes de contes faites en Algérie depuis le commencement. Il faut distinguer deux périodes : la période d'avant et pendant la colonisation et la période d'après l'indépendance.

Avant et pendant la colonisation française

La société algérienne avant l'invasion française en 1830 était encore une société traditionnelle, où le folklore était encore bien vivant, et la population majoritairement illettrée. L'intérêt pour la littérature orale en Algérie n'a commencé, d'après nos recherches, que peu avant la colonisation française, dans les années vingt du 19^{ème} siècle. Les pionniers dans ce domaine étaient des étrangers à cette culture. Le secrétaire d'État Clay, sous le président américain John Quincy avait chargé William Brown Hodgson (1801-1871), un linguiste et diplomate américain, d'une mission en Afrique du Nord. Elle consistait d'abord à suivre une formation en linguistique berbère pour ensuite assister le consul général à Alger. C'est là que la fascination de Hodgson pour les Berbères et leur langue antique a commencé.¹ En 1829, il publie sa *Collection de chants et contes kabyles*², le manuscrit original se trouve à la bibliothèque de la société asiatique de Paris.

¹ Charles J. Johnson Jr., Savannah. William Brown Hodgson (1801-1871). In : *The New Georgia Encyclopedia* [en ligne]. The Georgia Humanities Council and the University of Georgia Press - 2/3/2006 [consulté le 02/03/07]. Disponible sur : <http://www.georgiaencyclopedia.org/nge/Article.jsp?path=/TopLevel/HistoryArchaeology/AntebellumEra/People1&id=h-3236>

² William Brown Hodgson, *Collection of berber songs and tales*, 1829.

L'intérêt pour cette littérature et pour les collectes, s'accroît un peu plus alors avec la colonisation française en 1830. Les Européens en général, et les Français en particulier s'y sont intéressés de plus près pour plusieurs raisons. Le couplage de la mission militaire avec celle d'une science sociale, a de tout temps été une stratégie des colonisateurs, et la curiosité de découvrir l'Autre aussi. La France voulait maîtriser le pays et le peuple, en s'appuyant sur les recherches et les missions dont elle a chargé ses scientifiques. Au même moment, d'autres Français, ayant vécu le danger de l'industrialisation en Europe, prennent conscience que la richesse de la littérature orale en Algérie n'allait pas être éternelle, et qu'elle allait se perdre si des collectes ne sont pas entamées.

Ce sont les militaires français, d'après Pierre Henri Savignac¹, qui s'intéressent les premiers au folklore berbère. Le baron Henri Aucapitaine était le premier militaire français à collecter et publier des contes berbères. Son livre intitulé *Contes militaires de la Grande Kabylie*² a été édité à Paris en 1857. L'année d'après, en 1858, le général Adolphe Hanoteau, publie à son tour un recueil de contes : *Essai de grammaire kabyle*.³

Les militaires ne se sont pas longtemps penchés sur ce travail de collecte. C'était sans doute une curiosité de leur part qui a rapidement été satisfaite. D'ailleurs ils considéraient les contes collectés sans grand intérêt, ainsi le général Adolphe Hanoteau les trouvait : « simples, naïfs et de peu d'intérêt ».⁴ Mais les missionnaires et les chercheurs français prennent rapidement le relais. C'est le père Joseph Rivière, missionnaire en Kabylie qui commence, en publiant son *Recueil de contes populaires de la Kabylie et du Djurdjura*⁵ en 1882, suivi de René Basset, anthropologue et linguiste. Ce dernier a parcouru plusieurs régions d'Algérie. Il a commencé ses publications avec un conte kabyle « Salomon et le dragon », publié dans le *Bulletin de*

¹ Pierre Henri Savignac, *Contes Berbères de Kabylie*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1978, p. 199.

² Henri Aucapitaine, *Contes militaires de la Grande Kabylie*, Paris, 1857.

³ Adolphe Hanoteau, *Essai de grammaire kabyle*, Alger, Bastide, 1858.

⁴ Pierre Henri Savignac, *Contes Berbères de Kabylie*, op. cit., p. 202.

⁵ Joseph Rivière, *Recueil de contes populaires de la Kabylie et du Djurdjura*, Paris, Ernest Leroux, 1882.

*Correspondances Africaines*¹, suivi de plusieurs recueils de contes populaires : *Contes populaires berbères*², *Nouveaux contes berbères*³ et *Contes populaires d'Afrique*.⁴

Mais le grand mérite revient à Auguste Mouliéras, professeur d'arabe, qui fait paraître, après son premier recueil *Les fourberies de Si Djeha*⁵, deux gros volumes de textes kabyles entre 1893 et 1897, intitulés *Légendes et contes merveilleux de la Grande-Kabylie*⁶, traduits intégralement par la spécialiste du conte kabyle, Camille Lacoste-Dujardin en 1965.⁷ Nous pouvons lire sur la quatrième de couverture de l'édition de 1999 de ce livre :

En 1891, des Kabyles parmi lesquels Amor ben Mohammed ou Ali de Taoudouchth des Aït Jennad ont narré ces contes à un professeur d'arabe, Auguste Mouliéras, qui, sous leur dictée, les a transcrits en simples caractères latins. C'était la première et plus importante moisson en littérature orale kabyle, dont sont demeurés oubliés jusqu'à ce jour les dix-huit récits enfin livrés ici dans leur texte kabyle complétés de leur traduction en français.

Un autre mérite particulier doit être accordé à Gustave Mercier. Né à Constantine en 1874. Il était le seul colon à s'être intéressé aux contes populaires chaouis, et à avoir publié deux articles contenant quelques contes collectés. Ces articles ont été réédités par la suite sous formes de deux petits livrets en langue chaoui et traduits en français : *Le Chaouïa de l'Aurès*⁸ en 1896 et *Cinq textes berbères en dialecte chaouïa*⁹ en 1900. Mena Lafkioui et Daniella

¹ René Basset, « Salomon et le dragon », conte kabyle des Beni-Menacer. *Bulletin de Correspondances Africaines*, 1885, p. 3-4.

² René Basset, *Contes populaires berbères*, Paris, Ernest Leroux, 1887. À consulter sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1044520/f7.table>

³ René Basset, *Nouveaux contes berbères*, Paris, Leroux, 1897.

⁴ René Basset, *Contes populaires d'Afrique*, Paris, lib. Orientale et Américaine, 1903.

⁵ Auguste Mouliéras, *Les fourberies de Si Djeha*, (français), Oran, impr. de P. Perrier, 1891.

⁶ Auguste Mouliéras, *Légendes et contes merveilleux de la Grande-Kabylie* (texte kabyle), Paris, Ernest Leroux, 1893-1897, 2 vol.

⁷ Auguste Mouliéras, *Légendes et contes merveilleux de la Grande-Kabylie*, traduits par Camille Lacoste, Paris, Imprimerie nationale : P. Geuther, 1965.

⁸ Gustave Mercier, *Le Chaouïa de l'Aurès* (dialecte de l'Ahmar khaddou), Paris, 1896, Publication de l'École des Lettres d'Alger.

⁹ Gustave Mercier, *Cinq textes berbères en dialecte chaouïa*, Imprimerie Nationale, Paris, 1900.

Merolla ont regroupé en 2002 les contes recueillis dans un seul volume : *Contes berbères chaouis de l'Aurès*.¹

Mais les contes berbères n'étaient pas les seuls à bénéficier des collectes. Car en plus des Berbères, des Arabes aussi vivaient en Algérie depuis quelques siècles déjà, et font désormais partie du paysage culturel algérien. Ainsi Gaudefroy-Demombynes et Zenaqui ont publié des « Contes en arabe vulgaire de Tlemcen » dans le *Journal Asiatique*² en 1897.

À la fin du 19^{ème} siècle et au début du 20^{ème}, plusieurs autres recueils voient le jour. Nous citons Bou Yabès avec ses *Récits et légendes de la Grande Kabylie*³, Césaire-Antoine Fabre avec ses publications dans la revue *Algérie nouvelle* de « Légendes kabyles »⁴ et « Une légende des Ouadhia »⁵ ; et son recueil *Grande Kabylie. Légendes et souvenirs*⁶ au début du 20^{ème} siècle. Enfin Paul Leblanc de Prébois avec son *Essai de contes kabyles avec traduction en français*.⁷

Jusqu'au début du siècle passé, les collectes de contes algériens étaient encore la mission des colons. Elles continuaient avec Paul Leblanc de Prébois qui publie en 1902 un conte kabyle : *L'aurore et la médaille d'argent*⁸, et Marie-Louise Amrouche avec le conte *le chêne et l'ogre*⁹. Mais les collectes, qui étaient jusque-là presque entièrement réservées à la région kabyle, commençaient à s'étaler sur tout le territoire algérien. C'est ainsi que Paul Leblanc publie ses « Légendes du Mزاب » en 1919 dans le *Bulletin de la Société de Géographie d'Alger*¹⁰. Metois Capitaine avait publié dans le même *Bulletin* des « Contes

¹ Mena Lafkioui, Daniella Merolla, *Contes berbères chaouis de l'Aurès* (d'après Gustave Mercier), (chaouis-français), Köln (Cologne), Rüdiger Köppe Verlag, 2002.

² Gaudefroy-Demombynes et Zenaqui, « Contes en arabe vulgaire de Tlemcen », In : *Journal Asiatique*, 1894.

³ Bou Yabès, *Récits et légendes de la Grande Kabylie*, Alger, 1894.

⁴ Césaire-Antoine Fabre « Légendes kabyles » In : *Algérie nouvelle*, 6 juin, 27 juin, 4 juillet, 1897.

⁵ Césaire-Antoine Fabre, « Une légende des Ouadhia », In : *Algérie nouvelle*, 2 janvier, 9 janvier 1898.

⁶ Césaire-Antoine Fabre, *Grande Kabylie. Légendes et souvenirs*, Paris, L. Vanier, 1901.

⁷ Paul Leblanc de Prébois, *Essai de contes kabyles avec traduction en français*, Batna, A. Beun, 1897.

⁸ Paul Leblanc, Conte kabyle, *L'aurore et la médaille d'argent*, Constantine, A. Paulette, 1902.

⁹ Marie-Louise Amrouche, *le chêne et l'ogre*, Forge, t. 3, 1917.

¹⁰ Paul Leblanc de Prébois, « Légendes du Mزاب », In : *Bulletin de la Société de Géographie d'Alger*, 1919, p. 79-93.

sahariens »¹ en 1909. Aussi Joseph Desparmet, écrivain, ethnologue et professeur de latin-grec et d'arabe, publie un recueil de contes collectés à Blida (à l'ouest d'Alger) *Contes populaires sur les ogres* en 1909², en deux volumes.

Les collectes dans le domaine de la littérature orale algérienne de cette période n'étaient pas l'apanage des Français. Deux érudits, parmi les tout premiers intellectuels algériens, se sont imposés dans le paysage littéraire et scientifique de l'Algérie à la fin du 19^{ème} siècle : Si Amar Bensaïd Boulifa et Mohammed Bencheneb. Quelques intellectuels Algériens ont donc commencé à prendre conscience du danger qui menaçait leur patrimoine oral. Mais ils voulaient surtout témoigner eux-mêmes de leur culture, qui était mal interprétée par quelques chercheurs français, et la défendre.

Boulifa était l'un d'eux. Formé à l'école française,³ il était le premier Berbère à s'être lancé dans le travail de collecte de son propre patrimoine. Il s'est assigné cette tâche en traçant ainsi la voie aux générations suivantes. Il a recueilli les poèmes de son contemporain Si Mohand U Mhend, poète kabyle très connu, dont il a tenu à vérifier l'authenticité auprès du poète en personne.⁴ Il s'agit du *Recueil de poésie kabyle*⁵ publié en 1904. Il a aussi collecté d'autres courts poèmes et contes publiés, avec d'autres textes de prose, dans son ouvrage *Méthode de langue kabyle*⁶ ou *Cours de deuxième année de kabyle*, sous-titré *Étude linguistique et sociologique sur la Kabylie de Djurdjura* et paru en 1913. Il s'agit du premier livre écrit en berbère, par un Berbère.

Au beau milieu des collectes et recherches, faites sur la littérature orale des indigènes nord-africains par des étrangers, Boulifa tenait à témoigner de son temps et de son peuple, sans autre intérêt que de faire connaître sa culture au monde. Il voulait opérer une rupture avec quelques idées véhiculées par les occidentaux. Devenu linguiste, sociologue et historien, il s'est insurgé contre les

¹ Metois Capitaine, « Contes sahariens », In : *Bulletin de la Société de géographie d'Alger*, 1909.

² Joseph Desparmet, *Contes populaires sur les orges* recueillis à Blida et traduits, Paris, Leroux, 1909 et 1910, 2 vol.

³ Abdennour Abdesselam, « Boulifa « fustige » le général Hanoteau », In : *Liberté*, 25 mars 2006, [en ligne]. [Consulté le 25/02/2007]. Disponible sur : <http://dzlit.free.fr/asboulifa.html>

⁴ A. T., « Boulifa, le précurseur de la quête identitaire », In : *Liberté*, 20 février 2006, [en ligne]. [Consulté le 25/02/07]. Disponible sur : <http://dzlit.free.fr/asboulifa.html>

⁵ Si Amar Saïd Boulifa, *Recueil de poésie kabyle*, Alger, Jourdan, 1904.

⁶ Si Amar Saïd Boulifa, *Méthode de langue kabyle*, Alger, 1913.

conclusions intentionnées du général anthropologue Hanoteau faites sur la société kabyle à travers son ouvrage d'analyse poétique intitulé : *Les chants populaires du Djurdjura*.¹ Mme Michèle Sellès Le Franc, chercheur à l'EHSS (Paris), lors d'une conférence tenue le 18 mars 2006 au Centre national de recherches préhistoriques, anthropologiques et historiques (CNRPAH) à Alger : « Savoirs autochtones et anthropologie : le cas de Boulifa, un précurseur », rappelle qu'il est même allé : « jusqu'à contester, dans le champ universitaire l'autorité savante d'Hanoteau, considéré pourtant pour René Basset comme le fondateur des études kabyles en France ».²

L'œuvre de Boulifa est à considérer, en fait, comme une autre forme d'expression de la résistance et de la lutte anticoloniale, à un temps donné de l'histoire.³ Selon le Docteur Saïd Chemakh, spécialiste de berbère et enseignant au département de Tamazight à l'université Mouloud-Mammeri de Tizi Ouzou :

Boulifa est le premier intellectuel issu du terroir qui a posé un regard interne sur la culture et à rompre avec le savoir colonial. Un savoir qui prédominait à l'époque. Boulifa a ainsi apporté la contradiction scientifique aux visions des missionnaires et autres militaires.⁴

Quant au chercheur algérien Mohammed Ben Cheneb, l'un des premiers intellectuels algérien bilingues, il s'est fait connaître par ses nombreuses publications. Elles ont couvert les domaines de la littérature et de la poésie arabe spécialement, des sciences de la religion musulmane, de la pédagogie, etc.⁵ Bien que la littérature populaire arabe algérienne ne soit pas son domaine principal de recherche, il a publié en 1905 le premier de ses trois volumes de *Proverbes de l'Algérie et du Maghreb*⁶ en version bilingue (arabe-français). Il s'agit sans doute de l'un des plus importants recueils de proverbes arabes parus jusqu'à ce jour. Réunissant 3127 proverbes, il représente une

¹ Abdennour Abdesselam, « Boulifa "fustige" le général Hanoteau », op., cit.

² Amnay Idir, « Un chercheur pluridisciplinaire », In : *El Watan*, 20 mars 2006, [en ligne]. [Consulté le 25/02/07]. Disponible sur : <http://dzlit.free.fr/asboulifa.html>

³ Abdennour Abdesselam, « Boulifa "fustige" le général Hanoteau », op., cit.

⁴ « Boulifa, le précurseur de la quête identitaire », In : *L'Expression*, 23 février 2006, [en ligne]. [Consulté le 25/02/07]. Disponible sur : <http://dzlit.free.fr/asboulifa.html>

⁵ Nabil B., « Conférence sur Mohamed Bencheneb : Un homme de foi et de culture », In : *Le Jeune Indépendant*, 21 avril 2004, [en ligne]. [Consulté le 25/02/07]. Disponible sur : <http://dzlit.free.fr/bencheneb.html>

⁶ Mohammed Ben Cheneb, *Proverbes de l'Algérie et du Maghreb*, 1905-1906-1907, 3 vol.

encyclopédie des proverbes algériens. Il a pourtant été longtemps inconnu, absent des encyclopédies, et devenu progressivement introuvable dans les bibliothèques. Pour cette raison, et à l'occasion de l'année de l'Algérie en France,¹ il a été réédité en 2003 par Maisonneuve et Larose,² et d'après la présentation du livre de ce nouvel éditeur, Mohammed Ben Cheneb a personnellement recueilli une partie de ces proverbes, surtout à Alger et Médéa. Il a puisé également dans un certain nombre d'ouvrages (Machuel, Daumas, Medjdoub, Fischer, etc.).

Les collectes du début du 20^{ème} siècle sont marquées par l'intervention d'autres Européens. Selon Pierre Henri Savignac, ce sont principalement les travaux d'Auguste Mouliéras³ qui ont suscité la passion des étrangers pour le folklore berbère, et particulièrement le conte kabyle. L'explorateur, ethnologue, archéologue et folkloriste allemand Leo Frobenius, entreprend sa première expédition en Afrique en 1904. Il a organisé douze expéditions en Afrique entre 1904 et 1935.⁴ Il publie en 1921-1922 *Contes populaires de Kabylie*⁵, en trois volumes, traduits de l'allemand par Mokran Fetta et publié en quatre volumes.⁶ Les formalistes russes aussi se penchent sur la littérature berbère, et publient en 1923 un recueil de *Contes kabyles*⁷ traduits en russe.

Après 1923, et à l'exception du recueil de Filleul de Pétigny Clara *Contes algériens*⁸ paru en 1937, les collectes qui n'avaient, jusque-là, pas perdues de

¹ « Ben Cheneb réédité », In : *Liberté*, 04 mars 2003, [en ligne]. [Consulté le 25/02/07]. Disponible sur : <http://dzlit.free.fr/bencheneb.html>

² Mohammed Ben Cheneb, *Proverbes de l'Algérie et du Maghreb*, Maisonneuve et Larose, Paris, 2003.

³ Pierre Henri Savignac, *Contes Berbères de Kabylie*, op. cit., p. 202.

⁴ *Encyclopedia Britannica online* [en ligne]. Encyclopædia Britannica, Inc. [consulté le 10/03/07]. Leo Frobenius. Disponible sur : <http://www.britannica.com/eb/article-9035473/Leo-Frobenius>

⁵ Leo Frobenius, *Volksmärchen der Kabylen* : 1- Weisheit, 2- Das Ungeheuerliche, 3- Das Fabelhafte, 3 Bde, Jena, Diederichs, 1921-1922.

⁶ Leo Frobenius, *Contes kabyles. Tome 1 : Sagesse*, traduit de l'allemand par Mokran Fetta Aix en Provence, Edisud, 1995. Leo Frobenius, *Contes kabyles. Tome 2 : Le Monstrueux*, traduit de l'allemand par Mokran Fetta, Aix en Provence, Edisud, 1996.

Frobenius Leo, *Contes kabyles. Tome 3 : Le Fabuleux*, traduit de l'allemand par Mokran Fetta, Aix en Provence, Edisud, 1997.

Frobenius Leo, *Contes kabyles. Tome 4 : Autres contes Fabuleux*, traduit de l'allemand par Mokran Fetta, Aix en Provence, Edisud, 1998.

⁷ Anonymes, *Contes kabyles*, traduits en russe, Moscou, Petrograd, 1923.

⁸ Filleul de Pétigny Clara, *Contes algériens*, Fernand Nathan, 1937.

leur souffle depuis 1857, connaissent à un arrêt brutal. On assiste alors à une hibernation presque totale, probablement causée par la 2^{ème} guerre mondiale. Il faut attendre les années quarante pour voir les collectes reprendre.

Ainsi, à partir de 1944, les publications de contes recueillis en Algérie et surtout en Kabylie reprennent, attirants à nouveau les étrangers mais aussi les Berbères, qui commençaient à prendre conscience de l'utilité de la sauvegarde de leur patrimoine oral. Les contes recueillis n'étaient cependant pas très nombreux, il s'agissait majoritairement de publications dans des revues. Ainsi, Marie-Louise Amrouche publie le conte « La fileuse et la fée »¹ et « Loundja : fille de Tseriel »² et Jean-Marie Dallet publie « Trois contes berbères »³. Quant aux recueils, nous citerons : le recueil de *Contes Kabyles*⁴ d'Émile Dermenghen ou « l'érudit du Maghreb » pour reprendre Pierre Henri Saviganc – suivi, quelques années plus tard, d'un conte publié dans une revue *Si Hand Talati*⁵ – *Légendes touareg* de Jeanne-René Pottier⁶ et *Contes, légendes, histoires juives, arabes, orientales et autres* d'Henri Angel.⁷ Citons aussi les premiers Algériens, après Boulifa et Ben Cheneb, à s'être lancé dans les collectes : Saadeddine Bencheneb⁸, Mouloud Feraoun⁹ et Malek Ouary¹⁰.

Mais ce qui a donné un énorme élan aux collectes, c'est le « Centre d'études berbères », fondé en 1946 par le père Dallet à Fort-National (l'actuel L'Arbaa des Aïth Iraten).¹¹ Il publiait entre autres, sous le titre de « Fichier de

¹ Marie-Louise Amrouche, « La fileuse et la fée », In : *Revue d'Alger*, 1944.

² Marie-Louise Amrouche, « Conte kabyle : Loundja : fille de Tseriel », In : *Algéria*, n° 6, mai, 1949, p. 47-50.

³ Jean-Marie Dallet, « trois contes berbères », *Revue I.B.L.A*, t. 7, 1944, p. 206-210.

⁴ Emile Dermenghem, *Contes Kabyles*, Récits contés par Saïd Laouadi, Alger, Charlot, 1945.

⁵ Emile Dermenghem, « Si Hand Talati. Conte kabyle », In : *Algeria*, n° 41, mars-avril 1955, p.51-54.

⁶ Jeanne-René Pottier, *Légendes touerg*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1945.

⁷ Henri Angel, *Contes, légendes, histoires juives, arabes, orientales et autres*, Alger, Imprimerie d'Isly, 1945.

⁸ Saadeddine Bencheneb, *Les contes d'Alger*, Alger, Henrys, 1946.

⁹ Mouloud Feraoun, « La vache des orphelins. D'après un conte kabyle », In : *Algeria*, n° 30, janvier-février 1953, p. 19-24.

¹⁰ Malek Ouary, « Bel Ajoudh et l'ogresse », In : *Ici Alger*, n° 55, mai-juin, 1957.

Malek Ouary, « Le hachaïchi et le singe », In : *Ici Alger*, n° 59, novembre 1957.

Malek Ouary, « Chacal tavelé », In : *Ici Alger*, n° 50, janvier 1957.

¹¹ Pierre Henri Savignac, *Contes Berbères de Kabylie*, op. cit., p. 203.

documentation berbère » des textes berbères avec traductions, dont un nombre important de contes populaires, pour la majorité kabyles. La liste serait trop longue si nous devions citer tous les contes publiés dans ce fichier.

Nous avons vu, que durant la période de la colonisation française, la majorité des travaux sur le conte oral algérien était l'apanage des Français. À la question de savoir pourquoi les Algériens ne s'y étaient pas beaucoup intéressés, nous répondrons qu'en plus du souci, considéré comme mineur, d'un danger de disparition qui guettait leur production orale en Algérie coloniale, ils étaient préoccupés par une autre cause qui les hantait : la guerre. Ils s'étaient assignés une mission, celle de libérer leur pays de l'emprise des colons. Alors, au moment où une partie a pris les armes, l'élite intellectuelle a préféré se battre avec l'écriture. Il faut également rappeler que les conditions socio-économiques étaient très dures pour la plupart des colonisés, ce qui rendait les recherches et les collectes très difficiles dans de telles conditions de vie.

Après l'indépendance

Après l'indépendance de l'Algérie, le militantisme intellectuel contre la colonisation n'avait plus de raisons d'exister. Les auteurs engagés jusqu'à 1962 dans une cause patriotique, n'avaient désormais plus cette mission imposée par leur quotidien. Leur champ de recherches s'est trouvé élargi. Seulement d'autres événements internes d'ordre politique ont surgit avec l'indépendance et ont retardé les collectes jusqu'à 1969. Durant ce temps, et même après, quelques chercheurs français ont continué sur les pas de leurs prédécesseurs.

Les collecteurs étrangers

Ainsi, à partir de 1962, l'intérêt pour la littérature orale algérienne change complètement de voie. Une fois indépendante, l'Algérie n'était plus cette colonie qu'il fallait bien connaître pour mieux contrôler et maîtriser. Nous

remarquerons qu'à partir de 1969, la plupart des travaux de collectes été en majorité réalisée par des Algériens. Les Français perdent alors le monopole qu'ils détenaient depuis le début de la colonisation. Parmi les Européens qui ont continué les collectes nous citons Jeanne Scelles-Millie. Cette « pied-noir » et journaliste, avait mené durant la période coloniale, en compagnie de son mari, un long combat pour rapprocher les deux communautés musulmane et chrétienne.

Elle a ainsi fait des recherches sur le folklore méditerranéen, et a été parmi les premiers à avoir publié des recueils de contes après l'indépendance. Son premier recueil de contes populaires date de 1963 : *Contes sahariens du souf*, suivi en 1970 de *Contes arabes du Maghreb*², en 1972 *Contes Mystérieux de l'Afrique du Nord*³ et quelques années plus tard, en 1982 *Paraboles et contes d'Afrique du Nord*⁴. Ses recherches sur le folklore lui ont permis de montrer l'origine commune des contes des deux rives de la méditerranée.⁵

Un autre « pied-noir », Albert Bensoussan, professeur, romancier et traducteur, publie en 1970 un recueil de deux contes : *Isbilia, suivi de Foraine et de L'éponge*⁶. Micheline Galley, qui a séjourné de 1963 à 1966 à Alger, a pu recueillir au près d'une femme algérienne « Aouda » quelques contes populaires en langue arabe, publiés en 1971, avec le concours du Centre national de la recherche scientifique : *Badr az-zin et six contes algériens*⁷. Une trentaine d'années plus tard, elle puise encore une fois dans sa source « Aouda » et publie en 2003 un autre recueil : *Le figuier magique et autres contes algériens*⁸.

À partir des années 1980, les étrangers qui s'intéressaient aux collectes étaient essentiellement des scientifiques. Le cas de Dominique Casajus,

¹ Jeanne Scelles-Millie, *Contes sahariens du souf*, G. P. Maisonneuve et Larose, 1963.

² Jeanne Scelles-Millie, *Contes arabes du Maghreb*, Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1970.

³ Jeanne Scelles-Millie, *Contes Mystérieux de l'Afrique du Nord*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1972.

⁴ Jeanne Scelles-Millie, *Paraboles et contes d'Afrique du Nord*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1982.

⁵ « À contre-courant de l'idée d'un choc de civilisations », In : *El Moudjahid*, 25 septembre 2003, [en ligne]. [Consulté le 15/03/07]. Disponible sur : <http://dzlit.free.fr/jscellesm.html>

⁶ Albert Bensoussan, *Isbilia, suivi de Foraine et de L'éponge*, Paris, P.J.Oswald, 1970.

⁷ Micheline Galley, *Badr az-zin et six contes algériens*, rapportés par Aouda, (arabe-français), Paris, Armand Colin, 1971.

⁸ Micheline Galley, *Le figuier magique et autres contes algériens* (dits par Aouda), Librairie orientaliste Paul Geuthner, 2003.

anthropologue spécialiste des Touaregs qui publie en 1985 *Peau d'Âne et autres contes Touaregs*¹ ; et de Jean Delheure, spécialiste du monde berbère algérien et particulièrement les Mزاب, qui publie en 1989 un recueil de contes du Sahara : *Contes et légendes berbères de Ouargla*².

En réalité, les contes du Sahara intriguent de plus de plus les chercheurs. C'est ainsi qu'André Voisin, ancien instituteur en Algérie, puis professeur au Sahara, s'intéresse de près aux contes sahariens et récolte auprès des conteurs locaux un nombre important de contes publiés entre 1995 et 2004 : *Contes et légendes du Sahara*³, *Contes traditionnels du désert*⁴ et *Le chasseur et le dernier lion du Souf*⁵ avec la contribution d'Hélène Laroche. Nous citerons, à titre indicatif, les Français qui ont contribué à la sauvegarde du patrimoine oral algérien : Annie Verdelet Lamare⁶, Jeanne Benguigui⁷, Norbert Poupene⁸, Jean Coué⁹, José Féron, Natacha de Molènes¹⁰ et Nathalie Daladier¹¹.

Les collecteurs Algériens

Quelques années après l'indépendance, et une fois la liberté rendue au peuple algérien, la littérature orale préoccupe de plus en plus d'Algériens. La prise de conscience d'un danger imminent, celui de la disparition de cette littérature avec la dernière génération susceptible de la transmettre, s'est

¹ Dominique Casajus, *Peau d'Âne et autres contes Touaregs*, Paris, l'Harmattan, 1985.

² Jean Delheure, *Contes et légendes berbères de Ouargla* (traduits du parler amazigh en français), Paris, La Boîte à Documents, 1989.

³ André Voisin, *Contes et légendes du Sahara*, Paris, Harmattan, 1995.

⁴ André Voisin, *Contes traditionnels du désert*, Toulouse, Milan, 2002.

⁵ André Voisin, Hélène Laroche, *Le chasseur et le dernier lion du Souf*, (français-arabe), traduit de l'arabe par Guenzet Hassina, Paris, Harmattan, 2004.

⁶ Annie Verdelet Lamare et Bensoltane abdelouahab, *La fontaine des Gazelles : Contes d'Algérie*, Paris, Publisud, 1989.

⁷ Jeanne Benguigui, *Contes de Sidi-Bel-Abbès : comme un verger d'amandiers*, Paris, L'Harmattan, 1992.

⁸ Norbert Poupene, *Contes et récits d'Algérie*, Versailles, l'Atlantrophe, 1992.

⁹ Jean Coué, *Djeha le malin*, Paris, Rageot, 2001.

Jean Coué, *Djeha le malin et autres contes kabyles*, Paris, Rageot-Editeur, 1993.

¹⁰ José Féron et Natacha de Molènes, *Contes de Berbérie*, Paris, Jasmin, 2000.

¹¹ Nathalie Daladier, *Contes berbères*, l'Ecole des Loisirs, 2001.

traduite par la multiplication des recherches sur le terrain et par le nombre croissant des publications dans ce domaine, et spécialement celui du conte. Des Algériens, toutes catégories confondues se lançaient dans les collectes et dans les recherches : des spécialistes dans la culture berbère, aux professionnels de contage et même aux « amateurs » qui ne collectent que par souci de sauver cette culture menacée.

Les spécialistes

Les régions berbérophones ont longtemps été privées d'un système d'écriture. Toutefois, beaucoup d'efforts ont été consacrés par l'élite berbère pour l'établissement d'une langue berbère écrite, pour la sauvegarde et le partage de leur patrimoine avec les Autres. Pour ce faire, le passage par la littérature orale était obligatoire, puisqu'elle constitue pour eux l'unique source. C'est ainsi que s'est faite la transition de l'oral à l'écrit, et les collectes étaient indispensables pour les chercheurs. C'est pourquoi nous allons présenter quelques spécialistes qui ont pu opérer un changement.

Outre le précurseur dans le domaine de la recherche scientifique du berbère, Saïd Boulifa, nous citons aussi Mouloud Mammeri. Amoureux de la culture kabyle, il était professeur de lettres mais aussi un romancier connu aussi bien sur la scène nationale qu'internationale. C'est l'un des piliers de la littérature (savante et populaire) et de la recherche linguistique berbère en Algérie. Sur les pas de Boulifa, Mouloud Mammeri en intellectuel, s'est attaché à sauver son patrimoine et à étudier en profondeur sa langue. Il cherchait à la rendre plus vivante en la transcrivant.

Mouloud Mammeri a laissé une œuvre marquée par une préoccupation incessante : celle de recueillir et de transcrire une culture « sans écriture ». Il a recueilli et traduit des productions poétiques de grande valeur : *Isefra, poèmes de Si Mohand ou M'hand*¹ et *Poèmes kabyles anciens*² ainsi que deux recueils de

¹ Mouloud Mammeri, *Les Isefra, poèmes de Si Mohand ou M'hand*, Paris, Maspéro, 1969.

² Mouloud Mammeri, *Poèmes kabyles anciens*, Paris, Maspéro, 1980.

contes : *Machaho ! Tellem Chaho*¹ et *La cité du soleil*². Il était convaincu qu'il fallait sauver ce qui restait de cet héritage culturel qui n'a jamais été transcrit. La culture était à cette époque menacée de disparaître avec la disparition de sa génération, comme il l'explique :

J'avais la chance de me trouver au bout d'une chaîne de transmission privilégiée ; mais aussi, j'avais conscience d'être le maillon faible, celui qui risquait de céder parce qu'à partir de moi à peu près aucune des conditions qui avaient permis la survie de ces poèmes n'existait.³

Artisan de la langue, il a laissé la première grammaire berbère rédigée entièrement en berbère : *Tajerrumt n tmazight*⁴ et qui est encore aujourd'hui à la base de l'enseignement de tamazight dans les établissements scolaires algériens. Certains ont critiqué cette grammaire comme Lehsene Bahbouh qui considère que ce livre : « ne se proposait pas de donner de la langue une description scientifique »,⁵ en s'appuyant sur l'avertissement qu'a fait Mouloud Mammeri dans la préface de son livre, et dans laquelle il précisait que : « Le précis de grammaire berbère a été conçu surtout pour permettre une transcription rationnelle et correcte et, en quelque sorte, pour fonder en raison les règles d'orthographe ». Lehsene Bahbouh considère alors que *Précis de grammaire - Tajerrumt n t mazight* est un document qui ne fait que traiter superficiellement de la grammaire berbère mais pas de son « orthographe », qui nécessite plus de recherches.

Quoi qu'il en soit, c'est grâce à son travail laborieux que la langue berbère a pu avoir une transcription et des règles qui lui ont permis d'être enseignée dans les écoles. La transcription latine proposée par Mouloud Mammeri a réglé les conflits autour de l'utilisation du tfinagh dans l'enseignement. Il avait même collaboré avec Jean-Marie Cortade à l'élaboration

¹ Mouloud Mammeri, *Contes berbères de Kabylie : Machaho ! Tellem chaho !*, Paris, Bordas, 1980.

² Mouloud Mammeri, *Entretien avec Tahar Djaout, suivi de La cité du soleil* (inédit), Alger, Laphomic, 1987.

³ Mouloud Mammeri, *Poèmes kabyles anciens*, op. cit., p. 10.

⁴ Mouloud Mammeri, *Tajerrumt n t mazight*, Paris, Maspéro, 1976.

⁵ Lehsene Bahbouh, *Critiques sur Tajerrumt. Les erreurs de Mammeri*. Chawinet, 2003 [consulté le : 10-01-2007]. Disponible sur : http://members.tripod.com/tamusni/critiquessurtajeroumt_sommaire.htm

de l'index inverse (français/ touareg) du *Dictionnaire touareg* de Charles de Foucauld¹. Il a également dirigé deux périodiques scientifiques :

- *Libyca* : revue annuelle du Centre de Recherches Anthropologiques, Préhistoriques et Ethnographiques (CRAPE) d'Alger, institution qu'il a dirigé de 1969 à 1980.
- *Awal - Cahiers d'études berbères* : revue annuelle publiée par la Maison des Sciences de l'Homme (MSH) et le Centre d'Études et de Recherches Amazigh (CERAM), association fondée à Paris en 1984 par Mouloud Mammeri et hébergée par la MSH.

Le sociolinguiste Youcef Alliouï² s'intéresse depuis l'âge de quinze ans à l'étude du folklore kabyle. Il a publié en 2001 deux recueils de contes : *Contes Kabyles, Deux contes du cycle de l'ogre*³ et *Contes Kabyles Timucuha*⁴. Nous citons aussi le chercheur et spécialiste en sciences du langage, le Docteur Rabdi Larbi. Il a pu collecter et publier avec la contribution de sa mère, l'un des derniers maillons de la chaîne de transmission de la culture kabyle, cinq recueils de contes : *Le roi et les trois jeunes filles et autres contes berbères de Kabylie*⁵, *Contes de la tradition orale kabyle*⁶. Le travail de collecte de Rabdi Larbi, effectué dans la région de la Kabylie occidentale, s'inscrit dans une perspective de réactualisation de la littérature orale berbère.⁷

C'est grâce à ces chercheurs, qui ont contribué à la transition de l'oral à l'écrit, et qui ont posé les bases et défini la méthode de la transcription de la langue berbère en proposant un alphabet latin, une grammaire et une conjugaison, que la langue et la culture berbères sont de plus en plus connues dans le monde.

¹ Charles de Foucauld : *Lexique français touarègue, dialecte de l'Ahaggar*, Alger, 1967.

² Lounès Ramdani, Youcef Alliouï, In : *Littérature algérienne* [en ligne]. 12/09/2005, mise à jour 11/05/2006 [consulté le 11/06/07]. Disponible sur : <http://dzlit.free.fr/yalliouï.html>

³ Youcef Alliouï, *Contes Kabyles, Deux contes du cycle de l'ogre*, (français-kabyle), Paris, L'Harmattan, 2001.

⁴ Youcef Alliouï, *Contes Kabyles Timucuha*, Bilingue français-kabyle, Paris, L'Harmattan, 2001.

⁵ Larbi Rabdi, *Le roi et les trois jeunes filles et autres contes berbères de Kabylie*, bilingue berbère-français, Paris, L'Harmattan, 2003.

⁶ Larbi Rabdi, *Contes de la tradition orale kabyle*, dits par Helima Laâdj, Paris, L'Harmattan, 2006.

⁷ *Larbi Rabdi* [en ligne]. 11/02/2007 [consulté le 10/03/07]. Disponible sur : <http://www.chawinet.com/newscomment.php?lng=fr&pg=246>

Les professionnels

Nous entendons par « professionnels », toutes ces personnes qui ont aimé le conte, au point où elles ont décidé de faire du contage une profession. Elles contribuent aux collectes, et partagent les contes recueillis, grâce à leurs talents. Il s'agit de ces quelques conteurs professionnels ou « néo-conteurs », dont l'Algérie compte trop peu, qui exercent leur passion avec amour et font ainsi revivre le conte traditionnel.

Le précurseur dans ce domaine c'est Mohamed Belhalfaoui¹. Il était professeur, mais sa véritable passion était le contage, à laquelle il a consacré presque tout son temps libre. Il a sauvé de l'oubli un précieux héritage qu'il a sans cesse essayé de faire connaître. Ce conteur, l'un des meilleurs, était le pionnier du « renouveau du conte » en France, il était une référence.

Installé en France, il a beaucoup voyagé pour partager les contes qu'il a collectés, en Algérie, en Suisse, en Belgique et en Grand-Bretagne. Il a sillonné les bibliothèques, les maisons de culture, les foyers de retraités, les théâtres municipaux, etc. Il répondait à l'appel partout où on le sollicitait. Il a édité deux recueils de contes : *Demoiselle scarabée noire, princesses des femmes* et *Les sept autres contes de Zohra*. Leur édition était artisanale (Éditions le Théâtre Universel), ils ne sont donc malheureusement pas disponibles, ni en librairies ni dans les bibliothèques.

Le fils de Mohamed Belhalfaoui, Hamou Belhalfaoui², connu sous le pseudonyme de Nahnou, a suivi les pas de son père et devient conteur en 1980. Il ne se met aux collectes que dans les années 1990 et publie deux recueils de contes : *Contes au petit frère*³ et *Contes pour de rire et pour de vrai*⁴. Jusqu'en 1987 il s'est donné corps et âme dans l'activité du contage, en parcourant la

¹ Thomas Belhalfaoui. *Bienvenue sur le site de Mohamed BELHALFAOUI* [en ligne]. [Consulté le 10/03/07]. Disponible sur : http://mohamed-b.port5.com/contes_intro.htm

² Thomas Belhalfaoui. *Bienvenue sur le site de Hamou Belhalfaoui* [en ligne]. [Consulté le 10/03/07]. Disponible sur : <http://hamou.port5.com/conteur.htm>

³ Hamou Belhalfaoui, *Contes au petit frère. Contes et fabliaux d'Algérie*, Paris, L'Harmattan, 1996.

⁴ Hamou Belhalfaoui, *Contes pour de rire et pour de vrai*, Alger, ANEP, 2004.

France comme le faisait son père, pour dire les contes qu'il a recueillis en Algérie, mais aussi les contes d'ailleurs.

Nora Aceval est aussi une conteuse professionnelle, parmi les meilleurs. Née à Tiaret (sud ouest de l'Algérie) d'un père français, après avoir exercé le métier d'infirmière, elle se penche sur la littérature orale, fait des études en France et change de vocation pour devenir conteuse. Elle conte en France, mais aussi en Algérie. Elle collecte, traduit, publie et raconte les contes arabes et berbères qu'elle recueille en Algérie, auprès des populations nomades de sa région natale, mais aussi en France, auprès des femmes immigrées.¹

Nora Aceval s'est rendu compte de l'importance et de l'urgence du travail de sauvegarde. Elle déclare qu'il : « devenait très urgent de transcrire ces paroles pour que la dynastie des conteurs se perpétue même dans cette société toujours plus moderne ».² Elle dit vouloir contribuer « à sauver au moins une partie de notre patrimoine oral. Car j'ai pris conscience que ces contes risquent de disparaître. Dans cinquante ans, on ne trouvera pas de conteurs ».³ Lors d'une interview dans le journal algérien *Horizons*, elle lance un appel pour des initiatives afin d'entamer la collecte des contes et les transcrire en vue de les laisser pour la postérité, car les contes constituent un fonds commun à tous les Algériens.⁴ De cette prise de conscience, et depuis l'an 2000, sont nés plusieurs recueils de contes : *Ghazali le Bédouin*⁵, *L'Algérie des contes et légendes : Hauts plateaux de Tiaret*⁶, *Contes féminins du Maghreb*⁷, *Contes et traditions d'Algérie*⁸, *La science des Femmes*⁹, *Contes du djebel Amour*¹.

¹ Nora Aceval, *Conteuse* [en ligne]. [Consulté le 01/04/07]. Disponible sur : <http://www.zanzibart.com/noraceval/accueil.htm>

² Karima Mebarki, « La parole en héritage », In : *L'Expression*, 14 mars 2006 [en ligne]. [Consulté le 01/04/07]. Disponible sur : <http://dzlit.free.fr/noraceval.html>

³ Amnay, « contes populaires, un patrimoine à sauver », In : *El Watan*, 14 mars 2006 [en ligne]. [Consulté le 01/04/07]. Disponible sur : <http://dzlit.free.fr/noraceval.html>

⁴ Salim Aggar, « Conteuse populaire du Maghreb : " Les Algériens sont tous des conteurs " », In : *Horizons*, 26 avril 2005 [en ligne]. [Consulté le 08/11/07]. Disponible sur : <http://dzlit.free.fr/noraceval.html>

⁵ Nora Aceval, *Ghazali le Bédouin*. Conte d'Algérie, G&g, 2000.

⁶ Nora Aceval, *L'Algérie des contes et légendes : Hauts plateaux de Tiaret*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2003.

⁷ Nora Aceval, *Contes féminins du Maghreb*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2005.

⁸ Nora Aceval, *Contes et traditions d'Algérie*, Flies France, 2005.

⁹ Nora Aceval, *La science des Femmes, (contes grivois du Maghreb)*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2006.

Un autre conteur algérien, qui vit et conte en France, Saïd Ramdane, a trouvé sa vocation de conteur grâce à sa mère d'abord, qui a bercé son enfance avec les contes populaires, ensuite grâce à son professeur du lycée qui lui a fait aimé les contes de Mille et une nuits et enfin grâce à Mohamed Behalfaoui. Il a rencontré ce dernier en 1984 et 1985 à Grenoble alors qu'il était encore bibliothécaire. Il lui a inspiré sa vocation, celle de conter. Depuis 1986, il commence à raconter et à partir de 1992 il devient conteur professionnel.² Il est co-fondateur du « Festival du Conte » à Grenoble. Il anime aussi des stages de formations, des séminaires, des ateliers autour des pratiques de l'oralité, de l'art de la parole et du conte, etc. Il a publié *Jahjoh, le simple*.³

D'autres conteurs essaient d'innover dans le domaine du contage, comme Shamy Chemini⁴, ou sous son vrai prénom Abdelkader. Il quitte l'Algérie en 1962 pour s'installer en France. Il est documentariste, écrivain et fait partie du groupe kabyle de pop-rock Abranis, mais il est aussi conteur pour enfants.⁵ Il a publié plusieurs recueils de contes kabyles : *L'épine*⁶, *Sybous*⁷, *Tannina*⁸ et *Mcisna*⁹. Seulement Shamy Chemini ne s'est pas contenté de publier des recueils, ou de conter, il a aussi eu l'ingénieuse idée d'enregistrer sur CD ces contes populaires. Il a produit au total dix CD de contes français et kabyles. À la question de savoir comment une telle idée lui été venue, il a répondu :

Étant enfant, ma famille m'a transmis des dizaines de contes algériens, il se trouve que c'est tout à fait mon devoir de faire de même; il s'agit là d'un patrimoine commun, j'ai tenté de marier la tradition orale avec la modernité ; la touche nouvelle réside dans l'introduction

¹ Nora Aceval, *Contes du djebel Amour*, Paris, Seuil, 2006.

² *Mondoral* [en ligne]. [Consulté le 20/03/07]. Disponible sur : http://www.mondoral.org/spip/article.php?id_article=112

³ Saïd Ramdane, *Jahjoh, le simple*, 1996.

⁴ *Shamy* [en ligne]. [Consulté le 20/03/07]. Disponible sur : <http://www.shamy.net/>

⁵ Lounès Ramdani, « Shamy Chemini », In : *Littérature algérienne* [en ligne]. 25/01/2002, 24/05/2007 [consulté le 16/06/07]. Disponible sur : <http://dzlit.free.fr/orgkab.html>

⁶ Shamy Chemini, *L'épine*. Conte kabyle, Paris, L'Harmattan, 1997.

⁷ Shamy Chemini, *Sybous*. Conte kabyle, Paris, L'Harmattan, 1999.

⁸ Shamy Chemini, *Tannina*. Conte kabyle, Paris, L'Harmattan, 1999.

⁹ Shamy Chemini, *Mcisna* (kabyle-français), Paris, L'Harmattan, 2003.

d'un support musical et picturation avec un livre dans chaque CD.¹

Le comédien Moussa Lebkiti, écrivain, metteur en scène et conteur, qui vit en France également, a publié à son tour un recueil de contes merveilleux kabyles en 1996, recueillis auprès de quatre conteuses *Le voleur du roi*². Pour lui :

Le conte est un peu comme un remède dont les mots guérissent l'âme, ils sont nécessaires, utiles et surtout rendent intelligent, vaillant. Et s'ils sont le privilège des gens de goût et d'esprit, néanmoins il s'adresse à toutes les classes sociales. Les contes nous invitent au rêve, au voyage, à la réflexion, s'ils nous font parfois peur c'est pour mieux nous délivrer de l'effroi.³

Citons aussi Sadek El-Kebir, qui après avoir quitté la radio-télévision algérienne en 1986,⁴ exerce son métier de conteur des Mille et une nuits en Allemagne.⁵ Il rentre en Algérie parfois pour faire des tournées dans les établissements scolaires, et à la bibliothèque nationale d'Algérie, etc. Il aurait voulu conter dans des théâtres pour enfants en Algérie, mais la réalité est que ce type de structure n'existe pas. Il a fait une triste déclaration qui reflète hélas une part de vérité : « on ne conte pas beaucoup en Algérie parce qu'on ne sait pas écouter ».⁶ Quand il parle d'« écouter », il veut parler des contes racontés par des professionnels, en dehors de leur cadre traditionnel. En 2003, il publie deux recueils de contes : *Les deux sultans, Le pouvoir de l'amour et l'amour du pouvoir*⁷ et *Sous le Figuier*⁸.

¹ Aomar Z., « Ma dernière femme s'appelle «La fiancée du soleil» », In : *La Dépêche de Kabylie*, 17 juillet 2006.

² Moussa Lebkiti, *Le voleur du roi : conte de la tradition orale kabyle*, Paris, L'Harmattan, 1996.

³ *Nedjma théâtre* [en ligne]. [Consulté le 16/06/07]. Le conte selon Moussa Lebkiti. Disponible sur : http://associationnedjma.free.fr/HTML/a_propos_de_Nejma.html#Anchor-Le-3800

⁴ Lounès Ramdani, « Sabine et Sadek El-Kebir ». In : *Littérature algérienne* [en ligne]. 10/07/2003, 20/02/2006 [consulté le 20/03/07]. Disponible sur : <http://dzlit.free.fr/sselkebir.html>

⁵ Idem.

⁶ Aziz Yemloul, « Sadek Kebir édite *Sous le figuier*, dans un monde d'enfants », In : *El Watan*, 19 mars 2003 [en ligne]. [Consulté le 19/03/07]. Disponible sur : <http://dzlit.free.fr>

⁷ Sabine, Sadek El-Kebir, *Les deux sultans, Le pouvoir de l'amour et l'amour du pouvoir*, Alger, Lalla Moulati, 2003.

⁸ Sadek El-Kebir, *Sous le Figuier*, Alger, Lalla Moulati, 2003.

D'autres ont intégré le domaine du conte par hasard avant de devenir conteurs professionnels, comme Messaouda Hamrit¹. Originnaire du sud de l'Algérie et voyant sa culture disparaître petit à petit, elle a tenu à préserver son patrimoine en racontant tous les contes qu'elle connaissait à ses enfants et à ses amis. Sa fille Mira, qui transcrivait les contes écoutés au fur et à mesure, décide de les faire publier. C'est ainsi que deux nouveaux recueils de contes de la littérature arabe voient le jour, l'un en 2005 : *Contes bédouins d'Algérie*², l'autre un an plus tard : *Les femmes et les tapis, Contes d'Algérie*³. C'est ainsi que Messaouda Hamrit et ses filles deviennent des conteuses et animent des « soirées contes » sous la tente, comme leur tradition le veut.

Les amateurs

Outre les spécialistes de la culture berbère et les conteurs professionnels, beaucoup d'autres intellectuels, qui ont d'autres vocations, se sont intéressés au conte populaire et ont aussi participé à ces collectes en publiant un ou plusieurs recueils, dans le seul but de la sauvegarde. C'est ainsi que Taous Amrouche, publiée en 1966, en signe de reconnaissance à sa mère, un recueil de contes, de poème et de proverbes de sa région natale la Kabylie, hérités de sa mère Marie-Louise Amrouche : *Le grain magique*⁴.

Cette catégorie compte beaucoup d'enseignants et d'écrivains, comme Zineb Ali-Benali, maître de conférence en littérature francophone à l'université Paris 8, qui s'est penchée sur la collecte des contes. Elle publie avec la contribution de Christiane Chalet-Achour, une autre spécialiste des littératures francophones « pied-noir », un recueil de conte en 1989 : *Contes algériens*⁵, une

¹ Mira Hamrit. *Conte d'Algérie* [en ligne]. [Consulté le 20/03/07]. Disponible sur : <http://contelalgerie.wifeo.com/>

² Mira Hamrit, Messaouda Hamrit, *Contes bédouins d'Algérie*, Paris, L'Harmattan, 2005.

³ Mira Hamrit, Messaouda Hamrit, *Les femmes et les tapis, Contes d'Algérie*, Paris, L'Harmattan, 2006.

⁴ Marguerite Taos Amrouche, *Le grain magique : contes, poèmes et proverbes de Kabylie*, Paris, Maspéro, 1966.

⁵ Zineb Ali-Benali, Christiane Chalet-Achour, *Contes algériens*, Paris, L'Harmattan, 1989.

quinzaine d'années plus tard elle publie un autre recueil qui compte six contes : *Kan ya ma kan, l'Algérie des conteuses*¹.

Brahim Zellal, professeur de langue arabe, muni d'un diplôme supérieur de berbère,² publie en 2000 un recueil de contes recueillis il y a plus d'un demi-siècle en Kabylie : *Roman de chacal*³. Il a mis vingt ans pour finir la collecte des différentes versions de ces contes en parcourant plusieurs villages. Citons aussi Tahar Oussedik qui, après une carrière dans l'enseignement, s'est consacré à l'écriture. Il a publié en 1985 un recueil de seize contes de la littérature orale : *Contes populaires*⁴. Un autre écrivain kabyle, Mohand Aït Ighil, a publié plusieurs livres littéraires en kabyle, mais aussi un recueil dans la même langue : *Atlanta*⁵ en 2001. Citons enfin Badiâa Sekfali, qui enseigne le français au Canada.⁶ Elle a gardé en mémoire les contes arabo-berbères que lui racontait sa grand-mère, et a décidé de publier un recueil : *Un conte d'Algérie*⁷ en 2005.

Des journalistes aussi ont contribué aux collectes. Nous citons entre autres Nasser Mouzaoui, convaincu que l'un des objectifs du colonialisme était de : « déculturer l'Africain en le détournant de son passé et de sa culture qu'il avait pris sois, au préalable, de dénaturer et de discréditer à ses yeux ».⁸ Il rejoint par ses idéaux l'historien guinéen Djibril Tamsir Niane qui a écrit dans l'avant propos de son ouvrage, *Soundjata ou l'Épopée Mandingue*⁹ : « L'Occident nous a appris à mépriser les sources orales (...) tout ce qui n'est pas écrit noir sur blanc étant considéré sans fondement ». Nasser Mouzaoui a voulu sauver de l'oubli quelques contes du temps passé en publiant *Contes africains*¹⁰

¹ Zineb Labidi, *Kan ya ma kan, l'Algérie des conteuses*, Constantine, Éditions Média Plus, 2006.

² Lounès Ramdani. Brahim Zellal. In Littérature algérienne [en ligne]. 16/06/07 [consulté le 16/06/07]. Disponible sur : <http://dzlit.free.fr/biogr.php?naut=00115>

³ Brahim Zellal, *Roman de chacal* (bilingue berbère/français), Paris, Harmattan, 2000.

⁴ Tahar Oussedik, *Contes populaires*, recueil de seize contes connus de la littérature orale Alger, ENAL, 1985.

⁵ Mohand Aït Ighil, *Atlanta*, (kabyle), Bgyet, Tiddukla Tadelsant Tamazight, 2001.

⁶ ERPI [en ligne]. ERPI, Éditions du Renouveau Pédagogique Inc. [consulté le 20/03/07]. Badiâa Sekfali. Disponible sur : http://www.erpi.com/secondaire/badiaa_sekfali_u4955987.html

⁷ Badiâa Sekfali, *Hedidwan : Un conte d'Algérie*, Montréal, Les 400 coups, 2005.

⁸ Lounès Ramdani, « Nasser Mouzaoui », In : *Littérature algérienne* [en ligne]. 24/10/06 [consulté le 17/06/07]. Disponible sur : <http://dzlit.free.fr/nmouzaoui.html>

⁹ Djibril Tamsir Niane, *Soundjata ou l'Épopée Mandingue*, Présence africaine, 1971, p. 11.

¹⁰ Nasser Mouzaoui, *Contes africains*, Alger, ENAL, 1992.

en 1992. Aussi Salima Aït Mohamed¹, qui réside en France depuis 1995, a publié deux recueils : *Contes magiques de Haute Kabylie*² publié en 1999, et *Contes merveilleux de la Méditerranée*³ publié en 2000.

Même les politologues et sociologues s'y sont aussi intéressés. Ainsi, Akli Kebaïli, connu aussi sous le nom d'Akli Azwawi, politologue et écrivain qui vit en Allemagne depuis 1979,⁴ a beaucoup apporté à la culture berbère, notamment avec ses écrits dans le journal « Izuran » et d'autres. Dans cette même voie, il a publié deux recueils de contes en langue kabyle : *Imetti n bab idurar*⁵ publié en 1999 et *La brave poule, Lkurajn tyezit*⁶ publié en 2002. Le sociologue algérien Youssef Nacib, spécialiste de la littérature berbère a commencé son aventure dans le monde des contes en 1982 avec la publication de son recueil *Contes du Djurdjura*⁷, suivi en 1986 par *Contes de Kabylie*⁸ et *Contes du centre algérien*⁹.

Nous devons aussi citer Mohamed Salah Ounissi, l'une des rares personnes qui s'intéressent à la littérature populaire des chaouis. Issu de la ville de Khenchela, il a collecté et édité, à l'occasion de l'année de l'Algérie en France, un recueil de contes chaouis, traduits en français : *Contes de berbérie et du monde*¹⁰, d'une grande valeur. Ses collectes avaient deux objectifs écrit-il :

- 1- Enregistrer le maximum de contes afin d'orienter les chercheurs, les historiens, les linguistes.
- 2- Mettre entre les mains de ceux-ci la didactique Amazigh, Chaoui, ses formes d'expression, sa grammaire et tout ce qui est lié à la langue Amazigh des Aurès.¹¹

¹ Salima Ait Mohamed [en ligne]. [Consulté le 20/03/07]. Livres écrits par Salima Ait Mohamed. Disponible sur : <http://salima.ait-mohamed.neuf.fr/liste-livre.html>

² Salima Aït Mohamed, *Contes magiques de Haute Kabylie*, Marseille, Autre temps, 1999.

³ Salima Aït Mohamed, *Contes merveilleux de la Méditerranée*, Marseille, Autre temps, 2000.

⁴ Lounès Ramdani, « Akli Kebaïli, Akli Azwawi », In : *Littérature algérienne* [en ligne]. 08/10/05. [Consulté le 20/03/07]. Disponible sur : <http://dzlit.free.fr/akebaili.html>

⁵ Akli Kebaïli, *Imetti n bab idurar (Les aventures de Bab Idurar)*, (kabyle), Paris, L'Harmattan, Paris, 1999.

⁶ Akli Kebaïli, *La brave poule, Lkurajn tyezit*, (français-kabyle), Paris, L'Harmattan, 2002

⁷ Youssef Nacib, *Contes du Djurdjura*, Paris, Publisud, 1982.

⁸ Youssef Nacib, *Contes de Kabylie*, Paris, Publisud, 1986.

⁹ Youssef Nacib, *Contes du centre algérien*, Paris, Publisud, 1986.

¹⁰ Mohamed Salah Ounissi, *Contes de berbérie et du monde*, Alger, ENAG, 2003.

¹¹ Idem, p. 11.

La littérature orale arabe aussi n'a pas été négligée, elle a eu sa part de collectes entre autres par Rabah Belmari. Né à Bougaâ, il a perdu la vue à l'âge de seize ans mais ça ne l'a pas empêché de laisser avant de mourir en 1995, une œuvre très impressionnante, inachevée malheureusement. Chercheur installé en France, il est l'auteur de plusieurs romans de recueils de poèmes mais surtout de contes. Sa vision de la culture orale se résume dans cette citation :

Il est temps de recueillir les trésors de notre culture orale, menacés de disparition par le tumulte de la télévision. Aujourd'hui, en Algérie, les veillées s'organisent autour du petit écran et les conteurs n'ont plus le temps ou ne trouvent plus l'occasion et la nécessité de conter. [...] j'ai tenté, dans la mesure de mes moyens, de sauver de l'oubli une parcelle de notre patrimoine culturel. [...] Ces contes recueillis en arabe dialectal, je dus les traduire en français [...]. Il ne fait pas de doute que cette langue les sort de leur isolement et les propulse dans la sphère du patrimoine culturel universel.¹

Il a ainsi contribué à la sauvegarde du patrimoine oral algérien en publiant quatre recueils de contes arabes de son vivant : *Contes de l'est algérien : La Rose rouge*², *Les Graines de la douleur*³, *L'Oiseau du grenadier*⁴ et *L'âne de Djeha*⁵. Trois autres recueils ont été publiés après sa mort : *17 contes d'Algérie*⁶, *L'olivier boit son ombre*⁷ et *Le Bélier de la montagne*⁸.

Citons aussi Nacer Ouramdane, né à Alger, et installé au Maroc, professeur de français à Tanger. Il a recueilli des contes populaires arabes et

¹ Rabah Belamri, « Veillées d'antan », In : *El Moudjaghid*, 30 septembre 1982 [en ligne]. [Consulté le 12/07/07]. Disponible sur : <http://dzlit.free.fr>

² Rabah Belamri, *Contes de l'est algérien : La Rose rouge*, Paris, Publisud, 1982.

³ Rabah Belamri, *Les Graines de la douleur*, contes populaires, Paris, Publisud, 1982.

⁴ Rabah Belamri, *L'Oiseau du grenadier*, contes, proverbes et souvenirs d'enfance, Flammarion, Paris, 1986.

⁵ Rabah Belamri, *L'âne de Djeha*, [français-arabe], Paris, L'Harmattan, 1991.

⁶ Rabah Belamri, *17 contes d'Algérie*, Paris, Castor poche / Flammarion, 1998.

⁷ Rabah Belamri, *L'olivier boit son ombre*, Paris, Edisud, 1999.

⁸ Rabah Belamri, *Le Bélier de la montagne*, Paris, Gallimard, Paris, 2004.

publié en 2003 *Le Maître de magie et autres contes inédits du Maghreb*¹. Il a reçu plusieurs prix pour ses contes, dont celui du Jeune lecteur 2003.²

Des associations font aussi partie de cette vague d'amateurs, comme « La Maison de toutes les couleurs » située à Paris, composée de mères et de grand-mères d'origine algérienne. Elle est à l'origine des recueils de contes publiés par Zerdalia Dahoun à partir de 2002 : *Kdar*³, *H'Didouane*⁴ et *L'artiste et la princesse*⁵.

Le graphique n°1, extrait des données bibliographiques⁶, présente l'évolution des publications des recueils de contes populaires algériens publiés depuis 1829 jusqu'à 2006, c'est-à-dire sur une période de 170 ans. Il nous permet de voir comment se présente l'avancement des recherches dans ce domaine depuis le 17^{ème} siècle.

¹ Nacer Ouramdane, *Le Maître de magie et autres contes inédits du Maghreb*, Paris, Presse de la renaissance, 2003.

² *Planète Québec* [en ligne]. [consulté le 20/03/07]. Louise Turgeon. Chronique auteur étranger. Littérature, essai et document. Disponible sur : http://planete.qc.ca/chroniques/imprimer.php?planete_no_chronique=58924

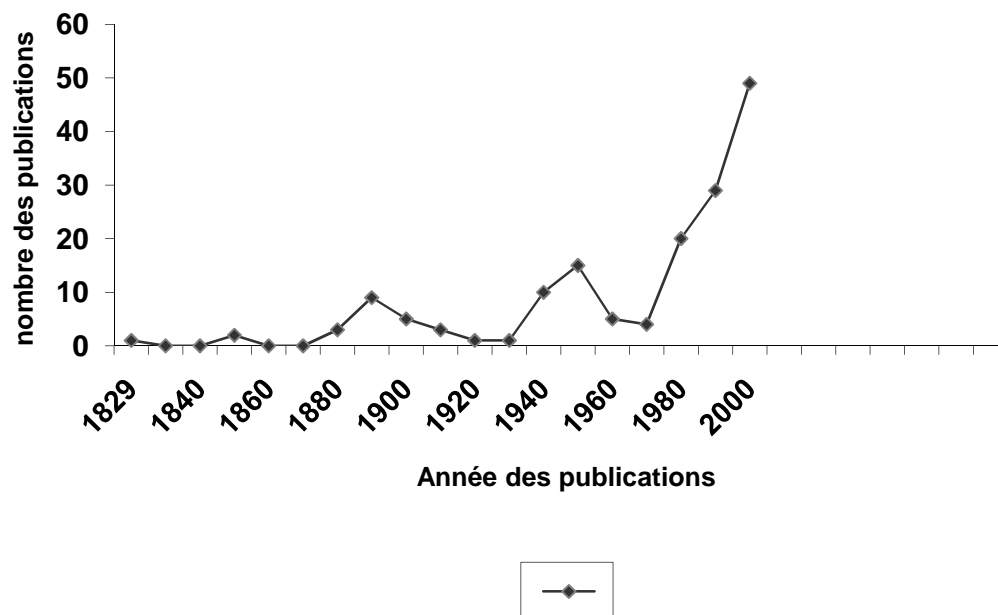
³ Zerdalia Dahoun, *Kdar. Conte traditionnel algérien*, [français-arabe-berbère], traduction en arabe algérien Fatima Rhamsoussi, Mohamed Soualmia ; traduction en berbère Aït Faroukh, Pantin, Le Temps des Cerises, 2002.

⁴ Zerdalia Dahoun, *H'Didouane, l'enfant et l'ogresse. Conte traditionnel algérien*, [français-arabe-berbère], traduction en arabe algérien Fatima Rhamsoussi, Mohamed Soualmia, traduction en berbère Wezna Waksel, Pantin, Le Temps des Cerises, 2003.

⁵ Zerdalia Dahoun, *L'artiste et la princesse. Conte traditionnel algérien*, [français-arabe-berbère] traduction en arabe algérien Fatima Rhamsoussi, Mohamed Soualmia, traduction en berbère Wezna Waksel, Pantin, Le Temps des Cerises, 2003.

⁶ Voir Annexe II. Les rééditions n'ont pas été prises en compte dans ce graphique.

L'évolution du nombre de publications



Graphique n°1

L'évolution de ce graphique met en évidence 3 ralentissements, 3 pics et 2 décroissances, qui se présentent ainsi :

A- Les ralentissements :

- 1- La 1^{ère} période de ralentissement, entre 1830 et 1850, correspond à une absence totale de publications. Elle coïncide avec le début de la colonisation française.
- 2- La 2^{ème} période de ralentissement, entre 1860 et 1880, correspond aussi à une absence de publications. Les Français n'étaient pas encore bien établis en Algérie, et les deux seuls recueils édités, étaient l'œuvre de militaires « curieux ».

- 3- La 3^{ème} période de ralentissement, entre 1921 et 1937, correspond à une baisse des publications (3 publications seulement sur une durée de 16 ans). L'évènement historique susceptible de l'expliquer (en partie) est la crise économique de 1929.

B- Les croissances :

- 1- La 1^{ère} croissance du graphique commence à partir des années 1880 pour atteindre le pic vers les années 1890. Cette période correspond à ce qu'on pourrait appeler « la connaissance de l'Autre pour mieux le maîtriser ».
- 2- La 2^{ème} croissance, nettement plus importante que la 1^{ère}, commence vers le milieu des années 1940 pour marquer un nouveau pic vers la fin des années 1950. Cet essor coïncide avec la fin de la deuxième guerre mondiale, et la victoire des alliés.
- 3- La 3^{ème} croissance, plus longue et plus rapide que les précédentes, commence à partir des années 1980 jusqu'à 2006 sans chute, ni ralentissement. Le nombre de publications qui a triplé depuis le pic de 1957, est essentiellement dû à l'indépendance de l'Algérie en 1962.

C- Les décroissances :

- 1- La 1^{ère} chute commence à partir des années 1900 avec une décroissance continue et progressive jusqu'aux années 1920 et qui ne peut être expliquée qu'en partie seulement, à cause de la première guerre mondiale.
- 2- La 2^{ème} chute commence à partir des années 1960 et 1970, périodes durant lesquelles l'Algérie est passée de la guerre de libération aux problèmes politiques internes. Cette chute est expliquée par Salem Chaker, dans son livre *Berbères Aujourd'hui* :

En fait, le silence des études berbères est presque total au Maghreb pendant deux bonnes décennies. Font exception :

- 1- Le « Fichier de documentation berbère », créé en 1946 en Kabylie par les Pères Blancs, qui poursuit vaillamment ses publications sur la société et la culture berbères. Au début des années 1970, les pressions administratives et policières l'obligent à quitter la Kabylie pour s'installer à Alger, puis à changer de dénomination : il devient le « Fichier périodique » en 1973. En janvier 1977, il est

purement et simplement interdit et son fonds placés sous séquestre [...].¹

Après cette analyse, nous pouvons constater que le nombre de recueils publiés depuis 1829, c'est-à-dire depuis le début des collectes, jusqu'à 2006, va en augmentant. Mais nous constatons également plusieurs périodes durant lesquelles les publications diminuaient fortement, principalement pour des raisons historiques précises.

L'édition et le marché du livre

Pour un grand pays comme l'Algérie, d'une superficie de 2.381.741 km² (10^{ème} grand pays au monde² et deuxième grand pays d'Afrique) et qui compte 34 millions d'habitants,³ ces publications restent peu nombreuses par rapport au travail indispensable pour la sauvegarde du patrimoine. Ce retard est dû, entre autres, aux conditions politiques difficiles par lesquelles l'Algérie passe, au manque de conscience et aux difficultés de l'édition. D'après l'analyse bibliographique, nous avons pu constater que le nombre de recueils de contes publiés en France est beaucoup plus élevé que le nombre de recueils publiés en Algérie. Salem Chaker le confirme :

Les études berbères ont longtemps été un quasi monopole français. Jusqu'à la décolonisation, elles avaient pour pôles principaux : Paris, Alger, Rabat. Les interventions extra-françaises (Allemagne et Italie surtout) n'ont pas toujours été négligeables mais, globalement, elles sont beaucoup plus modestes et moins stabilisées. Il n'y a qu'en France qu'il ait existé pendant un bon siècle une véritable tradition berbérissante, associant recherches, enseignement et édition.⁴

¹ Salem Chaker, *Berbères aujourd'hui*, op. cit., p. 120.

² *Oasisfle.com* [en ligne]. [Consulté le 15/06/07]. Algérie. Disponible sur : http://www.oasisfle.com/culture_oasisfle/algérie.htm

³ *La population atteindrait 34,4 millions d'habitants début 2008* [en ligne]. [Consulté le 15/06/07]. Disponible sur : http://www.jeuneafrique.com/jeune_afrique/article_depeche.asp?art cle=XIN70027lapoptu bdsto

⁴ Salem Chaker, *Berbères aujourd'hui*, op. cit., p. 119.

Mais après l'indépendance, cette situation n'a pas beaucoup changé. Plusieurs facteurs participent à cet état des choses. D'abord, et comme le constate Salem Chaker : « Les études berbères ont été explicitement perçues et dénoncées par les nationalistes algériens et marocains comme partie intégrante de la politique coloniale de division, tendant à opposer Arabes et Berbères ».¹ Ensuite, les chercheurs les plus soucieux de l'avenir de cette culture vivent à l'étranger, là où le signal d'alarme a retenti, et là où l'édition est accessible et rentable. Ensuite, les chercheurs qui vivent en Algérie, et qui prennent conscience de l'urgence des collectes, n'ont pas forcément les moyens pour effectuer des recherches et encore moins pour pouvoir les publier (les problèmes financiers d'une part, et l'insécurité avec le terrorisme qui sévit surtout dans les villages et les montagnes d'autre part).

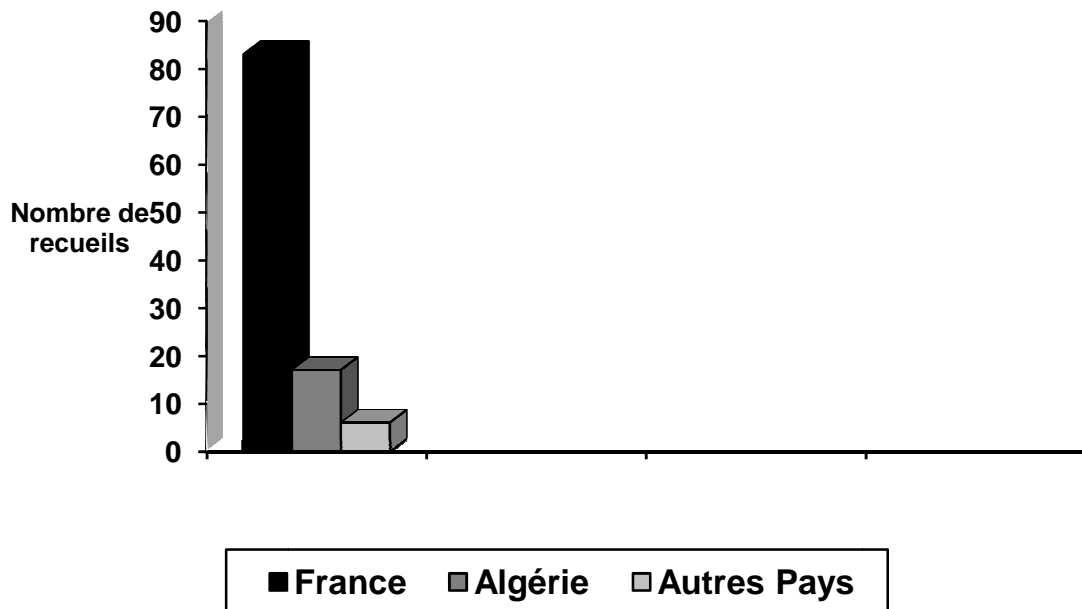
Le graphique² n°2 présente le nombre de recueils de contes publiés depuis l'indépendance en France, en Algérie et dans d'autres pays étrangers. Nous pouvons aisément remarquer que c'est en France, que le plus grand nombre de recueils est édité, bien que les collectes se fassent essentiellement sur le terrain en Algérie. Chaker a fait la même constatation il y a presque vingt ans : « Alors qu'il existait à Alger une tradition ancienne d'édition dans le domaine berbère, il y est mis un terme brutal à l'indépendance et la quasi-totalité des publications berbères après 1962 paraîtra en France ».³

¹ Ibidem.

² Voir Annexe II. Graphique extrait des mêmes données bibliographiques que le graphique n°1.

³ Salem Chaker, *Berbères aujourd'hui*, op. cit., p. 64.

L'édition des recueils depuis 1962



Graphique n°2

Les principales raisons qui semblent donc freiner les recherches en Algérie semblent être l'édition et le marché du livre. En effet, l'industrie du livre est un secteur qui traverse depuis plusieurs années une crise grave. Elle est sujette à de lourdes contraintes qui endiguent les productions.

Après l'indépendance, en 1966, il n'existait en Algérie qu'une seule maison nationale d'édition : la SNED (société nationale d'édition et de diffusion), remplacée par l'ENAG (entreprise nationale des arts graphiques)¹ en 1983. Cette situation a engendré plusieurs problèmes : l'incapacité de satisfaire

¹ *Ministère de la Communication et de la Culture, porte-parole du Gouvernement* [en ligne]. [Consulté le 10/03/07]. Disponible sur : http://www.mcc.gov.dz/Legislation/e_n_a_g.htm

toutes les demandes, les coûts de production élevés et le contrôle étatique de toute activité culturelle. Ce dernier problème, d'ordre politique, concernait les productions berbères spécialement. Salem Chaker, écrivait 1989 à ce sujet que :

Malgré de nombreuses tentatives au cours des dernières années, il a été impossible de faire admettre une édition scientifique berbère en Algérie. La plupart des ouvrages de berbère parus depuis 1980 ont été proposés à la publication et/ou à la commercialisation aux maisons d'éditions officielles algériennes (OPU, SNED/ENAL) avant qu'ils ne paraissent en France. Chaque fois sans résultat. Les travaux concernant le domaine berbère algérien continuent de paraître en France et ne sont pas commercialisés normalement en Algérie (sauf quelques exceptions). Une fermeture tenace à toute matière berbère prévaut donc toujours en Algérie.¹

Vu que la majorité des habitants d'Algérie sont des Berbères, cette politique était à double tranchant : elle bloquait les publications ce qui impliquait forcément des carences dans le domaine des recherches berbères.

À partir des années 1990, commence la libéralisation du secteur du livre.² Des librairies et de petites maisons d'édition privées voient le jour. Cette perspective a réussi à apporter une amélioration dans ce secteur fragile, mais leur nombre reste relativement petit et le monde de l'édition en Algérie demeure infertile. En 2006, on estime le nombre des librairies à 160 à peu près contre un peu plus d'une centaine d'éditeurs.³ Les problèmes économiques et politiques ne facilitent pas la naissance de pôles d'édition. Aujourd'hui, ces pôles se débattent pour survivre, résistant aux lourdes taxes (de l'ordre de 15% dont 7% de TVA)⁴, car l'édition en Algérie, reste une profession au coût excessif. Même les tirages de la production nationale restent faibles. On compte 1000 exemplaires en moyenne, soit moins d'un par commune.⁵

¹ Salem Chaker, *Berbères aujourd'hui*, op. cit., p. 111.

² Pierre Myszkowski. « La formation des professionnels du livre en Algérie : les freins à la réalisation », In : *Bureau international de l'édition française* [en ligne]. BIEF, 28/01/05 [consulté le 25/03/07]. Disponible sur : <http://www.bief.org/?fuseaction=Lettre.Article&A=193>

³ Mélanie Matarese, « Des taxes trop lourdes, des tirages dérisoires et une distribution déficiente. Le livre, ce produit de luxe », *El Watan*, 31 août 2006 [en ligne]. [Consulté le 01/04/07]. Disponible sur : <http://dzlit.free.fr>

⁴ Idem.

⁵ Idem.

Mais le problème de l'édition n'est pas l'unique problème, le marché est un autre pôle de la crise du livre en Algérie. La distribution est déficiente : on ne peut trouver le même livre sur tout le territoire. La diffusion est inefficace. Les charges douanières et les taxes imposées rendent l'achat du livre presque impossible, au point où il devient un luxe. Les prix sont élevés, le niveau de vie de l'Algérien est bas, par conséquent le pouvoir d'achat est limité, ce qui empêche le lecteur d'accéder au livre. Alors, même si le livre est disponible, il n'est pas à la portée de tous.

Outre le problème pécuniaire, un autre problème d'ordre culturel affecte le marché du livre. Malheureusement, en plus de l'analphabétisme qui touche une grande partie de la population algérienne, la nouvelle génération, et contrairement à l'ancienne, manifeste peu d'intérêt aux livres et ne possède pas une « culture du livre ». Assia Mousseï, présidente de la Ligue des écrivains de la différence (Ikhtilef), dénonce un problème d'éducation :

Pendant 15 ans, nous avons eu d'autres priorités et nous sommes en train de le payer. L'illettrisme touche 40% à 50% de la population. Un enfant qui n'a rien d'autre entre les mains qu'un livre scolaire, comment pourra-t-il plus tard aimer la lecture ?¹

Les moyens audiovisuels ont tendance à remplacer le livre, et le gouvernement algérien ne met pas assez de moyens en place pour améliorer la situation du livre. Il existe des villes d'un million d'habitants qui n'ont ni bibliothèque ni librairie. Les foires de livres, les salons et clubs de lecture, etc. qui ont pour but d'inviter à découvrir à connaître et à lire, sont presque inconnus des Algériens.

Le lecteur n'est pas l'unique victime de cette crise du livre, l'auteur en Algérie en est le premier. S'il n'est pas célèbre, ce dernier aura du mal à convaincre les grandes maisons d'édition, au moment où les petites n'ont pas assez de subventions pour le publier. Par conséquent, il demeure étranger ou totalement inconnu. Alors que d'autres auteurs ayant tenté leur chance à l'étranger, deviennent des références parce qu'ils ont eu la possibilité de publier, et d'être médiatisés. Les écrivains algériens, ne sont pas publiés, et s'ils l'ont été, ils ne sont pas assez médiatisés. Avec le manque de livres sur le marché, ils

¹ Idem.

restent dans l'ombre, inconnus. Assia Mousseï assure que : « seule une volonté politique peut débloquent les choses ».¹

Ainsi, la faible industrie du livre freine considérablement les productions, et les écrivains n'ont pas en leur possession les moyens pour réaliser ce qu'ils veulent. Ce sont les universitaires qui font des recherches, mais les publications ne sont pas faites, et les résultats ne sont connus que dans le cercle de l'université.

Nous concluons que l'état du conte oral en Algérie, et spécialement aux Aurès – là où il n'y a presque pas de recherches – est malheureusement loin d'être satisfaisant. Tous les contes collectés depuis 1829, ont constitué et constituent toujours une source inépuisable pour les chercheurs dans le domaine de l'oralité. Mais la société algérienne change. Celle du 19^{ème} siècle ne ressemble pas à celle du 20^{ème} siècle, celle du 21^{ème} siècle ne ressemble plus à celle du 20^{ème} siècle, et les traditions orales changent avec elle. Car si au 19^{ème} siècle le berbère était une langue purement orale, sans aucun système d'écriture – à l'exception du tfinagh – aujourd'hui il en possède un. Les contes que l'on racontait il y a deux siècles, diffèrent forcément des contes qu'on raconte aujourd'hui. Et si les recherches ne vont pas à la même vitesse que le changement des sociétés et des traditions, de grandes parcelles de ce patrimoine seront perdues.

¹ Mélanie Matarese, « Des taxes trop lourdes, des tirages dérisoires et une distribution déficiente. Le livre, ce produit de luxe », Disponible sur : <http://dzlit.free.fr>, op. cit.

Deuxième partie

Analyse structurale

La combinaison des séquences narratives

Toute étude de récit, pour être fructueuse, doit obligatoirement passer par l'analyse structurale. Elle nous permet de voir comment s'articulent les différentes composantes des contes de chaque corpus, et éclaire par conséquent les choix du narrateur et du conteur quant à certains procédés de constructions.

Il faut néanmoins préciser que cette analyse dite « structurale » n'existe pas en tant que discipline et n'a pas de théorie exhaustive qui pourrait en rendre compte de manière satisfaisante. Roland Barthes écrivait, dans son article « L'analyse structurale du récit. A propos d'Acts 10-11 », paru dans la revue : *Exégèse et Herméneutique*, que :

Ma tâche est de présenter ce qu'on appelle communément déjà l'Analyse Structurale du Récit. Il faut reconnaître que le nom devance la chose. [...] Actuellement, ce qui passe pour « le » structuralisme est une notion en réalité très sociologique et très fabriquée, dans la mesure où l'on croit y voir une école unitaire. Ce n'est pas du tout le cas. Au niveau du structuralisme français, en tout cas, il y a des divergences idéologiques profondes entre ses différents représentants, qu'on met dans le même panier structuraliste [...].²

Le statut de l'Analyse Structurale n'a pas changé depuis 1971, date de cette « déclaration », malgré les recherches dans ce domaine. Roland Barthes nous invite également, dans un autre article « Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe », à ne pas confondre analyse structurale et analyse textuelle :

Il faut donc d'une certaine manière, distinguer *analyse structurale* et *analyse textuelle*, sans qu'on veuille ici les déclarer antagonistes : l'analyse structurale proprement dite s'applique surtout au récit oral (au mythe) ; l'analyse textuelle [...] s'applique exclusivement au récit écrit. [...] L'analyse textuelle n'essaye pas de *décrire* la structure d'une œuvre ; il ne s'agit pas d'enregistrer une structure, mais plutôt de produire une structuration mobile du texte (structuration qui se déplace de lecteur en lecteur tout le long de l'Histoire), de rester dans le volume signifiant de

¹ Roland Barthes, « L'analyse structurale du récit. A propos d'Acts 10-11 », In : *Exégèse et Herméneutique*, Paris, Seuil, 1971.

² Roland Barthes, *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, p. 290-292.

l'œuvre, sans sa *signifiance*. L'analyse textuelle ne cherche pas à savoir par quoi le texte est déterminé (rassemblé comme terme d'une causalité), mais plutôt comment il éclate et se disperse.¹

Mais qu'est-ce qu'une analyse structurale ? Pour Jean-Marie Auzias la structure est : « ce qui donne l'explication des processus ».² Les ancêtres dans ce domaine de la recherche sont les formalistes russes. Le but de leurs recherches, d'après Tzvetan Todorov, est :

[...] la description du fonctionnement du système littéraire, l'analyse de ses éléments constitutifs et la mise à jour de ses lois, ou, dans un sens plus étroit, la description scientifique d'un texte littéraire et, à partir de là, l'établissement de rapports entre ses éléments. [...] Cependant, à l'opposé de l'étude mythologique, par exemple, notre attention doit se porter sur le caractère de ces opérations autant, sinon plus, que sur leur résultat, puisque nos règles de décodage sont analogues aux règles d'encodage dont l'auteur s'est servi. S'il n'en était pas ainsi, nous risquerions de réduire au même modèle des œuvres entièrement différentes et de leur faire perdre tout caractère spécifique.³

Les formalistes russes, étaient donc les premiers à s'aventurer sur ce terrain. Leurs travaux ont servi par la suite de base aux structuralistes. En effet, grâce à la *Morphologie du conte*⁴ de Vladimir Propp spécialement, plusieurs théories structurelles, qui portent sur le récit narratif en général et non plus sur le conte en particulier, ont vu le jour. Parmi les plus célèbres nous citons le modèle actantiel d'Algirdas Julien Greimas⁵, la logique du récit de Claude Bremond⁶ et le schéma narratif de Paul Larivaille⁷. Notre analyse structurelle

¹ Roland Barthes, « Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe », In : Claude Chabrol, *sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973, p. 29-30.

² Jean-Marie Auzias, *Clés pour le structuralisme*, Paris, Seghers, 1968, p. 18.

³ Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 11.

⁴ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970 (2^e éd.).

⁵ Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Presses universitaires de France, 1986, première édition 1966.

⁶ Claude Bremond, « Le message narratif », In *Communication 4*, Paris, Seuil, 1964.

- « La logique des possibles narratifs », In : *Communications 8. L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1981. (1^{ère} édition 1966 de Communications).

- « Les bons récompensés et les méchants punis. Morphologie du conte merveilleux français », In : Claude Chabrol, *sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973.

- *La logique du récit*, Paris, Seuil, 1973.

⁷ Paul Larivaille, « L'analyse (morpho) logique du récit », In : *Poétique n° 17*, Paris, Seuil, 1974.

des contes de Perrault et des contes chaouis se basera essentiellement sur les méthodes d'analyse de Bremond et Larivaille, afin de mettre en évidence les procédés de structuration du tissu narratif.

Certains critiquent l'analyse de Bremond pensant qu'elle est difficilement applicable, la jugeant trop abstraite, tel qu'Evguéni Mélétski : « Mais l'analyse de Bremond est trop abstraite (et en cela appauvrie), car sa démarche est générale et n'est pas issue de l'analyse d'un genre précis (comme chez Propp) ». ¹ Mais nous l'avons choisie comme principale théorie d'analyse, car c'est justement sa généralité qui nous permettra le mieux d'analyser et de comparer les contes de notre corpus. En effet, l'application du schéma de Propp par exemple, qui est basé sur un corpus d'une centaine de contes populaires russes, s'avèrerait fructueuse pour les contes de Perrault, mais ne le serait pas pour les contes chaouis. Cela pour deux raisons principales : la première est que ces contes sont issus d'une culture totalement différente de la culture européenne dans laquelle s'insèrent la plupart des contes qui ont servi de corpus aux différentes analyses ; la deuxième est que les contes algériens n'ont jamais fait l'objet d'analyse structurale.

Dans son « Introduction à l'analyse structurale des récits », Roland Barthes précise, à propos de l'analyse structurale des récits, que :

Tout système étant la combinaison d'unités dont les classes sont connues, il faut d'abord découper le récit et déterminer les segments du discours narratif que l'on puisse distribuer dans un petit nombre de classe ; en un mot, il faut définir les plus petites unités narratives. ²

Ces unités narratives de base ne sont autres que les fonctions, appliquées aux actions et aux événements d'un conte, que Propp a développées dans sa *Morphologie du conte* et à partir desquelles la plupart des recherches ont découlé, dont celles de Claude Bremond. Lorsque ces unités se combinent entre elles, elles forment ce que Bremond appelle les « séquences » :

¹ Evguéni Mélétski, « L'étude structurale et typologique du conte », In : Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, op. cit., p. 232.

² Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », In : *Communications*, 8. *L'analyse structurale du récit*, op. cit., p. 12.

Un premier groupement de trois fonctions engendre la *séquence élémentaire*. Cette triade correspond aux trois phases obligées de *tout processus* :

- a) une fonction qui ouvre la possibilité du processus sous forme de conduite à tenir ou d'évènement à prévoir ;
- b) une fonction qui réalise cette virtualité sous forme de conduite ou d'évènement en acte ;
- c) une fonction qui clôt le processus sous forme de résultat atteint.¹

Mais à la différence de Propp, Bremond ne pose pas la condition de dépendance entre les trois fonctions constitutives d'une séquence :

[...] aucune de ces fonctions ne nécessite celle qui la suit dans la séquence. Au contraire, lorsque la fonction qui ouvre la séquence est posée, le narrateur conserve toujours la liberté de la faire passer à l'acte ou de la maintenir à l'état de virtualité [...].²

À partir des séquences élémentaires qui, par combinaison, forment des séquences complexes, Claude Bremond dresse un : « tableau des séquences-types entre lesquelles doit obligatoirement opter le conteur d'une histoire ».³ Nous nous référerons dans un premier temps au schéma des fonctions proposé par Bremond pour détecter les séquences élémentaires, et dans un second temps, à son tableau pour tenter d'analyser et de comparer les structures des contes de Perrault et des contes chaouis. Par ailleurs, Claude Bremond intègre dans l'unité d'un même schéma la pluralité des perspectives propres à chaque agent, comme il l'explique dans son article :

La possibilité et l'obligation de passer ainsi, par conversion des points de vue, de la perspective d'un agent à celle d'un autre, sont capitales [...] Elles impliquent la récusation, au niveau de l'analyse où nous travaillons, des notions de Héros, de « Villain », etc., conçues comme des dossards distribués une fois pour toutes aux personnages. Chaque agent est son propre héros. Ses partenaires se qualifient dans sa perspective comme alliés, adversaires, etc. Ces qualifications s'inversent quand on passe d'une perspective à l'autre.⁴

¹ Claude Bremond, « La logique des possibles narratifs », In : *Communication 8*, op. cit., p. 66.

² Ibidem.

³ Idem, p. 68.

⁴ Idem, p. 70.

Dans notre analyse, nous nous en tiendrons à la seule perspective du « héros » comme notion traditionnelle, afin de limiter le nombre de schémas et de simplifier ainsi la comparaison ; puisque, et toujours selon Bremond : « La même séquence d'événements admet des structurations différentes, selon qu'on la construit en fonction des intérêts de tel ou tel de ses participants ».¹

Claude Bremond précise dans sa théorie de la logique des possibles narratifs, que les événements de tout récit peuvent se classer en deux types fondamentaux. Selon qu'ils favorisent un projet humain, la séquence dans ce cas est déclenchée par une amélioration à obtenir, ou selon qu'ils contrecarrent un projet humain, la séquence est alors provoquée par une dégradation prévisible.²

Un récit peut donc se construire grâce à la combinaison de séquences d'améliorations, de séquences de dégradations ou des deux types de séquences. L'isolation des différentes séquences élémentaires des contes de notre corpus nous dévoile la présence d'une séquence au minimum et de huit séquences au maximum dans les contes de Perrault, et de trois séquences au minimum de dix-neuf séquences au maximum dans les contes chaouis. Mais comment les séquences narratives relevées se combinent dans ces contes ? Et selon quel processus ?

Entre les séquences narratives élémentaires que nous avons déjà isolées, existe une logique certaine, mais elle n'est pas la même dans tous les contes. La combinaison entre les séquences de n'importe quel conte peut se faire selon trois possibilités : selon que les séquences s'enchaînent, qu'elles s'enclavent ou qu'elles s'accolent. Mais parfois, la combinaison des séquences peut conjuguer ces trois possibilités dans un même conte.

D'après l'analyse des schémas combinatoires des séquences élémentaires dans les contes de Perrault et dans les contes chaouis, nous pouvons relever quatre combinaisons possibles selon lesquelles des séquences plus complexes sont construites. Dans ce qui va suivre, nous allons voir dans un premier temps, comment les séquences élémentaires se combinent entre-elles,

¹ Claude Bremond, « Postérité américaine de Propp », In : *Communication 11*, Paris, Seuil, 1968, p. 162.

² Claude Bremond, « La logique des possibles narratifs », op. cit., p. 68.

et dans un deuxième temps, comment les séquences complexes se forment pour construire chaque conte.

La combinaison des séquences narratives élémentaires

Les séquences uniques

Parmi les dix contes de Perrault choisis pour notre analyse, seul *Le Petit Chaperon rouge* est constitué d'une séquence unique, dont le schéma est le suivant : [SD+]¹. Si ce conte est le moins développé parmi les contes de Perrault, c'est parce qu'il s'agit d'un conte d'avertissement, comme le constate Michèle Simonsen :

Le petit Chaperon rouge, le plus célèbre sans doute des contes de Perrault, est toutefois, par rapport à la tradition internationale du conte merveilleux, un récit atypique et géographiquement très localisé. Il fait partie de ce petit nombre de contes pour enfants que Marianne Rumpf a qualifiés de « contes d'avertissement ». Ces contes, narrativement moins développés que les contes pour adultes [...].²

La simplicité de la construction provient de la simplicité du message véhiculé. En effet, l'héroïne, dans ce conte d'avertissement, est mangée par le loup parce qu'elle lui a fait confiance :

Le Petit Chaperon rouge partit aussitôt pour aller chez sa mère-grand, qui demeurait dans un autre village. En passant dans un bois elle rencontra compère le loup, qui eut bien envie de la manger ; mais il n'osa, à cause de quelques bûcherons qui étaient dans la forêt. Il lui demanda où elle allait ; la pauvre enfant, qui ne savait pas qu'il est dangereux de s'arrêter à écouter un loup, lui dit :

¹ Par la lettre « D » nous désignons une séquence déclenchée par une dégradation possible et par la lettre « A » nous désignons une séquence déclenchée par une amélioration à obtenir. Par le signe « + » nous désignons le succès du processus de dégradation ou d'amélioration, et par le signe « - » nous désignons l'échec du processus de dégradation ou d'amélioration.

² Michèle Simonsen, *Perrault. Contes*, op. cit., p. 58.

- Je vais voir ma mère-grand, et lui porter une galette avec un petit pot de beurre que ma mère lui envoie.

(*Le Petit Chaperon rouge*, p. 32).¹

Aucune amélioration ne succède à cette dégradation, comme c'est par exemple le cas dans le conte des frères Grimm, où la petite fille est sauvée par un chasseur à la fin du conte. Le narrateur est le seul maître de son conte. Il a choisi d'éliminer toute possibilité d'amélioration. Son but est d'insister sur l'importance du message et sur sa gravité, et ce, par le biais d'une construction simple, faite d'une séquence unique, créant ainsi une forte tension. D'ailleurs le recours aux scènes dans la narration de ce conte et la proximité que prend le narrateur par rapport aux évènements², rejoignent ce même but.

Il s'agit donc d'un conte « tragique », dont les règles contrecarrent le domaine du merveilleux et se rapprochent plus du monde réel. Mais, selon André Jolles, l'univers du conte refuse cette intrusion parce que notre attente rejette le tragique :

Cet univers contraire à la moralité naïve, cet univers « réel » et refusé, nous l'appelons univers *tragique*, ce qui n'implique pas un jugement esthétique mais bien le jugement sentimental qui nous parle en termes catégoriques et apodictiques. Le tragique survient, selon une formule brève mais parfaitement juste, quand ce qui doit être ne peut pas être ou quand ce qui ne peut pas être doit être. Le tragique c'est, selon notre formule, la résistance d'un univers, ressenti comme contraire aux exigences de notre éthique naïve vis-à-vis de l'événement.³

La combinaison par enchaînement

Par contes à séquences enchaînées, nous entendons les contes dont les séquences élémentaires (qu'elles soient déclenchées par une amélioration à obtenir ou par une dégradation possible) se combinent linéairement, c'est-à-

¹ La source des dix contes de Perrault : *Barbe-Bleue, Cendrillon, La Belle au Bois dormant, Le chat botté, Le Petit Chaperon rouge, Le Petit Poucet, Les Fées, Peau d'Âne et Riquet à la houppe*, est : *Contes de ma mère l'Oye*, La Bibliothèque électronique du Québec. Disponible sur : <http://lescontesdefees.free.fr/Lescontesdefees.htm>

² Voir *infra* : « La distance des instances narratives », p. 341.

³ André Jolles, *Formes simples*, op. cit., p. 191.

dire qu'elles se suivent. Claude Bremond nomme ce genre de combinaison « succession bout à bout » : « En touchant à son terme, la séquence élémentaire crée une situation neuve, qui devient elle-même le point de départ d'une autre séquence, s'enchaînant " bout à bout " à la première ».¹ Dans un autre article, il ajoute : « On voit immédiatement qu'un récit peut faire alterner selon un cycle continu des phases d'amélioration et de dégradation ».²

Chez Perrault aucun conte n'est structuré uniquement grâce à la succession de quelques séquences élémentaires. Par contre, nous retrouvons ce type de combinaison, le plus simple d'ailleurs des trois possibilités citées plus haut, dans trois des contes chaouis, et qui sont composés uniquement de séquences enchaînées bout à bout. Les schémas sont les suivants :

Ben Mejou : [S₁D+][S₂D-][S₃D-].

Lanja : [S₁D+][S₂A+][S₃A+][S₄A+][S₅A+].

Lamkhabla fi chourha : [S₁A+][S₂D+][S₃A+][S₄A+][S₅A+].

Ces enchaînements des phases d'amélioration et de dégradation sont, selon Claude Bremond, nécessaires au développement de l'intrigue d'un conte. Ils résultent généralement de finalités insatisfaisantes des séquences. Nous avons quatre possibilités de successions basiques que nous retrouvons d'ailleurs toutes dans ces trois contes chaouis.

De l'amélioration à la dégradation

Nous avons un premier cas dans lequel une séquence d'amélioration, bien qu'elle soit satisfaisante, peut être suivie d'une séquence de dégradation. Le conte connaît un état d'équilibre, mais le narrateur ou le conteur, choisit de le prolonger en introduisant un nouvel élément perturbateur qui entraîne une dégradation, comme l'explique Bremond :

Un processus d'amélioration, en arrivant à son terme, réalise un état d'équilibre qui peut marquer la fin du récit. S'il choisit de poursuivre, le narrateur doit recréer un état

¹ Claude Bremond, « Le message narratif », In : *Communication 4*, op. cit., p. 22.

² Claude Bremond, « La logique des possibles narratifs », In : *Communication 8*, op. cit., p. 69.

de tension, et, pour ce faire, introduire des forces d'opposition nouvelles, ou développer des germes nocifs laissés en suspens. Un processus de dégradation s'instaure alors.¹

Nous retrouvons ce type d'enchaînement dans le début du conte de *Lamkhabla fi chourha*² : [S₁A+][S₂D+]. Ce conte commence par un manque qui nécessite une amélioration : un sultan aime beaucoup trop son fils ce qui le pousse à le surprotéger et à l'emprisonner dans son palais :

كان واحد السلطان, أو عندو ولدو, عندو كتب يقرا فيهم, ما يخرج, ما يشوف لبراً, ما يشوف حتى حاجة. [...] كان باباه يحبو و يخاف عليه بزّاف.
(المخيلة في شعورها).

Il y avait un sultan qui avait un fils qui lisait les livres. Il ne sortait jamais, il ne connaissait pas l'extérieur, il ne voyait rien. [...] Bref, le monde extérieur il ne le connaissait pas. Son père l'aimait et avait très peur pour lui.

(*Lamkhabla fi chourha*).

L'amélioration est obtenue grâce à l'esclave du fils du sultan qui lui permet de voir le monde extérieur :

تتدار العرس ثم حذاهم, [...] أمالاً جابتلو ثاني لوصيفة لماكلة, أمالاً كي جابتلو اللحم, و السهم فيه لعظم, قالها: "هزي علياً آ وصيفة". قاتلو:
- إيه يا سيدي يا سيدي, أنت راك ما شفت والو. أضرب هاذاك لعظم للطاقة و
طل تشوف.
(المخيلة في شعورها).

Un jour, un mariage se tint près de chez eux. [...] Son esclave lui ramena encore à manger. Elle lui apporta sa part de viande avec son os. Quand il finit de manger, il lui dit : « Débarrasse servante », elle lui dit : « Oh maître, tu n'as rien vu, frappe la fenêtre avec cet os et jette un œil à l'extérieur ».

(*Lamkhabla fi chourha*).

La finalité de l'amélioration est satisfaisante, mais elle n'est pas suffisante pour construire un conte. Il ne s'agit en fait que d'une introduction à des évènements plus importants. De ce fait, le conteur est obligé d'intégrer un

¹ Idem, p. 77-78.

² Expression qui se traduit par : « l'emmêlée dans ses cheveux ». Expression qui désigne une femme très belle aux cheveux très longs.

nouvel élément qui perturberait l'équilibre réalisé et permettrait la continuité du conte : l'amour que portent les filles du village au fils du roi et son désintéret total à leur égard :

شكاوُ عندها البنات تاع العرش[الستوت], قالولها أحنا عشقنا في ولد السلطان, ما لقينا ما نديرولوا.

(لمخبلّة في شعورها).

Les filles de la tribu se plaignirent à elle [Settoute], elles lui dirent qu'elles étaient tombées amoureuses du fils du sultan et qu'elles ne savaient pas comment l'atteindre.

(*Lamkhabla fi chourha*).

C'est ainsi que résulte une séquence de dégradation. Cette nouvelle situation pousse les filles à demander l'aide de « Settoute »¹, qui réussit à provoquer le fils du sultan. Il tombe amoureux d'une femme qu'il ne connaît pas, réputée pour son extrême beauté, et en devient malade :

قاتلو [الستوت] : "النفخ هذا انتاعك اللي راك تتفخ على الناس, جبت لمخبلّة في شعورها ولا؟ آك ما جببتش لمخبلّة في شعورها". هو روج مرض, مات. هاذاك وين سمع بلمخبلّة في شعورها.

(لمخبلّة في شعورها).

Elle lui dit [Settoute] : « Qu'as-tu à te pavaner ainsi devant les gens ? Aurais-tu ramené Lamkhabla fi chourha ? Non ! Tu ne l'a pas ramenée ». Il rentra chez lui et tomba malade. C'était la première fois qu'il entendait parler de Lamkhabla fi chourha.

(*Lamkhabla fi chourha*).

De la dégradation à l'amélioration

Le conteur fait succéder dans certains cas la séquence d'amélioration par une séquence de dégradation, mais dans d'autres cas, il fait suivre la séquence de dégradation par une séquence d'amélioration. C'est le cas du début du conte de *Lanja* : [S₁D+][S₂A+], et une partie du conte de *Lamkhabla fi chourha* : [S₂D+][S₃A+]. Il s'agit alors d'une dégradation qui nécessite d'être améliorée. Claude Bremond écrit à ce propos :

¹ Une vieille femme très rusée, qu'on rencontre souvent dans les contes algériens.

[Pour éviter la dégradation, les protections] peuvent réussir ou échouer. Dans ce dernier cas, l'état dégradé qui s'ensuit ouvre la possibilité de processus d'amélioration compensateurs parmi lesquels certains [...] prennent la forme d'une réparation spécifiquement adaptée au type de dégradation subie.¹

Dans le conte de *Lamkhabla fi chourha*, la dégradation que Settoute a voulu faire subir au fils du sultan est réalisée. Désormais, ce dernier ne cherche qu'à retrouver cette belle femme inconnue. La dégradation produite réclame alors une amélioration. Dès lors, il oblige Settoute à lui fournir toutes les informations nécessaires pour retrouver sa bien-aimée :

قالها: " ذك تقولي شكون هادي لمخبلّة في شعورها, او كيفاش نروحها؟ ذك تعاھديني تتعّيلي طريقها. " قاتلو: " فكنّي نعتكّك طريقها".
(لمخبلّة في شعورها).

Il lui dit : « Tu vas tout de suite me dire qui est cette Lamkhabla fi chourha, et comment la joindre ? Tu vas me promettre maintenant de m'indiquer son chemin ». Elle lui dit : « Lâche-moi et je t'indiquerai son chemin ».
(*Lamkhabla fi chourha*).

Le début du conte de *Lanja* commence d'emblée par une séquence de dégradation : Lanja est liée par un contrat avec un monstre qui l'enlève, et personne ne sait ce qui a pu lui arriver :

قالها: " لانجة, لانجة, ليلة الطشطاش و الرشراش نعطليك جميرات", يعني جيبيلي جميرات و ارواحي. هي سمعتلو, هزت شوي فحيمات في هذاك القزدير أو تمشي :
- واينك؟ - ارواحي. - واينك؟ - ارواحي.
حتى سخرت ع لبيوت. هي سخرت ع لبيوت, هو حكمها اداها.
(لانجة).

Il lui dit : « Lanja, Lanja en cette nuit de grêle et de pluie je te donne de la braise », c'est-à-dire ramène-moi de la braise et viens. Elle lui obéit, prit quelques braises sur une tôle et marcha :
- Où es-tu ? - Viens ! - Où es-tu ? - Viens !
Jusqu'à ce qu'elle s'éloigne des habitations. Quand elle s'éloigna des maisons, il s'en empara.
(*Lanja*).

¹ Claude Bremond, « La logique des possibles narratifs », In : *Communications* 8, op. cit., p. 78.

Le nouvel état du conte n'est pas équilibré. Il faut qu'une amélioration intervienne pour que le conteur puisse développer l'intrigue et que le conte retrouve un état d'équilibre. La séquence d'amélioration qui suit, doit essayer d'éliminer la dégradation produite à Lanja. C'est pourquoi, le frère de cette dernière décide de se lancer à sa recherche. Il finit par la retrouver et la ramène chez eux : l'amélioration est alors obtenue :

قالها: "منهو أنتي؟" قاتلو: "أنا لانجة". - هو واش ديري ثم؟ قاتلو: "أني محبوسة". قالها: "أمالاً أنا خوك أحمد, أنا خوك احمد, أني لحقت عليك".
(لانجة).

Il lui dit : « Qui es-tu » ? Elle lui répondit : « C'est Lanja ».
- Et que fais-tu là-bas ? Elle répondit : « Je suis emprisonnée ». Il lui dit : « Alors sache que je suis ton frère Ahmed, je t'ai rejoint ».

(Lanja).

La succession des dégradations

Mais comme la dégradation peut être suivie d'une amélioration, elle peut également être suivie d'une nouvelle dégradation. Dans ce cas, la finalité de la première séquence n'est pas complètement dégradée (le dommage est évité ou incomplet) ce qui risque de déclencher une nouvelle dégradation. C'est le cas des trois séquences du conte de *Ben Mejou* où les dégradations se succèdent. Claude Bremond explique cette succession :

Il existe des récits dans lesquels les malheurs se succèdent en cascade, en sorte qu'une dégradation en appelle une autre. Mais, dans ce cas, l'état déficient qui marque la fin de la première dégradation n'est pas le vrai point de départ de la seconde. Ce palier d'arrêt – *ce sursis* – équivaut fonctionnellement à une phase d'amélioration, ou du moins de préservation de ce qui peut encore être sauvé. Le point de départ de la nouvelle phase de dégradation n'est pas l'état dégradé, qui ne peut être qu'amélioré, mais l'état encore relativement satisfaisant, qui ne peut être que dégradé.¹

¹ Claude Bremond, « La logique des possibles narratifs », In : *Communications* 8, op. cit., p. 69.

Si chaque séquence de dégradation en appelle une nouvelle dans le conte de *Ben Mejou* : [S₁D+][S₂D-][S₃D-], c'est parce que le conteur choisit de ne pas arrêter son conte avant de faire passer la totalité du message. Il insère alors des éléments qu'il pourra utiliser pour pouvoir créer une nouvelle dégradation.

La première dégradation du conte arrive à son terme, l'ogresse réussit à manger Ben Mejou et ses trois enfants. Seule sa femme réussit à s'enfuir et à sauver sa vie et celle de son bébé :

قاتلو: "وين راحت مرتك؟" قالها: "هربت, راحت". - و أنت؟ قالها: "آني
نحرث". - آه, قاتلو, كي عاد تحرث صحيت. حكمت لحصان قدامو كلاتو, زادت
لحصان لآخر كلاتو, أو جات عندو قاتلو: "منين نبداك ذرك؟"
(بن مجو).

Elle lui dit : « Où est partie ta femme » ? Il lui répondit :
« Elle s'est enfuie ». Elle lui dit : « Et toi que fais-tu » ? Il
lui répondit : « Je cultive la terre ». Elle lui dit : « Très
bien ». Elle s'empara du cheval et devant lui le mangea,
ensuite elle mangea l'autre, après elle se dirigea vers lui et
lui dit : « Maintenant par où je commence » ?

(*Ben Mejou*).

Ben Mejou peut être considéré comme un héros passif ou un antihéros. Malgré les avertissements répétés de sa femme et la disparition de ses enfants, sa stupidité et sa naïveté l'empêchent de croire que sa prétendue tante pouvait être une ogresse :

جات قاتلو: "بن مجو, ولاتك أم دارتهم منصبة, راهم دارتهم حجار تتصب
عليهم, أو عيب عليك, نثوروا نهريوا". قالها: "قيليني, قبيليني, يزيني من البوليتيك
نتاعك, بغيتي تولي لهيه عند اماليك؟ خلي نقعد هنا عند خالتي خير".
(بن مجو).

Elle vint lui dire : « Tes enfants sont devenus des pierres
de foyer, elle les utilise comme pierres pour foyer. C'est
indigne pour toi. Lève-toi on se sauve ». Il lui
dit : « Laisse-moi ! Laisse-moi ! J'en ai marre de tes
balivernes. Tu veux retourner là-bas chez tes tiens, laisse-
moi ici chez ma tante, c'est mieux ».

(*Ben Mejou*).

Le conte aurait pu se terminer ainsi, sauf que le message que le conteur veut faire passer ne concerne pas uniquement la stupidité ou la naïveté de

l'Homme. Il est tout autant relatif à son intelligence et son amour pour les autres. En effet, le conte traite des faiblesses et des défauts des hommes, mais également de leur force et de leurs qualités.

La mort du héros marque d'habitude la fin du conte, mais les personnages de la femme et du bébé peuvent assurer l'avancement de l'action. Leur fuite à l'ogresse offre au conteur la possibilité de commencer une nouvelle séquence de dégradation avec un nouvel héros. Certes le conte porte le nom du premier héros « Ben Mejou », mais ce nom n'est en réalité qu'un surnom. En langue chaouie, Ben Mejou signifie littéralement « l'homme à l'oreille ». Cette expression désigne un homme qui se fie trop à ce que les autres lui racontent, comme l'explique d'ailleurs le conteur en introduction au conte :

يقولولوا بن مجو , يعني مو لودن , يعني يسمع ياسر للعباد.

(بن مجو).

On l'appelle Ben Mejou, c'est-à-dire l'homme à l'oreille,
c'est-à-dire qu'il écoute trop les gens.

(Ben Mejou).

De ce fait, le titre du conte recèle un double sens. D'abord c'est le nom du héros, mais c'est aussi un trait de caractère spécifique, nécessaire pour l'enchaînement des actions. L'intrigue n'est pas nouée autour d'un personnage particulier mais autour d'un trait de caractère qui est à l'origine de toutes les dégradations.

En effet, la deuxième séquence de dégradation est déclenchée par ce même caractère de stupidité et de naïveté, que le fils sauvé a hérité de son père. La source de dégradation n'a finalement pas été éradiquée dans la première séquence. Le conteur s'en sert comme déclencheur d'une nouvelle séquence, qui ne pourra être qu'une autre dégradation.

Après sa fuite, la femme rencontre un serpent qui veut tuer le bébé « Jha ». Il pressent qu'il a le même caractère que son père et pense que ça le mènerait à sa perte :

[...] جببت ولدها حطّاتو حذاها, لحنش خرجلها, ما دريت منين خرجلها. جا بجا
يقرص ولدها, هزاتو. قالك بقدره الله تعالى, هدر معاها لحنش هاذاك, قالها:
"هاذا آو مليطو الموت كي باباه, آو ما كان والو فيه." قاتلو: " واش تحب, ما
نجمش ن... ماتوا كل و نزيد هذا؟ ما نجمش."
(بن مجور).

[...] Elle posa son bébé à côté d'elle. Un serpent apparut je ne sais d'où il est sortit, et s'approcha pour mordre son fils. Elle le prit. On dit que par l'aide de Dieu, ce serpent lui parla. Il lui dit : « Celui-là mérite de mourir comme son père, il ne sera bon à rien ». Elle lui dit : « Que veux-tu ! Je ne peux pas, ils sont tous morts et il ne me reste que lui ».

(Ben Mejou).

Sauf que la mère, pour protéger son fils, se voit obligée d'accepter la demande en mariage du serpent. L'enfant est donc toujours menacé. Mais pour que le processus de dégradation n'aboutisse pas, un élément est introduit par le conteur : le frère « Ha », issu du mariage de la femme et du serpent. L'amour et la protection de ce frère, qui savait que son frère était menacé de mort, évitent la dégradation à Jha :

[...] أو خوه يحرزو هك, يقولهم ما نحيش اللي يمسو, خليوه, خويا, خليوه!
(بن مجور).

[...] Son frère le surveillait sans relâche, il leur disait qu'il n'aimait pas qu'on l'approche, laissez-le, c'est mon frère, laissez-le !

(Ben Mejou).

Mais si la dégradation est évitée et la menace disparue (la mort des parents), le caractère responsable des dégradations n'est toujours pas éliminé. Le conteur choisit dans la dernière séquence de confronter deux caractères opposés des hommes : la stupidité et l'intelligence, incarnées dans les personnages des deux frères. À ce titre, la deuxième séquence a pour rôle de préparer les ingrédients nécessaires à la réalisation de cette troisième séquence : la stupidité du frère aîné, l'intelligence de l'autre et l'amour qu'il porte à son frère. La stupidité conduit Jha à travailler chez un homme méchant, malgré les conseils de son frère :

هو يمشي، هو لاقاه يجي ربعة ولآ خمس خطرات (الراجل اللي عينو زرقه).
راح سرح عليه. قالك صح كيما قالي لأول أحنأ كل عينينا زرق. لخطرأش
بوهالي ولد البوهالي.

(بن مجو).

Alors qu'il marchait, il lui réapparut quatre ou cinq fois (l'homme aux yeux bleus). Il se décida à travailler pour lui pensant que tous les habitants de la région avaient réellement tous les yeux bleus. Parce que c'est un débile, fils de débile.

(Ben Mejou).

Et l'intelligence conduit Ha à travailler chez un homme gentil. L'amour pousse ce dernier à sauver son frère et à le venger. Cette troisième dégradation est évitée :

- آخويا واش رشآك، واش حشآك هك؟
قال قآلو سرح على الراجل عينه زرق، سكآتهم كل عينهم زرق.
- هاي، قآلو داب بن داب، آي داب بن داب. قآلو أعطيتي قشآك، أعطآلو قشآو،
أو هذآك أدى قشآو هو، أو وصآه كيفآش يروح لهيه يدير.

(بن مجو).

- Oh mon frère qu'est-ce qui t'a mis dans cet état ?
Il lui dit qu'il travaillait chez un homme aux yeux bleus.
- Oh, lui dit-il, idiot fils d'un idiot, idiot fils d'idiot. Il lui demanda de lui donner ses vêtements, ils échangèrent leurs habits et il lui expliqua comment faire lorsqu'il sera dans la ferme.

(Ben Mejou).

Puisque la stupidité de Jha ne peut être éliminée – elle fait partie de sa personnalité – le conteur peut enchaîner les dégradations à l'infini. Néanmoins, il choisit de terminer le conte sans le clôturer, laissant la porte ouverte à d'autres histoires qui tourneraient autour de cette intrigue.

La succession des améliorations

Enfin, il n'y a pas que la succession des séquences de dégradations qui puisse être possible. Les séquences d'améliorations peuvent également s'enchaîner. Lorsqu'une amélioration n'est pas complète, elle nécessite une nouvelle amélioration comme le précise Claude Bremond :

[...] deux processus d'amélioration ne peuvent se succéder qu'autant que l'amélioration réalisée par le premier laisse encore à désirer. En impliquant cette carence, le narrateur introduit dans son récit l'équivalent d'une phase de dégradation. L'état encore relativement déficient qui en résulte sert de point de départ à la nouvelle phase d'amélioration.¹

Nous retrouvons ce type de succession entre la majorité des séquences du conte de *Lanja* : [S₂A+][S₃A+][S₄A+][S₅A+], et du conte de *Lamkhabla fi chourha* : [S₃A+][S₄A+][S₅A+]. Dans le premier conte, lorsque Lanja rentre chez elle avec son frère, ils sont tous les deux méconnaissables : lui s'est transformé en corbeau en cours de route, et elle s'est transformée en mendicante :

أمالا هي رُوحت مسكينة طالبة، لكتانن تفتتوا، كلشي تفتت، لعمر راج، كلشي
ذهب، راج.
(لأنجة).

La pauvre rentra en mendicante, ses vêtements étaient tout déchirés, tout était déchiré, la jeunesse s'était envolée, tout était parti, s'était envolé.

(*Lanja*).

Cette amélioration « laisse à désirer ». Elle n'est pas satisfaisante, et le conte ne peut pas se terminer ainsi parce que la tension est à son comble. L'auditeur attend avec impatience de savoir comment la fille et le frère seront reconnus par leurs parents. Cela impose l'introduction d'une nouvelle séquence d'amélioration. C'est le choix le plus probable puisque l'état de l'héroïne est assez dégradé, et il est peu probable qu'il se dégrade encore plus. D'ailleurs, quand il y a « une déficience » dans un conte, on s'attend généralement à une amélioration possible, comme le remarque Claude Bremond :

Soit un début de récit qui pose une déficience [...]. Pour que cette amorce de récit se développe, il faut que cet état évolue, que quelque chose advienne qui soit propre à le modifier. Dans quel sens ? On peut penser, soit à une amélioration, soit à une dégradation. En droit, cependant, seule l'amélioration est possible.²

¹ Claude Bremond, « La logique des possibles narratifs », In : *Communications* 8, op. cit., p. 69.

² Ibidem.

Dans cette séquence, la fille et son frère finissent par être reconnus par leurs parents et Lanja se marie :

قالت لها : " آ طفلة أرواحي جاي, واش هاذ القصة هاذي؟ أرواحي هنا عاوديلي
واش بيك؟ بنت من؟ منين جيتي؟" عاودتلها البا و التا, كيما كانت كي راحت
تجيب لحطب باعد, كيفاش لقات السكين, كيفاه هزاتو أو كيفاه ... آ قالك أمالا
فرحت هي و باباها.
(لأنجة).

Elle lui dit : « Oh fillette, viens ici, c'est quoi cette histoire-là ? Raconte-moi, qu'est-ce que tu as ? Qui es-tu ? D'où viens-tu » ? Elle lui raconta tout de A à Z, depuis le jour où elle était allée ramener du bois et comment elle avait trouvé le couteau, comment elle l'a ramassé, et comment... Les parents étaient très heureux de la retrouver.
(Lanja).

Le conte retrouve alors un équilibre satisfaisant, mais précaire. Il y a dans le conte un détail, précisé précédemment par le conteur, qui reste inexploité : il s'agit de l'âme du monstre qui est un des cheveux qui lui couvrent le corps :

قالها : "كلش ديريهولي إلا الشعر انتاعي, ما تمسيهوليش أو ما تفلعليلش حتى
شعرة". هي تخاف منو مسكينة ما قلعللوش.
(لأنجة).

Il lui dit : « Tu peux tout me faire, sauf pour mes cheveux, tu ne les toucheras pas et tu ne m'en arrachera aucun ». Comme la pauvre avait peur de lui, elle n'en avait jamais arraché.
(Lanja).

Ce secret doit remplir une fonction certaine dans le conte, autrement le conteur n'aurait aucun intérêt à le dévoiler. D'ailleurs, pour István Banó les contes populaires ont une règle : « Le conte populaire traditionnel, en bonne règle, ne peut être achevé sans que tous les éléments mentionnés au cours du récit n'aient rempli leurs rôles ».¹

Une fois l'équilibre retrouvé, le conteur introduit un nouveau méfait pour le perturber et poursuivre le conte avec une nouvelle séquence

¹ István Banó, « L'analyse esthétique et la composition des contes populaires », In : *Le conte. Pourquoi ? Comment ? Folktales... Why and how ?* op. cit., p. 587.

d'amélioration : le monstre revient dans la vie de Lanja pour lui voler ses bébés à leurs naissances :

قالك كي ازوڑت، الصغیر، بعيد الشر، اللي تولدو، الليلة وين تولدو، تحطو بحذاها
يصيح ماكانش. كل واين ولدت صغیر يتهزلها.

(لانجة).

Quand elle se maria, le bébé dont elle accouchait, par malheur, elle le plaçait à ses côtés pour dormir et au matin, il n'était plus là. Chaque fois qu'elle accouchait, son bébé disparaissait.

(Lanja).

Si le conte est « pessimiste », le conteur pourra introduire une séquence de dégradation, mais dans le cas présent, le conte est « optimiste ».

Lorsque l'amélioration est obtenue par l'utilisation du secret et que le monstre promet ne plus s'approcher de la famille de Lanja, un équilibre partiel est retrouvé :

قالك راح، غدوة الصباح جابهم هكاك [للولاد]، قالو : "هَامْ ولادك و نديروا لعهد
بيناتنا ما تجبوئي ما نجيكم، ما تخدعونيش في شعري برك".

(لانجة).

On dit qu'il partit. Le lendemain matin il les ramena [les enfants], et dit : « Voici tes enfants et on se promet de s'éviter mutuellement. Ne touchez pas à mes cheveux surtout » !

(Lanja).

En effet, la mère est satisfaite du résultat. Elle fait confiance à la promesse du monstre, contrairement à son mari. Ce dernier n'est pas tranquille. Il craint que le monstre ne revienne pour lui enlever ses enfants à nouveau :

قالك راحوا أيام، جاوْ أيام، راجلها هاذاك قال: "أبدا، الراجل هذا نقتلو، الراجل
هذا ما يتقبلش. يروح يروح أو يولي عندي يدلي ولادي ولا يدلي لمره". قاتلو
مرتو أولدي خليه، أقعد برك أقعد، قالها لا لا.

(لانجة).

Après quelques jours, son mari lui dit : « Il faut que je tue cet homme, je ne peux pas lui faire confiance. Il reviendra un jour où l'autre pour enlever mes enfants ou ma femme ». Sa femme lui demanda de le laisser tranquille, mais il refusa.

(Lanja).

L'amélioration n'est pas complète car le monstre représente toujours un danger pour les enfants. En conséquence, une autre séquence d'amélioration s'impose. Cette dernière représente une amélioration complète et définitive : le mari de Lanja tue le monstre et élimine ainsi le danger qui menaçait sa famille :

قالك جا هو , كمل ثلاث أيام, لقا الطعام قدامو بدا ياكل, أكلا كلا كلا كلا, لحس
هذيك القصعة. قالك جبًا عليهم قالهم:
- شوفوا, آني عاهدتكم إلا نورد هاذ الدار هاذي و إلا عاد نجي. الطعام نزل في
كرشي و الرصاص ثقل كل شي. أبقاو على خير.
(لأنجة).

Après trois jours il revint et trouva le couscous devant le seuil de la maison. Il mangea tout le plat, après avoir fini il leur dit : « Je vous promets que je ne reviendrai plus jamais. Adieu ».

(Lanja).

L'équilibre retrouvé à la fin de cette séquence est le final, il clôture le conte.

Nous avons relevé quatre séquences successives d'améliorations. Aucune d'elles n'est complète, sauf la dernière : c'est sur elle que se termine le conte. Le conte de *Lamkhabla fi chourha* recèle aussi trois séquences successives d'amélioration.

La première est obtenue après que le fils du sultan ait obtenu les informations nécessaires concernant sa bien-aimée. Ces informations doivent être utilisées par le héros pour retrouver *Lamkhabla fi chourha*, ce qui implique le déclenchement d'une nouvelle séquence d'amélioration. Durant cette séquence, Ahmed (le fils du sultan) réussit à franchir tous les obstacles rencontrés et à retrouver la fille. Mais cette amélioration n'est pas suffisante. Car, même s'il l'a retrouvée, il ne peut l'épouser : sa famille refuse de la marier à quiconque demande sa main. *Lamkhabla fi chourha* apprend à Ahmed qu'elle tient à lui, et que s'il désire l'épouser, la seule alternative qui s'offre à lui est de faire la guerre à son père et son frère pour l'épouser de force :

قاتلو : " بابا ما يعطيلكش, خويا ما يعطيلكش. باش نروح أنا معاك, ما نروحش أنا معاك. خلاص". هامالاً جببت الفضة نتاعها أو قاتلو: " هاك أدّي الفضة أو روج أرجع لدار باباك. الله غالب, بابا يحب الحرب, إلا كان تجيب عرشك تديروا معاه الحرب", روج.
(لمخيلة في شعورها).

Elle lui dit : « Mon père et mon frère ne t'accorderont jamais ma main, et je ne peux pas partir avec toi, jamais ». Après elle sortit son collier en argent et lui dit : « Tiens mon collier, retourne chez ton père, je n'y peux rien, mon père veut la guerre, si tu veux ramène tes tiens pour lui faire la guerre ». Il rentra.

(*Lamkhabla fi chourha*).

Ce refus suppose une suite pour que cette amélioration puisse arriver à son terme. Ahmed repart chez lui chercher son père et sa tribu pour faire la guerre à la famille de Lamkhabla fi chourha. Malgré la mort du père et du frère de cette dernière, et la mort du sultan, le conte se termine bien et la fille part avec Ahmed en emportant toute la fortune de son père :

[...] طلّت هي على الطاقّة قاتلو: " بابا أو باباك ماتوا, خويا مات, اللهم عطاني
ليك".

أذاها أو إذا المال نتاعها أو روح.

(لمخبلة في شعورها).

[...] elle regarda par la fenêtre et lui dit : « Nos pères et mon frère sont morts, Dieu m'a donné à toi ». Ahmed prit son argent et l'emmena avec lui.

(*Lamkhabla fi chourha*).

Avec cette dernière séquence d'amélioration, l'équilibre est retrouvé, et le conte s'achève.

La combinaison par enclave

Par contes à séquences enclavées, nous entendons les contes dont les séquences élémentaires se combinent essentiellement par emboîtement. Claude Bremond définit ce type de combinaison : « On peut considérer que l'échec d'un processus d'amélioration ou de dégradation en cours résulte de l'insertion d'un processus inverse qui l'empêche d'aboutir à son terme normal ».¹ Il est décelé dans deux contes de Perrault :

Le Chat botté :

¹ Claude Bremond, « La logique des possibles narratifs », In : *Communications* 8, op. cit., p. 69.

[S₁A+ ... [S₂A+][S₃A+][S₄A+][S₅A+][S₆A+][S₇A+][S₈A+]...S₁A+].

Les Souhails ridicules :

[S₁A- ... [S₂D+][S₃D+][S₄A+]...S₁A-].

Mais également dans trois contes chaouis :

Bech Karkar :

[S₁A+ ... [S₂D-][S₃D-][S₄D-][S₅D-][S₆D-][S₇D-][S₈A+][S₉D-]...S₁A+].

Deghmous, el jaja wel fellous :

[S₁A+ ... [S₂A+][S₃A+][S₄A+][S₅A+]...S₁A+].

Boumgharba ya sahbi :

[S₁A+ ... [[S₂D-][S₃D-][S₄A+][S₅D-][S₆A+][S₇D- ... [S₈A+ ... [S₉D+]

[S₁₀D+][S₁₁D+][S₁₂A+] ... S₈A+]... S₇D-][S₁₃A+ ... [S₁₄D-] ...S₁₃A+]...S₁A].

Ces cinq contes possèdent pratiquement la même structure. Chacun d'eux n'est composé que d'une seule séquence « principale » dans laquelle plusieurs autres séquences « secondaires » sont enclavées, et enchaînées entre elles. Ces enchaînements représentent, soit le processus d'amélioration de la séquence « principale », soit son processus de dégradation. Elles lui sont subordonnées. Dans ce qui suit, nous analyserons les combinaisons dans ces différents contes.

Le Chat botté

Le conte du *Chat botté* qui se compose d'une séquence « principale », renfermant un seul but : le chat, unique héritage d'un fils de meunier, cherche à enrichir son maître :

- Mes frères, disait-il, pourront gagner leur vie honnêtement en se mettant ensemble ; pour moi, lorsque

j'aurai mangé mon chat, et que je me serai fait un manchon de sa peau, il faudra que je meure de faim.

Le chat qui entendait ce discours, mais qui n'en fit pas semblant, lui dit d'un air posé et sérieux :

- Ne vous affligez point, mon maître, vous n'avez qu'à me donner un sac, et me faire faire une paire de bottes pour aller dans les broussailles, et vous verrez que vous n'êtes pas si mal partagé que vous croyez.

(*Le Chat botté*, p. 44).

Le processus de cette séquence d'amélioration, que le chat suit pour réaliser ce but, se décompose en sept autres séquences d'améliorations : [S₂A+][S₃A+][S₄A+][S₅A+][S₆A+][S₇A+][S₈A+]. Chacune de ces sept séquences renferme des buts différents, dont la finalité est de permettre la réalisation du but principal du conte.

Il s'agit alors d'une expansion « de la matrice initiale » qui se définit ainsi : « [...] l'accomplissement de la fonction est présenté par le récit comme d'abord mis en échec par un obstacle, puis rendu possible grâce une circonstance favorable ou à l'emploi d'un moyen judicieux ».¹ Cet obstacle peut prendre la valeur d'une séquence de dégradation, comme il peut prendre celle d'une séquence d'amélioration : « En effet, l'obstruction faite à la *Dégradation de A* est une *Protection de A* ; l'obstruction faite à son *Amélioration* est une *Frustration de A* ».² Dans le cas présent, il s'agit de toute évidence d'une séquence d'amélioration dans laquelle s'enclavent une succession de séquences qui prennent la valeur d'une protection.

Le chat procède par étapes. Dans la première séquence enclavée, il tente de faire connaître son maître au roi sous la fausse identité d'un marquis :

Tout glorieux de sa proie, il s'en alla chez le roi et demanda à lui parler. On le fit monter à l'appartement de Sa Majesté, où étant entré, il fit une grande révérence au roi et lui dit :

- Voilà, sire, un lapin de garenne que M. le marquis de Carabas (c'était le nom qu'il lui prit en gré de donner à son maître), m'a chargé de vous présenter de sa part.

(*Le Chat botté*, p. 45).

¹ Claude Bremond, « Les bons récompensés et les méchants punis. Morphologie du conte merveilleux français », In : Claude Chabrol, *sémiotique narrative et textuelle*, op. cit., p. 102.

² Idem, p. 103.

Dans la deuxième séquence, il cherche à le faire apprécier par le roi. Il offre à ce dernier deux perdrix : « [...] Il alla ensuite les présenter au roi, comme il avait fait avec le lapin de garenne. Le roi reçut encore avec plaisir les deux perdrix, et lui fit donner à boire » (p. 45). Dans la troisième séquence il tente de convaincre le roi de sa gentillesse : « Le chat continua ainsi pendant deux ou trois mois à porter de temps en temps au roi du gibier de la chasse de son maître » (p. 45).

Une fois que le roi s'est fait une bonne idée de ce faux marquis, le chat essaye dans la quatrième séquence d'organiser une rencontre entre les deux :

Un jour qu'il sut que le roi devait aller à la promenade sur le bord de la rivière avec sa fille, la plus belle princesse du monde, il dit à son maître :

- Si vous voulez suivre mon conseil, votre fortune est faite : vous n'avez qu'à vous baigner dans la rivière à l'endroit que je vous montrerai, et ensuite me laisser faire.

(Le Chat botté, p. 45).

La rencontre est organisée. Trois autres séquences la suivent. Dans un premier temps, le chat fait habiller son maître avec de beaux vêtements pour le mettre en valeur et l'aide à monter avec le roi et sa fille dans leur carrosse :

Le roi lui fit mille caresses ; et comme les beaux habits qu'on venait de lui donner relevaient sa bonne mine (car il était beau et bien fait de sa personne), la fille du roi le trouva fort à son gré [...]. Le roi voulut qu'il montât dans son carrosse, et qu'il fût de la promenade.

(Le Chat botté, p. 46).

Dans un deuxième temps, il le fait passer pour un très riche marquis qui possède beaucoup de terres : « Le chat qui allait devant le carrosse, disait toujours la même chose à tous ceux qu'il rencontrait ; et le roi était étonné des grands biens de M. le marquis de Carabas » (p. 47). Enfin il arrive à persuader le roi que son maître possède un beau château, après avoir dupé et mangé son véritable propriétaire, qui était un ogre :

- Comment, monsieur le marquis, s'écria le roi, ce château est encore à vous ! Il ne se peut rien de plus beau que cette cour et que tous ces bâtiments qui l'entourent ; voyons-les dedans, s'il vous plaît.

(Le Chat botté, p. 49).

Le résultat de cette dernière séquence est que le roi et sa fille sont très charmés par le maître et tous les biens qu'il possède :

Le roi charmé des bonnes qualités de M. le marquis de Carabas, de même que sa fille qui en était folle, et voyant les grands biens qu'il possédait, lui dit, après avoir bu cinq ou six coups :

- Il ne tiendra qu'à vous, monsieur le marquis, que vous ne soyez mon gendre.

(*Le Chat botté*, p. 49).

Une fois toutes les améliorations obtenues, le processus d'amélioration de la séquence principale est enfin réalisé : le maître du chat épouse la princesse et devient riche.

Deghmous, el jaja wel fellous

La structure du conte chaoui de *Deghmous, el jaja wel fellous*, est identique à celle du conte du *Chat botté*. Il s'agit d'une amélioration obtenue grâce à l'intervention d'une suite de séquences d'améliorations, toutes obtenues : [S₂A+][S₃A+][S₄A+][S₅A+]. Ces quatre séquences ont donc valeur de protection.

Il est question dans ce conte d'une histoire de vengeance. Sept Tolba volent et mangent la poule et le poussin de Deghmous qui découvre les plumes enfouies derrière leur maison. Furieux, il décide de se venger :

قال لأمو: "و الله غير هوما اللي كلاوها. كلاوها الطلّبة". - آه يا ولدي! قالها:
هوما اللي كلاوها. أستتأي, ذرك نخرّج منهم ميات دجاجة".

(دغموس الجاجة و الفلوس).

Il dit à sa mère : « Par Dieu c'est eux qui l'ont mangée. Les Tolba l'ont mangée ». – Oh mon fils ! Il lui dit : « C'est eux je te dis. Attends, tu vas voir, je vais les faire payer ».

(*Deghmous, el jaja wel fellous*).

Cela est le but de la séquence principale. Le processus de vengeance qu'entame Deghmous englobe une série de cinq séquences d'amélioration durant lesquelles il tend des pièges aux Tolba pour assouvir sa vengeance. Dans la première séquence il réussit à leur louer son ânesse en leur faisant croire

qu'elle avait le pouvoir, sous certaines conditions, d'évacuer des pièces de monnaie à la place des excréments :

ولأ قالو الطالب لكبير: " لاعدود تكريهالي؟ نبات عندي الليلة". قالو: " ما عيش, الكرية نكريك [...] بصح رقدّها ببيك أو بين مرتك, فرشلهها فراش مليح, ذرك تتوض الصباح تلقا الصوارد".
(دغموس الجاجة و الفلوس).

Le grand Taleb lui demanda : « Et si tu me la louais ? Elle dormira cette nuit chez moi ». Il lui répondit : « Pour la location je suis d'accord. [...] mais il faut qu'elle dorme entre toi et ta femme. Prépare lui un bon lit, quand tu te lèvera le matin tu trouveras de l'argent ».
(*Deghmous, el jaja wel fellous*).

Dans la deuxième séquence, il réussit à les marier à une prétendue sœur, qui n'est autre que lui déguisé en femme. Il leur donne à tour de rôle une raclée pendant la nuit supposée de noces, car chacun tient sa mésaventure secrète et paraît satisfait :

الشيخ دخل يرقد, جا هزلو لفال: " الله يبارك الله يبارك الله يبارك". أو دغموس جاب تحتو لعصا اللي ما هي. جابها تحتو كي جا زعمة عروس. ياالله لآخر قتم عندو, هو جبد هاذيك لهراوة أو حكمو: " واينهي الجاجة و الفلوس, واينهي الجاجة و الفلوس؟"
(دغموس الجاجة و الفلوس).

Le grand Taleb entra dans la chambre et souleva le voile : « Oh que tu es belle ! Que tu es belle » ! Et Deghmous avait caché un gourdin sous sa robe. Il l'avait ramené sous ses habits quand il était venu en mariée soit disant. Quand l'autre se rapprocha de lui, il sortit le gourdin et commença : « Où sont la poule et le poussin ? Où sont la poule et le poussin » ?
(*Deghmous, el jaja wel fellous*).

Dans la troisième séquence il réussit à leur faire croire, grâce à une supercherie qu'il a conçue avec sa mère, qu'il possède un couteau qui égorge et ressuscite, et les pousse à tuer leurs femmes :

قالولوا: " آ دغموس, سلفنا الموس نتاعك اللي يذبح أو يحيي باش نخوفوا نسانا".
(دغموس الجاجة و الفلوس).

Ils lui dirent : « Oh Deghmous, prête nous ton couteau qui tue et ressuscite pour que nous puissions faire peur à nos femmes ».

(*Deghmous, el jaja wel fellous*).

Dans la dernière séquence il simule la mort. Après son enterrement, il laisse un trou exprès dans sa tombe et leur brûle le derrière. Il s'y était préparé car il savait qu'ils allaient se venger en souillant sa tombe :

الطالب الأول جا قد قد, عرى و حط مقعدو, لآخر كواه بلحديد سخون اللي سجّاه.
(دغموس الجاجة و الفلوس).

Le premier Taleb arriva, posa ses fesses au dessus du trou de la tombe et Deghmous le marqua au fer rouge, qu'il avait préparé.

(*Deghmous, el jaja wel fellous*).

Ce n'est qu'au bout de cette dernière séquence que Deghmous parvient à assouvir son désir de vengeance. Le but de départ atteint, le conteur peut alors terminer le conte. Mais avant d'enchaîner avec la dernière séquence, il a la possibilité d'insérer autant de séquences qu'il désire, s'il veut prolonger le conte.

Les Souhails ridicules

Dans le conte des *Souhails ridicules* il s'agit également d'une séquence d'amélioration à obtenir, mais la stupidité du héros empêche sa réalisation. Ainsi, les séquences secondaires enclavées, au lieu de participer au processus d'amélioration de la séquence principale, l'endiguent au contraire : [S₂D+][S₃D+][S₄A+]. Les deux premières ont alors valeur de frustration, quant à la dernière, elle a valeur de protection.

Un bûcheron pauvre reçoit de la part de Jupiter le don de trois souhaits à réaliser. Le but de cette séquence est de devenir riche car c'est de la pauvreté que se plaignait le bûcheron :

Je viens, dit Jupiter, touché de ta plainte,
Te faire voir le tort que tu me fais.
Ecoute donc : je te promets,
Moi qui du monde entier suis le souverain maître,
D'exaucer pleinement les trois premiers souhaits
Que tu voudras former sur quoi que ce puisse être.

Vois ce qui peut te rendre heureux.
Vois ce qui peut te satisfaire.
(*Les Souhais ridicules*, p. 234).¹

Ce dernier décide de prendre le temps de consulter sa femme et de bien réfléchir pour bien tirer profit des souhaits. Un processus d'amélioration est alors en cours :

Il ne faut pas, disait-il en trottant,
Dans tout ceci, rien faire à la légère;
Il faut, le cas est important,
En prendre avis de notre ménagère. [...].
(*Les Souhais ridicules*, p. 234).

Mais l'homme, heureux, se met à boire pour fêter cette bonne nouvelle, déclenchant ainsi une séquence de dégradation : ivre, il prononce, sans s'en rendre compte, un premier souhait sans intérêt :

Il dit, en s'appuyant sur le dos de sa chaise :
Pendant que nous avons une si bonne braise,
Qu'une aune de boudin viendrait bien à propos !
(*Les Souhais ridicules*, p. 235).

Lorsque sa femme réalise ce qu'il a fait, elle le dispute et déclenche à son tour une nouvelle séquence de dégradation : le mari devient furieux contre elle et formule, encore une fois sans s'en rendre compte, un deuxième souhait :

Les hommes, disait-il, pour souffrir sont bien nés !
Peste soit du boudin et du boudin encore;
Plût à Dieu, maudite pécore,
Qu'il te pendît au bout du nez !
(*Les Souhais ridicules*, p. 235).

Suite à ce souhait, la femme se retrouve avec un grand boudin pendant de son nez. Cette dégradation pousse l'homme à bien réfléchir avant de formuler son dernier souhait. Ne pouvant pas la laisser dans cet état, il déclenche cette fois une séquence d'amélioration :

Trop heureux d'employer le souhait qui restait,
Faible bonheur, pauvre ressource,
A remettre sa femme en l'état qu'elle était.
(*Les Souhais ridicules*, p. 237).

¹ Source du conte : Marc Soriano, *Charles Perrault. Contes*, Paris, Flammarion, 1989.

Une fois le dernier souhait utilisé, l'amélioration est obtenue mais le processus d'amélioration de la séquence principale échoue du moment que la situation du héros ne s'améliore pas.

Bech Karkar

Le conte de *Bech Karkar* diffère des trois précédents. Il présente une amélioration obtenue principalement grâce à l'intervention de séquences successives de dégradation évitées, et qui ont valeur de frustration et non de protection.

Bech Karkar est un personnage fainéant mais rusé. Lorsque tous les habitants de son village l'abandonnent, il part à la recherche d'un nouvel endroit où il pourrait vivre sans travailler :

ناض خرج من البيت, لقا الدوّار خالي, ما لقا غير الحمار تاغو مربوط قدام
البيت. ركب عليه أو حكم الطريق كانش ما يلقي بلاصة اخرة يسكن فيها.
(بش كركر).

Quand il sortit de sa tente, il trouva le village désert, il n'y trouva que son âne attaché devant sa tente. Il le monta et prit la route à la recherche d'un autre endroit pour y habiter.

(*Bech Karkar*).

Cela est le but de la séquence principale du conte. Avant de l'atteindre, Bech Karkar passe par un certain nombre d'épreuves qui forment le processus d'amélioration, constitué d'une suite de séquences secondaires. Précisons que Bech Karkar n'est que le déclencheur involontaire de la plupart de ces séquences. Il ne savait pas exactement comment il allait procéder pour atteindre son but. Il ne s'agit en réalité que d'un évènement inattendu, qui a enchaîné d'autres évènements, que Bech Karkar a du et su affronter grâce à sa ruse : [S2D-][S3D-][S4D-][S5D-][S6D-][S7D-][S8A+][S9D-].

L'évènement inattendu est la rencontre hasardeuse avec l'ogre. Bech Karkar qui avait faim, entre dans le jardin de l'ogre et commence à cueillir des fruits. Lorsque ce dernier l'aperçoit, il l'attrape et tente de le tuer. Mais grâce à sa ruse, le héros réussit à inverser la situation. Il parvient à faire croire à l'ogre

qu'il cherchait à s'en débarrasser. Lorsque l'ogre serre Bech Karkar ses yeux sortent de leurs orbites :

قالو الغول: " واش بيهم عينيك خرجوا؟" قالو: "راني نحوّس في السما لواش من سحابة نرميك ليها". الغول من الخلعة طلقو.

(بش كركر).

L'ogre lui dit : « Pourquoi tes yeux sortent-ils de leurs orbites » ? Il lui répondit : « Je suis en train de chercher vers quel nuage je vais t'expédier ». L'ogre de peur, le relâcha immédiatement.

(Bech Karkar).

Cette première séquence enclavée déclenche une série de sept séquences durant lesquelles Bech Karkar doit convaincre les ogres de sa force physique pour pouvoir rester en vie. Il réussit en même temps à vivre chez eux sans travailler, ce qui l'aide à se rapprocher de son but initial. Car ayant peur de lui, les ogres n'osent pas lui demander de travailler. Toutes les séquences secondaires sont donc des séquences de dégradation que le héros parvient à éviter, à l'exception d'une seule : il s'agit d'une séquence d'amélioration obtenue, déclenchée par Bech Karkar. Ce dernier savait que les ogres voulaient le piéger pour le tuer, il tente alors de provoquer un évènement qui aura pour but de faire peur aux ogres et de les amener à renoncer à toute tentative :

قالهم: " آ حَلِّفْ تحبوا تقتلونني؟ على هذاك حطيتولي السيف في الماكلة تاعي باش نبلعو " ؟

(بش كركر).

Ils leur dit : « Espèces de porcs, vous voulez me tuer, c'est ça ? C'est pour cela que vous avez mis l'épée dans mon repas pour que je l'avale » ?

(Bech Karkar).

La dernière séquence enclavée confirme la force de Bech Karkar aux yeux des ogres. Il réussit à vaincre et à tuer leur tante, une ogresse plus forte et plus méchante qu'eux. Elle était censée les débarrasser de lui :

كي شافوه رجح حاروا. دخل عطالهم القفة أو قالهم : " آي عمتكم تسال عليكم أو بعنتلكم معايا شوي فاكية". هوما حلّوا القفة, هوما لقاو الرّاس تاع عمتهم, قالولوا: "آعمي بش كركر أسمحلنا, آعمي بش كركر أسمحلنا".

(بش کرکر).

Ils étaient étonnés de le voir revenir. Il entra, leur donna un panier et leur dit : « Votre tante vous passe le bonjour et vous envoie un peu de fruits ». Quand les ogres ouvrirent le panier, ils trouvèrent la tête de leur tante, ils lui dirent : « Oh monsieur Bech Karkar pardonne-nous » !
(*Bech Karkar*).

Après toutes ces séquences de dégradations évitées et d'amélioration, le but recherché par Bech Karkar au début du conte est atteint : il réussit à trouver un endroit pour vivre sans jamais travailler.

Boumgharba ya sahbi

Dans les contes du *Chat botté*, des *Souhails ridicules*, de *Deghmous*, *el jaja wel fellous* et de *Bech Karkar*, il s'agit à chaque fois d'une seule suite de séquences enchaînées et enclavées dans une séquence principale. Il n'y a par conséquent qu'un seul niveau d'enclave. Cependant, dans le conte de *Boumgharba ya sahbi*, il y a certes une séquence principale dans laquelle sont enclavées sept autres séquences, sauf que dans deux d'entre elles, qui sont déjà enclavées, d'autres s'enclavent encore. Il s'agit de la septième :

[S₇D- ... [S₈A+ ... [S₉D+][S₁₀D+][S₁₁D+][S₁₂A+] ... S₈A+]... S₇D-] ; et de la treizième : [S₁₃A+ ... [S₁₄D-] ... S₁₃A+].

Nous avons alors un schéma plus compliqué que les précédents, avec trois niveaux d'enclavement et un total de quatorze séquences. Boumgharba est un chasseur d'autruches. Il tue par erreur un de ses fils. Le même jour, ses deux autres fils meurent accidentellement. Ne pouvant supporter son chagrin, il décide de partir en voyage pour oublier et changer de vie :

قالها : "ها هُمَا كِي وِلادِك. البلاد اللّي قتلْت فيها ولدي ما نَقعد فيها. أبقاي على خير".

(بومغربية يا صاحبي).

Il lui dit : « Voici tes enfants, je ne resterai pas dans le pays où j'ai tué mon fils. Adieu ».

(*Boumgharba ya sahabi*).

Cela résume le début de la séquence principale. Tout ce qui se passera pour le héros durant ce voyage fera alors partie de son processus d'amélioration. Et tout comme Bech Karkar, il n'est pas le déclencheur volontaire de cette transformation. Il ne fait que subir des événements tout au long de son voyage, et essaye à chaque fois d'éviter le danger, grâce à sa ruse. Les séquences enclavées sont tantôt celles d'amélioration ou de protection, tantôt celles de dégradation ou de frustration. Cela dépend de l'évènement rencontré.

Dans l'enclavement de premier niveau, Boumgharba vit une série d'aventures desquelles il parvient à s'en sortir *in extremis* à chaque fois. Dans une première séquence, il réussit à sortir d'une tombe après avoir été enterré vivant avec le cadavre de sa femme. La dégradation est évitée :

[...] دفنوهم لزوز, قالك باقي قالهاش الواحد, في ليلة ظلمة. هو ما جاب خير,
قالك جبّاد لقبور يجي ينيش لقبير اللي راهم فيه باعد. ينيش ينيش, قالك هو دخل,
هو حكم في ذيلو, جبّاد لقبور خرج, هو في ذيلو معاه.
(بومغربية يا صاحبي).

[...] ils les enterrèrent tous les deux, et il s'est retrouvé dans une nuit noire. Soudain, arriva une hyène et commença à creuser la tombe dans laquelle ils étaient enterrés. Elle creusa, elle creusa, lorsqu'elle pénétra, il s'accrocha à sa queue. Quand l'hyène sortit, il sortit avec elle.

(*Boumgharba ya sahabi*).

Une autre séquence de dégradation s'enchaîne. On cherche à l'offrir à un lion, mais il arrive à le dompter, à l'insu de ses geôliers les nuits précédentes, à l'aide d'un rameau d'olivier caché sous sa gandoura :

قالولوا هيّا, يالّة ياكلك الصيد. جاوا حلّوا باب الدار, دخلوه للصيد أو قفلوا الباب,
كيما اموالفين. قالك الصيد هاذاك, هو شافو, هو يهرب من شوكة لشوكة, يهرب
من شوكة لشوكة.
(بومغربية يا صاحبي).

Ils lui dirent viens vite le lion va te manger. Ils ouvrirent la porte de la pièce, le firent entrer et l'enfermèrent avec le lion, comme ils avaient l'habitude de faire. Alors quand le lion le vit, il se sauvait d'un coin à l'autre.

(*Boumgharba ya sahabi*).

Dans la troisième séquence il ne s'agit plus de dégradation à éviter mais d'amélioration à obtenir car Boumgharba est confronté simplement à un méfait et non plus à un danger de mort. L'amélioration est obtenue lorsqu'il parvient, lui et les autres ouvriers, à se débarrasser du fils du sultan qui les torturait :

قالهم: "إلا كان ترافقوني, نديروا حاجة", قالولوا: "واش؟", قالهم: "أرواحوا,
نتعاونوا السع نحفروا." حفروا قدر بير في الطول و العرض [...].
(بومغربية يا صاحبي).

Ils leur dit : « Si vous m'aidez, nous pourrons faire quelque chose ». Ils lui dirent : « Quoi » ? Il leur répondit : « Venez, nous allons d'abord creuser ». Ils creusèrent une grande fosse [...].

(*Boumgharba ya sahabi*).

Sauf que dans ce conte les dégradations sont plus fréquentes que les améliorations, et Boumgharba est à nouveau menacé de mort pas des ogresses :

قاتلو الغولة : "تروح للسما نجيبك, تروح للأرض نجيبك, آك قاعد هنا, أنا نروح
نخبّر أختي لكبيرة نخبّر لوخرين يجيو باش ناكلوك."
(بومغربية يا صاحبي).

L'ogresse lui dit : « Où que tu ailles je te retrouverai, tu restes là, je vais avertir ma sœur aînée pour qu'elle ramène mes autres sœurs pour qu'on te mange ».

(*Boumgharba ya sahabi*).

Lorsqu'il réussit à leur échapper, un équilibre précaire s'installe donnant l'impression à l'auditeur que sa situation s'améliore. Ainsi, après toutes ces mésaventures, le héros rencontre son frère, s'installe chez lui et reprend une vie calme et paisible :

قالك خدم هو لجنان اللي ما كان عندو, قالك غرس, دار جنان ما هو جنان.
(بومغربية يا صاحبي).

Alors il cultiva la terre et en fit un très beau jardin qui n'avait pas d'égal.

(*Boumgharba ya sahabi*).

Mais ce n'est que le calme qui précède la tempête. La jalousie de la belle-sœur détruit cet équilibre et déclenche une nouvelle séquence de dégradation :

مرتو قاتلو إلا تخرّجو من هاذ لبلاصة اللي عطيت هالو .

(بومغربية يا صاحبي).

Sa femme lui dit il faut l'expulser de cet emplacement que tu lui as cédé.

(Boumgharba ya sahbi).

Le processus de cette séquence est assez long, il renferme deux niveaux d'enclaves [S₇D- ... [S₈A+ ... [S₉D+] [S₁₀D+][S₁₁D+][S₁₂A+] ... S₈A+]... S₇D-]. Dans la première enclave [S₇D-] le héros tente une amélioration [S₈A+] et décide d'aller voir un juge avec son frère pour résoudre leur conflit :

بومغربية قالو: "أنا مانيش معاك, ما نعطيلكش لجنان. أنا وياك عند ربي و النبي, نروحو للقاضي يزدم".

(بومغربية يا صاحبي).

Boumgharba lui dit : « Je ne suis pas de ton avis, je ne te donnerai pas le jardin, on va voir le juge Yazdem ».

(Boumgharba ya sahbi).

La [S₇D-] se transforme alors en séquence principale. Mais lors de [S₈A+] – déjà enclavée – s'enclavent quatre autres, créant un deuxième niveau d'enclave : [S₉D+] [S₁₀D+][S₁₁D+][S₁₂A+]. Trois séquences de dégradations au cours desquelles Boumgharba entre en conflit avec d'autres personnes qui décident de le poursuivre devant le juge, et une dernière d'amélioration est obtenue grâce aux jugements prononcés en sa faveur. La séquence secondaire [S₈A+] enclavée dans la [S₇D-] se transforme à son tour en séquence principale enclavant quatre secondaires.

Après le retour de Boumgharba, le récit reprend au niveau premier de l'enclave [S₁₃D-], et le héros décide de rentrer dans son village natal. Une séquence d'amélioration est alors en cours :

قالك كي روّح, خَمَمَ خَمَمَ خَمَمَ أو قَيْسُ, قالهم: "أنا يلزم تراش نروح, نشوف لمرّة ناعي و نشوف بابا".

(بومغربية يا صاحبي).

Alors quand il rentra, il réfléchit longuement et leur dit : « Je doit rentrer voir ma femme et mon père ».

(Boumgharba ya sahbi).

Sur le chemin du retour, il rencontre un ogre métamorphosé en homme : une dernière dégradation se déclenche [S₁₄D-]. Elle endigue le processus d'amélioration et crée une enclave lors de laquelle Boumgharba échappe à l'ogre et rentre à son village. L'amélioration de la [S₁₃D-] est obtenue, et la somme des aventures qu'il a vécues parvient à lui faire oublier le chagrin causé par la mort de ses trois fils. Enfin le but de la première séquence principale se réalise au bout de treize séquences :

كي رَوَّح, باباه ولاّ طفل صغير أو هو من لغرايب شاب, يهزّوه في القفة من دار
لدار يحكيلهم في لغرايب.

(بومغربية يا صاحبي).

Une fois rentré, il trouva son père plus jeune que lui, car les mésaventures l'ont fait vieillir. On le transportait dans un couffin de maison en maison racontant ses aventures extraordinaires.

(*Boumgharba ya sahbi*).

Les structures de ces cinq contes sont très semblables, même si les séquences enclavées changent entre amélioration et dégradation, même si leur succession varie selon l'une des quatre possibilités basiques d'enchaînement¹ et même si leurs finalités changent entre aboutissement et non-aboutissement. Cependant, une différence démarque le conte de *Boumgharba ya sahbi* des quatre autres. Elle est liée au niveau d'enclavement des séquences élémentaires. Dans les quatre premiers contes, les séquences secondaires sont toutes enchaînées et enclavées dans la principale. Il n'y a qu'un seul niveau d'enclavement. Tandis que dans le conte de *Boumgharba ya sahbi*, les séquences secondaires ne font pas toutes parties du processus de la principale. Certaines sont enclavées dans des secondaires formant ainsi trois niveaux d'enclavement :

1^{er} niveau : sept séquences [S₂D-], [S₃D-], [S₄A+], [S₅D-], [S₆A+], [S₇D-] et [S₁₃A+] sont enclavées dans la séquence [S₁A+] :

¹ Voir *supra* : « La combinaison par enchaînement », p. 153.

[S₁A+ ... [[S₂D-][S₃D-][S₄A+][S₅D-][S₆A+][S₇D- ... [S₈A+ ... [S₉D+]
[S₁₀D+][S₁₁D+][S₁₂A+] ... S₈A+]... S₇D-][S₁₃A+ ... [S₁₄D-] ...S₁₃A+]...S₁A].

2^{ème} niveau :

- [S₈A+] est enclavée dans [S₇D-] :

[S₇D- ... [S₈A+ ... [S₉D+][S₁₀D+][S₁₁D+][S₁₂A+] ... S₈A+]... S₇D-]

- [S₁₄D-] est enclavée dans [S₁₃A+]

[S₁₃A+ ... [S₁₄D-] ...S₁₃A+]

3^{ème} niveau :

- [S₉D+], [S₁₀D+], [S₁₁D+] et [S₁₂A+] sont enclavées dans [S₈A+] :

[S₈A+ ... [S₉D+][S₁₀D+][S₁₁D+][S₁₂A+] ... S₈A+]

Claude Bremond appelle ces niveaux d'enclavement « une succession d'emboitements » : « Il arrive aussi très fréquemment qu'une séquence élémentaire, pour arriver à son terme, ait besoin de passer par la médiation d'une ou de plusieurs autres séquences. On a alors affaire à une succession d'emboitements [...] ».¹

Cette différence de structure trouve en partie son explication dans le contenu des contes. Les contes du *Chat botté*, des *Souhais ridicules*, de *Bech Karkar* et de *Deghmous, el jaja wel fellous*, sont facétieux, avec une structure enclavée simple. Michèle Simonsen constate à propos du *Chat botté* : « [...] la structure du récit ressemble à celle, très simple, des contes facétieux : une série en chaînes d'épreuves d'intelligence entre un héros faible mais rusé et un adversaire puissant mais bête ».² Or, le conte de *Boumgharba ya sahbi* est un conte d'aventures avec une structure enclavée sur plusieurs niveaux, reflétant la complexité du contenu.

¹ Claude Bremond, « Le message narratif », In : *Communication 4*, op. cit., p. 22.

² Michèle Simonsen, *Perrault. Contes*, op. cit., p. 76.

La combinaison par enchaînement-enclave

Par contes à séquences enchaînées-enclavées, nous entendons les contes dans lesquels la combinaison des séquences élémentaires se fait tantôt par enchaînement, tantôt par enclavement. C'est-à-dire des contes composés principalement de séquences en succession bout à bout, mais pour le processus de certaines, des enclaves peuvent intervenir. C'est le type de combinaison le plus courant dans les contes de notre corpus. D'ailleurs, nous le retrouvons dans cinq contes de Perrault et dans quatre contes chaouis. Leurs schémas sont les suivants :

Barbe-Bleue : [S₁A+][S₂D- ... [S₃A+] ... S₂D-].

Cendrillon : [S₁D- ... [S₂A+]...S₁D-][S₃A+].

La Belle au Bois dormant : [S₁D- ... [S₂A+] ... S₁D-][S₃A+][S₄D-].

Le Petit Poucet : [S₁D- ... [S₂A+] ... S₁D-][S₃D-].

Peau d'Âne : [S₁D- ... [S₂A-][S₃A-][S₄A-][S₅D-] ... S₁D-][S₆A+].

Dalfas : [S₁D- ... [S₂A+]...S₁D-][S₃D-][S₄D+][S₅A+].

Fahlouta : [S₁D-][S₂A+ ... [S₃D-][S₄D-] ... S₂A+][S₅D- ... [S₆A+] ... S₅D-].

El kalb yachreb guerba ou yakoul guelba :

[S₁D-][S₂D- ... [S₃A+ ... [S₄D-]...S₃A+]...S₂D][S₅D][S₆D+][S₇A][S₈A+][S₉D]
[S₁₀D- ... [S₁₁A+]...S₁₀D-].

Jazia :

[S₁D+][S₂A+][S₃A+][S₄A+][S₅A+][S₆A+][S₇A-][S₈D-][S₉A+][S₁₀D+][S₁₁A+]
[S₁₂D+][S₁₃A+][S₁₄A+][S₁₅A-][S₁₆A-][S₁₇A+][S₁₈D- ... [S₁₉A+]...S₁₈D-].

L'enchaînement des séquences

Ce type de combinaison intervient dans les contes où les séquences se combinent entre elles essentiellement par succession bout-à-bout, et où le processus de certaines nécessite l'enclavement d'une séquence ou plus. Leur

enchaînement est cependant très différent dans les contes de Perrault et dans les contes chaouis.

Dans les contes de Perrault

En effet, dans les cinq contes de Perrault, il n'y a que deux possibilités de succession : toute amélioration est suivie obligatoirement d'une dégradation : [SA+][SD-] ; et toute dégradation est succédée forcément par une amélioration : [SD-][SA+]. Il n'y a que deux exceptions. La première est relevée dans *Peau d'Âne* où trois améliorations se suivent : [S2A-][S3A-][S4A-], et la seconde dans *Le Petit Poucet* où deux dégradations se suivent : [S1D-][S3D-]. Tandis que dans les contes chaouis, les quatre possibilités¹ de combinaison, entre amélioration et dégradation, sont utilisées.

La possibilité de succession la plus courante chez Perrault est celle où une séquence d'amélioration suit celle de dégradation. Elle marque le début de trois contes et traduit leurs fins heureuses. Tel est le cas des contes de *Cendrillon*, de *La Belle au Bois dormant* et de *Peau d'Âne*.

Dans le conte de *Cendrillon*, l'héroïne ne peut pas aller au bal qu'organise le prince dans une première séquence :

En les coiffant, elles lui disaient :
 - Cendrillon, serais-tu bien aise d'aller au bal ?
 - Hélas, mesdemoiselles, vous vous moquez de moi, ce n'est pas là ce qu'il me faut.
 - Tu as raison, on rirait bien si on voyait un Cucendron aller au bal.

(*Cendrillon*, p. 56).

Mais le processus est interrompu grâce à la marraine. La dégradation est évitée : « Elle promet à sa marraine qu'elle ne manquerait pas de sortir du bal avant minuit. Elle part, ne se sentant pas de joie » (p. 59). Cette séquence est suivie d'une amélioration obligatoire. Cendrillon s'enfuit du bal, perd sa pantoufle et le prince la ramasse : « Le prince la suivit, mais il ne put l'attraper ; elle laissa tomber une de ses pantoufles de verre, que le prince ramassa bien

¹ Voir *supra* : « La combinaison par enchaînement », p. 153.

soigneusement » (p. 61). Cet élément doit remplir une fonction dans le conte avant la fin. Ainsi : « peu de jours après, le fils du roi fit publier à son de trompe qu'il épouserait celle dont le pied serait juste à la pantoufle » (p. 61-62). Par la suite, le prince parvient à retrouver Cendrillon et l'épouse. Le conte se termine bien : « On la mena chez le jeune prince, parée comme elle était : il la trouva encore plus belle que jamais, et peu de jours après, il l'épousa » (p. 62).

La même succession est constatée dans la première partie du conte de *La Belle au Bois dormant*. Dans la première séquence, l'héroïne est menacée de mort : « Le rang de la vieille fée étant venu, elle dit en branlant la tête encore plus de dépit que de vieillesse, que la princesse se percerait la main d'un fuseau, et qu'elle en mourrait » (p. 21). Sauf que la dégradation est évitée et la princesse tombe dans un sommeil de cent ans au lieu de mourir, en attendant qu'un prince l'épouse à son réveil : « Elle n'eut pas plus tôt pris le fuseau, que comme elle était fort vive, un peu étourdie, et que d'ailleurs l'arrêt des fées l'ordonnait ainsi, elle s'en perça la main, et tomba évanouie ». (p. 22). La fin de cette séquence recèle les prémices d'une phase d'amélioration. De ce fait, la princesse se réveille au bout de cent ans de sommeil et se marie à un charmant prince comme l'avait prédit sa marraine :

Alors, comme la fin de l'enchantement était venue, la princesse s'éveilla ; et le regardant avec des yeux plus tendres qu'une première vue ne semblait le permettre :
- Est-ce vous, mon prince ? lui dit-elle, vous vous êtes bien fait attendre.

(*La Belle au Bois dormant*).

L'amélioration est réalisée et la première partie du conte se termine bien.

Le conte de *Peau d'Âne* présente la même structure : un roi veut épouser sa fille ce qui déclenche une séquence de dégradation :

Sa jeunesse, l'agréable fraîcheur de ce beau teint enflammèrent le roi d'un feu si violent qu'il ne put le cacher à l'infante, et il lui dit qu'il avait résolu de l'épouser, puisqu'elle seule pouvait le dégager de son serment.

(*Peau d'Âne*, p. 6)

La princesse ne parvient à éviter le mariage que par la fuite :

L'infante embrassa mille fois sa marraine, la pria de ne pas l'abandonner, s'affubla de cette vilaine peau, après s'être barbouillée de suie de cheminée, et sortit de ce riche palais sans être reconnue de personne.

(*Peau d'Âne*, p. 10).

Une fois la dégradation évitée, le narrateur enchaîne avec une séquence d'amélioration pour récompenser l'héroïne. Elle finit par épouser un prince et reprend une relation normale avec son père : « L'impatience du prince, pour épouser la princesse, fut telle, qu'à peine donna-t-il le temps de faire les préparatifs convenables pour cet auguste hyménée » (p. 18).

Si ces trois contes commencent par une séquence de dégradation (évitée) que le narrateur fait suivre par une séquence d'amélioration (obtenue) afin de récompenser le héros ; le conte de *Barbe Bleue* et la deuxième partie du conte de *La Belle au bois dormant* commencent d'emblée par une amélioration obtenue. Cela crée un état d'équilibre, qu'il faut ensuite perturber pour faire avancer l'action. Seulement, lorsque la dégradation est introduite, elle est toujours évitée pour garantir un dénouement heureux.

Dès lors, dans le conte de *Barbe-Bleue* un homme avec une barbe de couleur bleue cherche à se marier, mais il rencontre beaucoup de difficultés avec les femmes : « par malheur cet homme avait la barbe bleue : cela le rendait si laid et si terrible, qu'il n'était ni femme ni fille qui ne s'enfuît devant lui » (p.36). Il est face à une amélioration à obtenir. Il tente pour ce faire, de séduire une femme et il y parvient. L'amélioration est obtenue : « [...] enfin tout alla si bien, que la cadette commença à trouver que le maître du logis n'avait plus la barbe si bleue, et que c'était un fort honnête homme. Dès qu'on fut de retour à la ville, le mariage se conclut » (p. 36).

Cette première séquence représente la situation initiale du conte et le lecteur se retrouve déjà face à un état d'équilibre. Afin que le conte avance, le narrateur doit perturber cet équilibre. Pour cela, il introduit une séquence de dégradation : la femme désobéît à son mari et découvre le secret qu'il cachait. Il décide de la tuer :

- Pourquoi y a-t-il du sang sur cette clef ?
- Je n'en sais rien, répondit la pauvre femme, plus pâle que la mort.
- Vous n'en savez rien, reprit Barbe-Bleue, je le sais bien, moi ; vous avez voulu entrer dans le cabinet ! Hé bien, madame, vous entrerez, et irez prendre votre place auprès des dames que vous y avez vues.

(*Barbe-Bleue*, p. 39).

Mais les frères de la femme arrivent à temps pour la sauver : « Ils lui passèrent leur épée au travers du corps et le laissèrent mort. La pauvre femme était presque aussi morte que son mari [...] » (p. 42).

Dans *La Belle au Bois dormant*, la fin de la première partie (le mariage de la princesse et du prince) est une séquence d'amélioration satisfaisante, sur laquelle le conte peut se terminer sans aucune lacune. Toutefois, le narrateur décide de le prolonger, et introduit un élément perturbateur qui déclenche une séquence de dégradation. Il précise que la belle-mère de la princesse était de race ogresse :

La reine dit plusieurs fois à son fils, pour le faire expliquer, qu'il fallait se contenter dans la vie ; mais il n'osa jamais se fier à elle de son secret : il la craignait quoiqu'il l'aimât, car elle était de race ogresse, [...].

(*La Belle au Bois dormant*, p. 27).

Il nous apprend également que la Belle au Bois dormant et ses deux enfants devaient vivre un certain temps seuls avec elle :

Quelque temps après le roi alla faire la guerre à l'empereur Cantalabutte son voisin. Il laissa la régence du royaume à la reine sa mère, et lui recommanda fort sa femme et ses enfants [...].

(*La Belle au Bois dormant*, p. 28).

Néanmoins, la dégradation est évitée et le conte se termine bien : « Le roi ne laissa pas d'en être fâché elle était sa mère ; mais il s'en consola bientôt avec sa belle femme et ses enfants » (p. 31).

Comme déjà signalé plus haut, seules les séquences du conte du *Petit Poucet* et quelques-unes du conte de *Peau d'Âne* présentent une succession de séquences du même type. Dans le premier, s'enchaînent deux dégradations et dans le second, trois améliorations.

Le conte du *Petit Poucet* commence par une séquence de dégradation : un couple décide d'abandonner ses enfants à cause de sa pauvreté : « Il vint une année très fâcheuse, et la famine fut si grande, que ces pauvres gens résolurent de se défaire de leurs enfants ». (p. 74). Mais le processus de dégradation est interrompu et les enfants retrouvent leurs parents : « Ils le suivirent, et il les mena jusqu'à leur maison par le même chemin qu'ils étaient venus dans la forêt » (p. 76).

Seulement, la situation du couple ne s'arrange pas et il abandonne à nouveau ses enfants, créant une nouvelle séquence de dégradation : « Mais lorsque l'argent fut dépensé, ils retombèrent dans leur premier chagrin, et résolurent de les perdre encore, et pour ne pas manquer leur coup, de les mener bien loin que la première fois » (p. 77). Le processus de cette deuxième dégradation n'aboutit pas, et ce, grâce au plus jeune des frères, le Petit Poucet qui : « mit toute sa famille à son aise. Il acheta des offices de nouvelle création pour son père et pour ses frères ; et par là il les établit tous, et fit parfaitement bien sa cour en même temps » (p. 85). Les deux phases de dégradations qui se suivent dans ce conte sont donc toutes deux évitées.

Quant aux trois séquences d'amélioration enchaînées dans *Peau d'Âne*, elles sont enclavées dans la première séquence du conte, dans laquelle le roi veut épouser sa fille à tout prix. Chacune de ces trois séquences intervient pour tenter d'empêcher le processus de dégradation, mais sans succès. Elles ont toutes échoué. Dans la première, et sur les conseils de la marraine, la princesse demande à son père une robe couleur du temps comme condition de mariage, en espérant qu'il ne puisse la lui offrir. Il réussit et l'amélioration souhaitée n'est pas obtenue : « L'Infante, plus charmée de cette superbe robe que des soins du roi son père, s'affligea immodérément lorsqu'elle fut avec ses femmes et sa nourrice » (p. 8).

Dans la deuxième, la princesse demande à son père une robe de la couleur de la lune. La tentative d'amélioration n'est, encore une fois, pas obtenue : le père réussit à la faire confectionner :

Que devint l'infante à cette vue ? Jamais on n'avait rien vu de si beau et de si artistement ouvré. Elle était confondue ; et sous prétexte d'avoir mal aux yeux, elle se retira dans sa chambre où la fée l'attendait, plus honteuse qu'on ne peut dire.

(*Peau d'Âne*, p. 9).

Dans la troisième, elle demande à son père de lui offrir la peau de son âne qui lui donnait de l'or, pensant qu'il refuserait. Le père accepte et la troisième tentative d'amélioration échoue également : « Le pauvre âne fut sacrifié et la peau galamment apporté à l'infante, qui ne voyant plus aucun moyen d'éluder son malheur, s'allait désespérer [...] » (p. 9).

Dans les contes chaouis

Les séquences enchaînées dans les contes chaouis se combinent selon les quatre possibilités¹. Dans les contes de *El kalb yachreb guerba ou yakoul guelba* et de *Jazia*, il s'agit d'une série d'évènements, souvent merveilleux, qui touchent une famille dans le premier conte, et une tribu dans le deuxième. Ces évènements sont liés les uns aux autres, mais leurs héros n'ont pas d'objectif particulier à atteindre, et les contes n'ont pas de fin précise vers laquelle ils convergent. Le conteur nous raconte des épisodes de vie, marqués, soit par le bonheur, soit par le malheur, produisant diverses successions entre séquences de dégradation et d'amélioration.

Dans le conte de *El kalb yachreb guerba ou yakoul guelba*, les évènements sont très variés :

- Le déménagement de la famille dû au danger que représentait l'ogresse [S1D-].
- Le conflit entre la mère et son beau-fils, provoqué par la voisine [S2D-].
- L'attaque de la famille par les ogres [S5D-]. La mort de la mère et de l'un de ses fils, causée par une ogresse [S6D+].
- Le conflit entre les frères et leur oncle [S7A-].
- L'amélioration de leur situation sociale et financière [S8A+].
- La nouvelle menace des ogres [S9D-].

¹Voir *supra* : « La combinaison par enchaînement », p. 153.

- Leur claustration dans la grotte [S10D-].

Dans le conte de *Jazia*, les événements sont beaucoup plus nombreux. Nous avons isolé un total de dix-neuf séquences élémentaires, dont dix-huit sont enchaînées bout-à-bout. Le conteur raconte une partie de la vie de cette tribu hilalienne, qui est supposée avoir réellement existé et vécu en Afrique du Nord, après avoir émigré du Moyen Orient. Roseline Leila Korich rapporte que :

فانتشرت القصص التي ادخلها بنو هلال في المغرب انتشارا واسعا وعميقا. و
برواية سيرتهم المشهورة التي تتضمن جميع هذه القيم [الكرم و الشهامة, ...] من
خلال قصص ابطالهم و بطلاتهم - و خاصة الجازية - قد نقشى في الجزائر
الفروسية العربية القديمة بتمجيد البطل العربي الأصيل و الاعجاب بالمرأة البدوية
ذات الذكاء و الشجاعة. و قد ابقت هذه السيرة العادات البدوية القديمة حتى يومنا
هذا.¹

Les contes que les Hilaliens ont introduits au Maghreb se sont largement et profondément répandus. Et en rapportant leur geste qui recèle toutes ces valeurs [la générosité, le courage, ...] à travers les récits de leurs héros et héroïne – surtout El Jazia –, s'est épanouie en Algérie la chevalerie arabe ancienne, en glorifiant le héros arabe et en admirant la femme bédouine intelligente et courageuse. Et cette geste a maintenu les anciennes traditions bédouines jusqu'à ce jour.²

Dans la culture européenne cette histoire relèverait plus de la légende que du conte. Mais dans la culture chaouie, les contes et les légendes ne font qu'un, on les réunit sous l'appellation d' « histoires » ou de « contes ». ³ Certains pensent que lorsque les contes prennent des marquages historiques, ils perdent de leur pouvoir, comme l'indique André Jolles :

Dès que le conte prend des traits de l'histoire – ce qui arrive parfois quand il se rencontre avec la nouvelle – il perd une part de sa force. Localisation historique et date historique le rapprochent de la réalité immorale et brisent le pouvoir du merveilleux naturel et nécessaire.⁴

¹ روزلين ليلي قريش, القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي, سبق ذكره, ص. 79.

² Roseline Leila Koreich, *Le conte populaire algérien d'origine arabe*, op. cit., p. 79.

³ Voir *supra* : « Les principales formes de la littérature orale », p. 37.

⁴ André Jolles, *Formes simples*, op. cit., p. 193.

Mais cela n'est pas le cas du conte de *Jazia*, car le merveilleux y détient une part importante. Quant à la réalité immorale, nous avons constaté que le conteur chaoui lui fait souvent appel, elle prend ainsi une place importante à côté de « la morale naïve ».¹

Micheline Galley et Abderrahman Ayoub, ont pu réunir un certain nombre de poèmes qui raconteraient la vie des Hilaliens. Selon eux, il s'agirait de récits à double fonction :

[...] histoire - véritable archives orales - pour le peuple qui y reconnaît son passé et son identité ; légende enrobant et transformant des faits difficiles à saisir nettement, pour l'historien, ou dans la perspective de l'historien.²

Bien que ces poèmes aient été collectés en Tunisie (puisque les Hilaliens avaient vécu en Algérie mais en Tunisie et en Égypte également), nous retrouvons certains de leurs personnages dans le conte de notre corpus. Ces personnages sont pour la plupart imaginaires, comme le précisent les auteurs de : *Histoire des Beni Hilal et de ce qui leur advint dans leur marche vers l'ouest* :

Dans la geste hilalienne, rares sont les personnages dont l'existence historique est attestée. Silence sur Mounès le Hilalien et El-Moëzz le Ziride. En revanche, la geste, du côté hilalien, est construite autour de Bouzid et de Dyab qui, dans l'histoire, s'il faut en croire Ibn Khaldoun, sont si effacés que le premier n'y apparaît nul part et que le second y est cantonné dans un rôle presque insignifiant.³

Mais ils ajoutent que les événements racontés ne sont pas qu'un tissu d'histoires imaginaires :

Les écarts par rapport à certaines réalités historiques ne doivent pas faire penser que la Geste se meuve dans un monde de pure imagination. Bien au contraire, elle abonde en notations précises qui rendent tangibles les conditions de vie de ces nomades et leur manière de les affronter.⁴

¹ Idem, p. 191.

² Micheline Galley et Abderrahman Ayoub, *Histoire des Beni Hilal et de ce qui leur advint dans leur marche vers l'ouest*, Bruges, Armand Colin, 1983, p. 11.

³ Idem, p. 25.

⁴ Ibidem.

En effet, nous pouvons déceler dans le conte de *Jazia* beaucoup d'éléments merveilleux, mais également des détails qui nous renseignent sur les conditions de vie des nomades.

L'histoire des Hilaliens est riche et très connue dans la culture populaire de l'Afrique du Nord, avec des versions variées, spécifiques à chaque région. Dans les Aurès, les sujets des contes tournent essentiellement autour de la belle *Jazia* et de *Diab*, comme le constatent Galley et Ayoub : « [il] s'est développé en Algérie tout un cycle de contes autour du couple *Dyab-Jazya* ». ¹ Tandis que dans d'autres c'est autour de personnages différents, comme *Abou Zid Al Hilali* ou *Ahmed Lahlayli*.

La conteuse auprès de laquelle nous avons recueilli ce conte, nous a fait remarquer à la fin du contage que le conte n'était pas terminé, et qu'il était plus long. D'après elle, les aventures qu'ont connues les Hilaliens durant leur vie étaient innombrables. De ce fait, la fin du conte reste ouverte.

L'enclavement des séquences

Lors des enchaînements des séquences élémentaires dans les neuf contes², certaines séquences s'enclavent, soit pour éviter une dégradation, soit pour obtenir une amélioration. Seulement, dans les enclaves des contes de Perrault il est toujours question d'une séquence de dégradation évitée grâce à une séquence d'amélioration qui a valeur de protection. Mais tel n'est pas toujours le cas dans les contes chaouis où la séquence enclavée intervient parfois pour endiguer le processus d'une séquence d'amélioration. Elle a alors valeur de frustration.

¹ Idem, p. 216.

² Qui sont, rappelons-le : *Barbe-Bleue*, *Cendrillon*, *La Belle au bois dormant*, *Le Petit Poucet*, *Peau d'Âne*, *Dalfas*, *El kalb yachreb guerba ou yakoul guelba*, *Fahlouta* et *Jazia*.

Dans les contes de Perrault

Dans la deuxième séquence du conte de *Barbe-Bleue*, la femme est menacée de mort par son mari. Mais au cours du processus de dégradation, le narrateur intègre une phase d'amélioration, durant laquelle les deux frères arrivent au bon moment pour tuer le mari et sauver leur sœur :

Dans ce moment on heurta si fort à la porte, que Barbe-Bleue s'arrêta tout court. On ouvrit, et aussitôt on vit entrer deux cavaliers, qui mettant l'épée à la main, coururent droit à Barbe-Bleue.

(*Barbe-Bleue*, p. 42).

Identiquement pour la première séquence du conte de *Cendrillon*, dans laquelle l'héroïne ne peut pas aller au bal du prince. La marraine se manifeste pour y remédier. Elle l'aide à avoir de beaux habits et tout le nécessaire pour le bal :

Sa marraine, qui était fée, lui dit :
- Tu voudrais bien aller au bal, n'est-ce pas ?
- Hélas oui, dit Cendrillon en soupirant.
- Eh bien ! Seras-tu bonne fille ? dit sa marraine ; je t'y ferai aller.

(*Cendrillon*, p. 57).

Cette séquence d'amélioration s'enclave alors pour empêcher le processus de la dégradation.

Dans la première séquence de dégradation du conte *Le Petit Poucet*, s'enclave une séquence d'amélioration, qui a pour but d'interrompre le processus de dégradation. C'est ainsi que lorsque le couple de bûcherons décide d'abandonner ses enfants dans la forêt, la dégradation est évitée grâce à l'action du plus jeune des frères le Petit Poucet : « Le Petit Poucet les laissait crier, sachant bien par où il reviendrait à la maison ; car en marchant il avait laissé tomber le long du chemin les petits cailloux blancs qu'il avait dans ses poches ». (*Le Petit Poucet*, p. 75). Il déclenche ainsi une phase d'amélioration qui endigue le processus de la séquence précédente.

Le conte de *La Belle au Bois dormant* commence par une dégradation dans laquelle une princesse est menacée de mort à cause de la colère d'une

vieille fée. Au même moment, une autre fée intervient et la sauve dans une séquence enclavée, empêchant le processus d'aller jusqu'au bout :

- Rassurez-vous roi et reine, votre fille n'en mourra pas ; il est vrai que je n'ai pas assez de puissance pour défaire entièrement ce que mon ancienne a fait. La princesse se percera la main d'un fuseau ; mais au lieu de mourir, elle tombera dans un profond sommeil qui durera cent ans, au bout desquels le fils d'un roi viendra la réveiller.

(*La Belle au Bois dormant*, p. 21).

Le conte de *Peau d'Âne* enfin, commence par une dégradation dans laquelle un roi veut tenir la promesse qu'il avait faite à sa défunte femme, et qui consistait à n'épouser qu'une femme plus belle qu'elle. Or, seule leur fille était plus belle qu'elle, et le roi décide de l'épouser. La princesse, ne sachant pas comment éviter ce mariage, consulte sa marraine. Cela déclenche une suite de trois séquences d'amélioration non-obtenues, qui s'enclavent dans le processus de dégradation. Elles ont donc valeur de protection, mais échouée, car tous les conseils de la marraine n'ont pas aidé la princesse, bien au contraire. De ces échecs résultent une séquence de dégradation : le roi parvient à réaliser tous les souhaits de la princesse et elle n'a plus de prétexte pour éviter le mariage. Le dernier conseil de la marraine évite la dégradation de cette dernière séquence, ainsi que celle de la principale :

- Que faites-vous, ma fille ? dit-elle, voyant la princesse déchirant ses cheveux et meurtrissant ses belles joues ; voici le moment le plus heureux de votre vie. Enveloppez-vous de cette peau, sortez de ce palais, et allez tant que la terre pourra vous porter.

(*La Belle au Bois dormant*, p. 9).

Dans les contes chaouis

Du côté des contes chaouis, les séquences enclavées peuvent être des séquences d'amélioration qui interrompent des processus de dégradation, comme elles peuvent être des séquences de dégradation qui tentent d'empêcher des processus d'amélioration d'aboutir.

Nous rencontrons la première possibilité dans le conte de *Dalfas*, où un ogre se métamorphose pour épouser la fille d'un sultan :

سمع بيها الغول دالفاس. كي سمع جا يخطب, كي جا يخطب, حلو فمو, لقاء عندو
سنة فضة أو سنة ذهب, قالو آني عطيتهاك.

(دالفاس).

L'ogre Dalfas entendit parler d'elle. Quand il se présenta pour demander sa main, son père lui fit ouvrir la bouche et vit une dent en argent et une dent en or. Alors il lui accorda la main de sa fille.

(Dalfas).

La fille est maltraitée. Elle ne dispose d'aucun moyen pour échapper à l'ogre. Au cours de ce processus, une séquence d'amélioration est enclavée, lors de laquelle la famille de la fille obtient des informations et réussit à la délivrer :

كي جا هاذاك الفرجيوي, يحي لقاها, قالهم: "أنت قاسم و أنت ربوح و هذا باباكم
السلطان؟" قالولوا هيه, قالهم: " راهي بعثتني عندكم أختكم إلا كان عطيتوها
للراجل اللي عندو سنة ذهب أو سنة فضة, راو غول اسمو دالفاس".

(دالفاس).

Quand le vendeur ambulante arriva, il les trouva. Il leur dit : « Toi c'est Gasseem et toi c'est Rebouh et ce lui là c'est votre père le sultan » ? Ils lui dirent oui. Il leur dit : « C'est votre sœur qui m'envoie. Si vous l'avez mariée à un homme qui a une dent en or et une dent en argent, c'est un ogre et il s'appelle Dalfas ».

(Dalfas).

Nous rencontrons cette interruption du processus de dégradation dans deux séquences du conte de *El kalb yachreb guerba ou yakoul guelba*. Une première fois, lorsqu'une voisine influence la belle-mère et réussit à lui faire changer de comportement vis-à-vis de son beau-fils. Ce dernier ressent le changement et décide de quitter la maison :

أمالاً قعد قعد, قال لخواوتو: "أمالاً يمى تبدلت عليا, تبدلت بالشوي, ربيها مانيش
ولدها, أبقاو على خير, أنا رايج من هاذ لبلاصة هاذي, رايج من هاذ الدار".

(الكلب يشرب قربة أو ياكل قربة).

Il patienta, patienta, puis dit à ses frères : « Ma mère a changé son comportement envers moi, elle a changé progressivement. Je suis son beau-fils, je ne suis pas son fils. Alors adieu, je quitte cet endroit, je quitte cette maison ».

(*El kalb yachreb guerba ou yakoul guelba*).

Le processus de dégradation n'arrive pas à son terme, parce que ses deux demi-frères perdent goût à la vie après son départ. Cette situation impose une nouvelle séquence d'amélioration, lors de laquelle le beau-fils est retrouvé et ramené à la maison :

[...] أمالاً أو خاوتو يحوسوا عليه, حتى تلاقوا, [...].

(الكلب يشرب قربة أو ياكل قلبه).

[...] alors ses frères le cherchèrent jusqu'à ce qu'ils se rencontrèrent [...].

(*El kalb yachreb guerba ou yakoul guelba*).

La deuxième séquence se produit à la fin du conte, lorsque les deux frères, fuyant des ogres, se retrouvent bloqués dans une grotte :

هي[الغولة] تحوس في جهة أو هو[الغول] يحوس في جهة. شافوهم [الاحوة], كيفاش يديروا؟ كيفاش يديروا؟ دخلوا في لغار. قالك كي دخلوا في لغار, لعشية عشات, الرعد جا ضرب الجبل, تتركبت هاذيك الحجر, غطات الغار.

(الكلب يشرب قربة أو ياكل قلبه).

L'ogresse cherchait d'un côté et l'ogre de l'autre. Les deux frères Les aperçurent. Que faire? Que faire? Ils se cachèrent dans une grotte. On dit que quand ils pénétrèrent, l'après-midi la foudre frappa la montagne, d'où un rocher a dévalé et cacha la grotte.

(*El kalb yachreb guerba ou yakoul guelba*).

Cette séquence s'enclave avec une autre séquence d'amélioration, provoquée par les frères, afin de sortir de la grotte :

قالو: "آخويا كيفاش؟ رانا سبع أيام و احنا في الغار, كيفاش انديروا؟" قالو: "خلي نتفكروا, كانش ما درنا خير؟" [...].

(الكلب يشرب قربة أو ياكل قلبه).

Il lui dit : « Oh mon frère, qu'allons-nous faire ? Nous sommes enfermés depuis sept jours, que faire »? Son frère lui répond : « Essayons de nous souvenir d'une bonne action qu'on aurait faite » ?

(*El kalb yachreb guerba ou yakoul guelba*).

La dernière séquence de dégradation du conte de *Fahlouta*, enclavé à son tour une amélioration. Lorsque l'homme furieux d'avoir été dupé par *Fahlouta*, décide de la retrouver pour se venger d'elle, une séquence de dégradation est en cours [S5D-] :

قالك [الراجل] ضرب من ضرب من, ما لقالها لا ساس لا راس, ولا تتع هم [...] .
قالك أمالا انشد انشد لقاها مرة.

(*فحلوتة*).

On raconte qu'il la chercha par-ci, par-là, mais ne lui trouva aucune trace. Il s'était mit alors à les suivre. Il demanda après elle et sut qu'elle était réellement une femme.

(*Fahlouta*).

L'homme la retrouve et la demande en mariage. Mais *Fahlouta*, amoureuse et intelligente, devine ses intentions et entame un processus d'amélioration qui calme sa colère et leur évite la dégradation :

هي راحت للنجار. قالت للنجار أنا بغيت تخدملي لمرّة بالعود, بكلش انتاعها أو
الراس خليه فارغ.

(*فحلوتة*).

Elle partit voir le menuisier. Elle lui demanda de lui fabriquer un mannequin femme en bois avec tous les accessoires, et laisser son crâne vide.

(*Fahlouta*).

Un dernier cas d'interruption de séquence de dégradation se trouve à la fin du conte de *Jazia*. En l'absence de Diab, la tribu est victime d'une invasion, à laquelle elle n'arrive pas à faire face sans lui :

أيّا تلاح عليهم خليف الزناتي, [...] حتى من الما كي يسقيوه, يسقيو جماعة خليف
الزناتي و يخروضوا الما [...].

(*قصة الجازية*).

Khelif Ezznati les envahit, [...] même pour l'eau, quand le groupe de Khelif Ezznati finissait d'en puiser, ils la troublaient.

(L'histoire de Jazia).

Alors que le processus de dégradation est en cours, les Hilaliens comprennent que seul Diab peut l'interrompre et font appel à lui. S'enclave ainsi une séquence d'amélioration. Diab rentre pour faire la guerre à Khelif et libérer sa tribu :

قالك غدوة الصباح تحزملهم, تحزموا معاه حتى صحابو يضارُّوا يضاربوا
يضاربوا يضاربوا, هوما و خليف الزناتي.

(قصة الجازية).

Alors le lendemain matin, il se prépara au combat avec ses amis. Ils combattirent, combattirent, combattirent, combattirent, eux contre Khelif Ezznati.

(L'histoire de Jazia).

Quant à la deuxième possibilité d'enclave, qui consiste en l'intégration d'une séquence de dégradation dans une séquence d'amélioration afin de l'empêcher de se réaliser, elle est utilisée moins souvent. Dans le conte de *El kalb yachreb guerba ou yakoul quelba*, elle intervient lorsque les deux frères partent à la recherche de leur demi-frère pour le convaincre de rentrer avec eux à la maison. Le processus d'amélioration en cours est interrompu par une séquence de dégradation, puisque le frère recherché est menacé par un ogre :

أمالاً هاذاك النهار الغولة خرجت, خوها جا قالو : "وين راحت الغولة؟" قالو:
"راحت تصيد ولأ ما نعرف عليها, المهم ماكانتش", قالو : "جاباتك أملاً تقرس
فيك هنا؟" كلالو لحصان اللي يصيد بيه, أو هو هربلو للغابة.

(الكلب يشرب قربة أو ياكل قلبه).

Alors ce jour l'ogresse sortit. Son frère vint et lui dit : « Où est passée l'ogresse » ? Il lui répondit : « Elle est partie chasser je ne sais où, elle n'est pas là ». L'ogre lui dit : « Alors elle t'a ramené ici pour t'engraisser » ? Il lui mangea son cheval de chasse, mais l'autre s'enfuit vers la forêt.

(El kalb yachreb guerba ou yakoul quelba).

Mais comme le frère réussit à fuir l'ogre, la dégradation est évitée, et le processus d'amélioration entamé par les deux demi-frères arrive à son terme.

Un deuxième cas de ce type d'enclave est présent dans le conte de *Fahlouta*. Quand l'héroïne et ses amies échappent à l'ogresse, elles se déguisent en chevaliers pour ne pas être importunées sur le chemin du retour. L'amélioration est obtenue, mais avant de l'être son processus est perturbé par une vieille femme qui divulgue le secret des filles :

قالك يمشيو يمشيو يمشيو يمشيو شافوهم الرعيان سارحين, هربوا من الطريق,
هي قالتهم: "آ الذراري, أولاد آ, ما تهربوش, راهم نسا, ماهمش رجالة!"
(فحلوتة).

Elles marchaient, marchaient, marchaient, marchaient, quand des bergers les voyant arriver leur cédèrent le passage, mais la vieille leur dit : « Ô les jeunes, ne vous sauvez pas, ce sont des femmes, ce ne sont pas des hommes » !

(*Fahlouta*).

Une séquence de dégradation est alors enclavée, mais les filles se rendent compte du danger que représente la vieille, et l'abandonnent en plein route pour éviter la dégradation :

قالوا: "هزينا الكونترا, هزينا الكونترا؟ هاي نزلوها."
(فحلوتة).

Elles se dirent : « On a pris un ennemi ? Allez, on l'abandonne ».

(*Fahlouta*).

L'enclavement des séquences dans ces neuf contes se fait sur un seul niveau. Seul le conte chaoui de *El kalb yachreb guerba ou yakoul guelba* renferme deux niveaux d'enclave. Nous les avons relevés dans la deuxième séquence du conte lorsque la mère entre en conflit avec son beau-fils : [S₂D- ... [S₃A+ ... [S₄D-]...S₃A+] ...S₂D-]. Il s'agit d'une séquence de dégradation [S₂D-] évitée grâce à l'enclavement d'une séquence d'amélioration [S₃A+]. Reste que l'amélioration de cette séquence est perturbée par une dégradation qu'il faut éviter [S₄D-]. Une séquence de dégradation s'enclave alors dans la séquence d'amélioration : [S₃A+ ... [S₄D-]...S₃A+].

Nous avons également constaté que l'enclave est déclenchée dans la plupart du temps par l'intervention ou l'apparition d'un nouveau personnage (il

peut être nouveau dans le conte, ou nouveau dans la séquence principale uniquement), comme le remarque Tzvetan Todorov :

L'apparition d'un nouveau personnage entraîne inmanquablement l'interruption de l'histoire précédente, pour qu'une nouvelle histoire, celle qui explique le « je suis ici maintenant » du nouveau personnage, nous soit racontée. Une histoire seconde est englobée dans la première ; ce procédé s'appelle *enchâssement*.¹

Lorsqu'il s'agit d'une dégradation à éviter, c'est généralement d'une intervention intentionnelle de personnages qu'il s'agit (la marraine de Cendrillon, la bonne fée de La Belle au bois dormant, la marraine de Peau d'Âne, Diab). Mais lorsqu'il s'agit d'une amélioration à obtenir, c'est plutôt l'apparition des personnages qui a pour but la frustration du héros. Dans ce dernier cas, le conteur désire, soit créer du suspense (l'ogre qui essaye de manger l'un des trois frères), ou au contraire, créer une situation amusante, lorsque la frustration n'est pas grave (la façon par laquelle les filles abandonnent la vieille).

Mais cela n'est le cas que de certaines enclaves. Dans d'autres, l'enclave n'est pas déclenchée à cause de l'intervention ou l'apparition d'un nouveau personnage. Tel est le cas du Petit Poucet qui s'aide et sauve ses frères, ou encore de Fahlouta qui se protège.

La combinaison par enchaînement-accolement

Par contes à séquences enchaînées-accolées, nous entendons les contes dont les séquences élémentaires se combinent grâce à deux possibilités : la succession bout à bout et la simultanéité, que Bremond définit ainsi :

La même suite d'évènements ne peut en même temps et dans son rapport à un même agent, se caractériser comme amélioration et comme dégradation. Cette simultanéité devient en revanche possible si l'événement affecte à la fois deux agents animés par des intérêts opposés : la

¹ Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, op. cit., p. 82.

dégradation du sort de l'un coïncide avec l'amélioration
du sort de l'autre.¹

Ce type de combinaison est totalement absent des contes chaouis. Par contre, nous le décelons dans deux contes de Perrault, dont les schémas sont les suivants :

Les Fées : [S₁A+][S₂A-][S₃A+] vs [S₄D+].

Riquet à la houppe : [S₁A+] vs [S₂D+][S₃D-].

Dans ces deux contes, les séquences accolées se réalisent lorsqu'un même évènement affecte deux personnages, l'un positivement, ce qui déclenche une séquence d'amélioration, et l'autre négativement, ce qui provoque une séquence de dégradation.

La séquence [S₃A+] du conte des *Fées*, représente le mariage de la sœur cadette, en l'occurrence l'amélioration de son sort, en guise de récompense pour sa gentillesse. Tandis que la [S₄D+] du même conte, représente la mort de la sœur aînée, donc la dégradation de son sort, en guise de punition pour sa méchanceté.

L'évènement qui cause ces deux séquences, est la rencontre des sœurs avec la fée qui voulait les tester et le comportement que chacune d'elle a eu à son égard. Ces deux rencontres sont enchaînées : [S₁A+] et [S₂A-] : la première a provoqué la seconde. Leurs conséquences sont cependant simultanées : [S₃A+] vs [S₄D+]. Cette simultanéité a pour but d'opposer les destins des deux sœurs comme le constate Michèle Simonsen : « La structure binaire du conte n'est plus que l'instrument d'une parabole moralisatrice ».²

En effet, lorsque la fille cadette rencontre la fée déguisée en vieille femme, elle fait preuve d'amabilité. Elle reçoit en contre partie le don de sortir de sa bouche des fleurs ou des pierres précieuses, à chaque parole prononcée :

- Vous êtes si belle, si bonne, et si honnête, que je ne puis m'empêcher de vous faire un don [...]. Je vous donne pour don, poursuit la fée, qu'à chaque parole que vous direz, il vous sortira de la bouche ou une fleur ou une pierre précieuse.

(*Les Fées*, p. 51).

¹ Claude Bremond, « La logique des possibles narratifs », In : *Communications* 8, op. cit., p. 70.

² Michèle Simonsen, *Perrault. Contes*, op. cit., p. 87.

Lorsque la mère découvre ce don, elle envoie sa deuxième fille – qui était sa préférée – à la source d'eau pour y faire la rencontre de la fée afin de recevoir un don semblable. Mais la fille aînée, foncièrement méchante, rencontre la fée, déguisée en princesse cette fois, et se montre très désagréable avec elle. Elle reçoit comme punition le don de cracher des serpents et des crapauds :

- Vous n'êtes guère honnête, reprit la fée, sans se mettre en colère. En bien ! puisque vous êtes peu obligeante, je vous donne pour don qu'à chaque parole que vous direz, il vous sortira de la bouche ou un serpent ou un crapaud.

(*Les Fées*, p. 53).

Donc la deuxième séquence n'aurait pas pu se produire si la première n'avait pas eu lieu. Le résultat de ces deux séquences est la fuite de la cadette de chez elle et sa rencontre avec le prince d'une part : « Le fils d'un roi en devint amoureux, et considérant qu'un tel don valait mieux que tout ce qu'on pouvait donner en mariage à un autre, l'emmena au palais du roi son père, où il l'épousa » (p. 53). D'autre part, l'expulsion de l'aînée par la mère et sa mort dans les bois : « Pour sa sœur, elle se fit tant haïr, que sa propre mère la chassa de chez elle ; et la malheureuse, après avoir bien couru sans trouver personne qui voulût la recevoir, alla mourir au coin d'un bois » (p. 54).

Dans le conte de *Riquet à la houppe* par contre, les deux séquences accolées interviennent au début du conte [S₁A+] et [S₂D+]. L'une survient à la suite des dons faits par la fée à Riquet, qui était très laid :

Une fée qui se trouva à sa naissance assura qu'il ne laisserait pas d'être aimable, parce qu'il aurait beaucoup d'esprit ; elle ajouta même qu'il pourrait, en vertu du don qu'elle venait de lui faire, donner autant d'esprit qu'il en aurait à la personne qu'il aimerait le mieux.

(*Riquet à la houppe*, p. 64).

L'autre se produit suite aux dons faits aux deux princesses jumelles, parce que l'une était très belle et l'autre était très laide :

La même fée qui avait assisté à la naissance du petit Riquet à la houppe était présente, et pour modérer la joie de la reine, elle lui déclara que cette petite princesse n'aurait point d'esprit, et qu'elle serait aussi stupide qu'elle était belle. [...] je vais lui donner pour don de pouvoir rendre beau ou belle la personne qui lui plaira. [...]

- Ne vous affligez point tant, madame, lui dit la fée ; votre fille sera récompensée d'ailleurs, et elle aura tant d'esprit, qu'on ne s'apercevra presque pas qu'il lui manque de la beauté.

(*Riquet à la houppe*, p. 64-65).

En effet, lorsque la fée attribue le don à Riquet, elle déclenche une amélioration pour la sœur laide qui a reçu le don de devenir idiote mais de pouvoir rendre beau celui qu'elle aimera. Cette amélioration est obtenue lorsque Riquet rencontre la princesse, belle mais malheureuse, et lui donne de son esprit :

- J'ai le pouvoir, madame, dit Riquet à la houppe, de donner de l'esprit autant qu'on en saurait avoir à la personne que je dois aimer le plus, et comme vous êtes, madame, cette personne, il ne tiendra qu'à vous n'ayez autant d'esprit qu'on en peut avoir, pourvu que vous vouliez bien m'épouser.

(*Riquet à la houppe*, p. 67).

Cette même amélioration touche la princesse, et cause simultanément une séquence de dégradation pour sa sœur. Le don que cette dernière avait reçu, lui permettait d'être plus appréciée que sa jumelle, mais lorsque cette dernière devient intelligente, la sœur laide perd l'avantage qu'elle avait :

Toute la cour en eut une joie qui ne se peut imaginer, il n'y eut que sa cadette qui n'en fut pas bien aise, parce que n'ayant plus sur son aînée l'avantage de l'esprit, elle ne paraissait plus auprès d'elle qu'une guenon fort désagréable.

(*Riquet à la houppe*, p. 68).

Par conséquent, lorsque Riquet décide de donner de son esprit à la femme qu'il aime, les deux séquences se produisent. Cet événement affecte en même temps la première sœur positivement et la deuxième sœur négativement.

D'après cette analyse, nous constatons que les structures des contes de Perrault et des contes chaouis présentent moins de similitudes que de différences. Le narrateur et le conteur privilégient généralement une combinaison simple des séquences élémentaires – succession bout-à-bout – qu'on retrouve d'ailleurs dans la plupart des contes populaires. Cette première structuration a pour but de simplifier et de clarifier le message véhiculé dans chaque conte, afin qu'il soit intelligible par un large public.

Quant aux différences des structures, elles sont principalement liées à la nature du message que le narrateur de Perrault et le conteur chaoui désirent transmettre au lecteur et à l'auditeur. Dans son article « La logique des possibles narratifs », Claude Bremond insiste sur l'analyse des choix narratifs afin de comprendre les motivations du narrateur. Le narrateur de Perrault et le conteur chaoui choisissent dès lors, en fonction du schéma qu'ils veulent développer dans leurs contes, un type précis de successions. Bremond compare le processus que suit chaque conte à un cours d'eau :

Le processus pris en charge par la séquence élémentaire n'est pas amorphe. Il a déjà sa structure propre, qui est celle d'un vecteur. Il suit sa pente comme un cours d'eau descendant vers la mer. Quand le narrateur s'en empare pour en faire la matière première de son récit, cette vectorialité s'impose à lui. Il peut installer un barrage ou une dérivation, il ne peut annuler la destination première. On pourrait comparer la séquence élémentaire aux phases d'un tir à l'arc. La situation initiale est créée lorsque la flèche, placée sur l'arc tendu, est prête à être lâchée. L'alternative est alors de retenir ou de la laisser partir ; si on choisit de la laisser partir, l'alternative est de la laisser atteindre la cible ou de faire qu'elle la manque. Certes, divers incidents peuvent perturber la trajectoire : la flèche peut d'abord être déviée par le vent, puis ricocher sur un obstacle qui la ramène au but. Ces péripéties jouent un rôle « retardateur ».¹

Dans les contes de Perrault, les séquences de dégradation sont le plus souvent suivies de séquences d'amélioration d'une part. D'autre part, les séquences d'amélioration s'enclavent toujours dans des séquences de dégradation pour interrompre leur processus. Ces combinaisons reflètent un schéma « optimiste » des contes, selon lequel lorsqu'une situation est déséquilibrée, elle doit forcément se rééquilibrer à la fin du conte. Le narrateur choisit d'éviter les dégradations en créant une dérivation ou en faisant intervenir un allié qui aide le héros à empêcher la finalité dégradée. Par conséquent, toutes les améliorations sont obtenues. Seul le conte du *Petit Chaperon rouge* fait exception avec une dégradation à laquelle ne succède aucune amélioration. Ce conte « tragique » est donc le seul à contrecarrer « la morale naïve », notion proposée par André Jolles : « L'idée que les choses doivent se passer dans l'univers selon notre attente est capitale à notre avis pour

¹ Claude Bremond, « Le message narratif », In : *Communication 4*, op. cit., p. 21-22.

la forme du conte : elle est la disposition mentale du conte ». ¹ Tandis que les neuf autres contes correspondent parfaitement au schéma que donne Jolles du conte populaire, d'après lequel toute dégradation est toujours suivie d'une amélioration :

La forme du conte est précisément celle où la disposition mentale considérée se produit avec ses deux effets : la forme où le tragique est en même temps posé et aboli. On le voit déjà dans l'agencement des incidents et des données. Le conte choisit avec prédilection les états et les incidents qui contredisent notre sentiment de l'événement juste ; un jeune garçon reçoit moins en héritage que ses frères, il est plus petit ou plus bête que son entourage ; des enfants sont abandonnés par leurs parents ou maltraités par une marâtre ; le fiancé est séparé de sa vraie fiancée ; des hommes tombent sous la sujétion d'esprits malfaisants, on les contraint d'effectuer des tâches surhumaines, on les persécute et ils doivent s'enfuir : autant d'injustices qui sont toujours abolies au cours de l'événement juste. Sévices, mépris, faute, péché, arbitraire, toutes ces choses n'apparaissent dans le conte que pour être peu à peu abolies définitivement et « dénouées » selon la morale naïve. Toutes les jeunes filles pauvres finissent pas épouser le prince qui leur faut, tous les garçons pauvres ont leur princesse ; et la mort, qui signifie en un certain sens le comble de l'immoralité naïve, est abolie dans le Conte : « S'ils ne sont pas morts, ils vivent encore ». C'est cette construction interne du conte qui engendre la satisfaction dont nous avons parlé : en entrant dans l'univers du conte, on anéantit l'univers de la réalité qui est ressenti comme immoral. ²

De manière générale, la majorité des dégradations chez Perrault sont évitées et la plupart des améliorations sont obtenues. Cela trouve son explication dans les fins heureuses recherchées par le narrateur (à l'exception du *Petit Chaperon rouge*), et sur lesquelles se terminent tous les contes de fées en général.

Quant aux contes chaouis, ils obéissent essentiellement à deux combinaisons. La succession des séquences d'amélioration est la première possibilité. Ces améliorations se succèdent « en cascade » générant un schéma « optimiste », selon lequel la ruse et l'amour n'apportent que des améliorations à n'importe quelle situation. Elles structurent les contes qui véhiculent une « morale naïve » respectant le schéma de Jolles. Les contes combinant ainsi les

¹ André Jolles, *Formes simples*, op. cit., p. 190.

² Idem, p. 192.

améliorations se rapprochent des contes de Perrault, dans la mesure où ils se terminent toujours par une amélioration. Mais ils s'en différencient en même temps, puisqu'ils présentent une longue suite de séquences, lors desquelles le héros persévère et tente d'atteindre à chaque fois un état plus amélioré que le précédent. Cette persévérance est un appel à la résistance et à la patience que le conteur adresse à ses auditeurs, comme nous le verrons dans la suite de notre analyse.

Les suites de dégradations, ou les « dégradations en cascades », comme les appelle Claude Bremond, sont la seconde possibilité de succession. Elles reflètent un schéma type « pessimiste », selon lequel une situation déséquilibrée n'est pas immédiatement rééquilibrée, et son déséquilibre peut au contraire s'aggraver. Les messages véhiculés dans ces contes représentent une « réalité immorale » que Jolles refuse d'attribuer aux contes populaires :

On peut s'attendre maintenant que deux formes résultent de la double tendance à l'œuvre dans cette disposition mentale : à côté d'une forme où le cours des choses suit un ordre tel qu'elles répondent entièrement aux exigences de la morale naïve, on devrait trouver une forme dans laquelle se cristallise l'univers naïvement immoral du tragique ; bref, il doit exister un anti-contes. [...]. Il serait facile de trouver un grand nombre de ces anti-contes ou, si on veut employer un oxymore, de ces Contes tragiques. [...]. Cette forme n'a pas été reconnue comme telle et n'a donc pas de nom ; en effet elle s'est généralement mêlée à l'époque moderne à des Formes savantes [...] et nous ne la connaissons que dans ces actualisations ; [...].¹

Les contes déployant ce schéma se rapprochent du conte du *Petit Chaperon rouge*. Leur caractère « tragique » a pour but de souligner l'importance du message à transmettre. Ils ne constituent cependant pas, au sein du corpus des contes chaouis, une exception. De ce fait, l'affirmation de Jolles qui stipule que les contes « tragiques » ou « anti-contes » ne sont pas reconnus comme forme, et ne font pas partie des contes populaires, est remise en cause par la structure d'une partie importante de contes chaouis. Nous constatons que la règle qui fait succéder la plupart des dégradations par des améliorations, à laquelle le narrateur de Perrault semble tenir particulièrement, n'est pas toujours utilisée par le conteur chaoui. En effet, dans les contes

¹ Idem, p. 191.

chaouis que nous avons collectés, les dégradations ne sont pas toutes évitées et les améliorations ne sont pas toutes obtenues. Cette structure des contes traduit la réalité sociale du peuple chaoui en particulier et algérien en général, dans laquelle tout « n'est pas rose » comme dans les contes de fées, que Perrault présente aux salons mondains de la fin du 17^{ème} siècle.

Il est intéressant de constater que le conteur chaoui recourt à des procédés variés pour livrer des messages complémentaires. Ainsi, avec la première possibilité de succession, il incite ses auditeurs à persévérer dans une société profondément souffrant de la pauvreté, de la misère et de l'injustice sociale – particulièrement lors de la guerre de la libération. Il leur redonne ainsi l'espoir et la promesse d'une vie meilleure. Avec la deuxième possibilité de succession, le conteur rappelle à ses auditeurs leurs conditions de vie pénibles. Il les affronte volontairement à cette « réalité immorale » pour les pousser à se révolter et à ne pas subir le même sort que les héros de ces contes « tragiques ».

Dans ce deuxième cas, le conteur entraîne l'auditeur dans un univers proche du sien, afin que le retour au réel ne soit pas brusque et que le message s'incruste. Mais lorsqu'il l'éloigne, comme dans le premier cas, c'est souvent pour l'entraîner dans un univers facétieux. Il lui procure ainsi un moment de détente et lui fait oublier, superficiellement seulement, sa réalité amère.

La combinaison des séquences narratives complexes

Nous avons analysé les différentes combinaisons auxquelles le narrateur et le conteur recourent dans leurs contes, pour lier les séquences élémentaires entre elles. Suite à ces combinaisons, des séquences complexes se forment :

Par ce jeu d'enchaînement et d'enclaves, les séquences élémentaires s'organisent en séries de fonctions [...]. Elles engendrent alors ce qu'on pourra nommer une séquence complexe. Celle-ci correspond, soit à des situations et à des conduites archétypiques, soit à des stéréotypes culturels.¹

¹ Claude Bremond, « Le message narratif », In : *Communication 4*, op. cit., p. 22-23.

Le fonctionnement des séquences élémentaires est semblable au fonctionnement des « phrases particulières », expliqué par Boris Tomachevski :

Au cours du processus artistique, les phrases particulières se combinent entre elles selon leur sens et réalisent une certaine construction dans laquelle elles se trouvent unies par une idée ou un thème commun. La signification des éléments particuliers de l'œuvre constituent une unité qui est le thème (ce dont on parle).¹

En elles-mêmes, les séquences élémentaires ne peuvent pas constituer un récit. Ce sont les séquences complexes qui renfermeraient des événements dans le cadre d'un même thème pour engendrer un récit cohérent. Mais pour qu'il y ait récit, Claude Bremond précise que trois conditions doivent être réunies :

Tout récit consiste en un discours intégrant une succession d'événements d'intérêt humain dans l'unité d'une même action. Où il n'y a pas succession il n'y a pas récit mais, par exemple, description [...], déduction [...], effusion lyrique [...], etc. Où il n'y a pas intégration dans l'unité d'une action, il n'y a pas non plus récit, mais seulement *chronologie*, énonciation d'une succession de faits incoordonnés. Où enfin il n'y a pas implication d'intérêt humain [...] il ne peut y avoir de récit, parce que c'est seulement par rapport à un projet humain que les événements prennent sens et s'organisent en une série temporelle structurée.²

Selon lui, les événements doivent donc se succéder, ils doivent faire partie d'une même action et enfin, ils doivent impliquer un intérêt humain.

Afin de pouvoir, recomposer les séquences complexes, deux solutions s'offrent à nous. Soit il faut regrouper les séquences élémentaires, ce qui paraît être difficilement réalisable puisque l'on ne peut pas savoir à quel moment exactement une séquence complexe se construit. Soit il faut décomposer les contes en des unités plus grandes qui correspondraient aux séquences complexes. Cette décomposition consiste, pour reprendre Boris Tomachevski : « à isoler les parties de l'œuvre caractérisées par une unité thématique

¹ Boris Tomachevski, « Thématique », In : Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, Seuil, 2001 (1^{ère} éd. 1965), p. 267.

² Claude Bremond, « La logique des possibles narratifs », In : *Communications* 8, op. cit., p. 68.

spécifique ».¹ Pour ce faire, la séquence quinaire que propose Paul Larivaille² nous serait d'une plus grande utilité, car le modèle de Claude Bremond ne nous aide pas beaucoup en ce qui concerne l'isolation des séquences complexes. Surtout que cette tâche est un peu difficile, comme nous le lisons chez Vladimir Propp :

Un conte peut comprendre plusieurs séquences, et lorsqu'on analyse un texte, il faut d'abord déterminer de combien de séquences il se compose. [...] Isoler une séquence n'est pas toujours facile, mais c'est toujours possible et avec une grande précision.³

En effet, les états initiaux (qui représentent une amélioration à obtenir ou une dégradation possible) et finaux (qui représentent la réussite ou l'échec des processus d'amélioration ou de dégradation) sont facilement détectables lorsqu'il est question de la séquence de base ou de la séquence élémentaire. Mais ils le deviennent moins lorsqu'il s'agit de séquence complexe.

En se basant sur les travaux de Propp, de Bremond et de Greimas, Larivaille crée un nouveau schéma de vingt cinq fonctions, qu'il réduit ensuite à une séquence quinaire⁴ applicable à tous les types de récits. L'une de ses hypothèses de base est que le récit se définit comme :

[...] prise en charge, par la parole ou l'écriture, d'un ensemble d'*État* (« situations ») et de *Transformations* (« actions agies » et ou « actions subies », entendant par cette dernière expression aussi bien les actions d'autrui que les « événements ») couvrant un segment variable de la chaîne existentielle. [...] Suivant la perspective, le récit « racontera » des Transformations positives (T+ : Amélioration), négatives (T - : Dégradation) ou nulles (T⁰).⁵

Cette séquence permettra plus aisément de déceler les états initiaux et les états finaux. Mais elle permettra surtout de discerner les processus de transformation qui se font en trois temps : 1- Provocation, 2- Action, 3-Sanction. La séquence

¹ Boris Tomachevski, « Thématique », In : Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, op. cit., p. 272.

² Paul Larivaille, « L'analyse (morpho) logique du récit », In : *Poétique n° 17*, op. cit.

³ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, op. cit., p.112.

⁴ Paul Larivaille, « L'analyse (morpho) logique du récit », In : *Poétique n° 17*, op. cit., p. 387.

⁵ Idem, p. 385.

quinaire aide donc à isoler les unités narratives contenues dans chaque conte. Larivaille explique que :

La séquence logique quinaire que nous avons dégagée de l'analyse du conte apparaît donc plus complète et plus fine, et de ce fait, plus appropriée à une formalisation du récit considéré comme reflet d'un processus dynamique intermédiaire entre deux états.¹

En plus de ce schéma quinaire, nous nous référerons à Propp qui précise dans sa *Morphologie du conte* que le nombre des séquences (qu'il a élaborées dans son schéma de trente et une fonctions) ne correspond pas à un nombre identique de contes :

Cependant, si nous avons défini le conte comme une séquence, cela ne signifie pas que le nombre des séquences correspond rigoureusement au nombre des contes. Des procédés particuliers, parallélisme, répétitions, etc., aboutissent à ceci, qu'un conte peut se composer de plusieurs séquences.²

Certes il ne s'agit pas du même type de séquences que celles développées par Bremond, mais ce qui nous intéresse, ce sont les quelques huit cas qu'il énumère et qui permettraient, selon lui, de savoir si les séquences qui se combinent entre elles composent un conte ou plus :

Il n'y a qu'un conte dans les cas suivants :

1. Si le conte tout entier n'est composé que d'une séquence.
2. Si le conte se compose de deux séquences dont l'une se termine positivement et l'autre négativement [...].
3. S'il y a triplement de séquences entières. Un dragon enlève une jeune fille. Dans les séquences I et II, les frères aînés partent l'un après l'autre à sa recherche et restent embourbés. Dans la séquence III, c'est le plus jeune qui part, délivre la jeune fille et les deux frères.
4. Si un objet magique est obtenu au cours de la première séquence, et n'est utilisé qu'au cours de la seconde [...].
5. Il n'y a qu'un seul conte si, avant la réparation définitive du méfait, un manque est tout à coup ressenti, qui provoque une nouvelle quête, c'est-à-dire une nouvelle séquence, mais non un nouveau conte [...].
6. Il n'y a qu'un conte également dans le cas où l'intrigue est nouée par deux méfaits commis ensemble [...].

¹ Idem, p. 386.

² Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, op. cit., p.113.

7. Il n'y a qu'un seul conte encore dans les textes où la première séquence met en scène un combat contre le dragon tandis que la seconde commence avec le vol de l'objet de la quête par les frères, la chute du héros dans un précipice, etc., [...]. C'est la forme de conte la plus pleine et la plus accomplie.

8. Les contes dont les héros se séparent devant un poteau indicateur peuvent être tenus, eux aussi, pour des textes constitués d'un seul conte. Il faut remarquer cependant que le sort de chacun des frères peut donner lieu à un conte absolument différent ; il est donc possible que ce cas soit à exclure du groupe des histoires formées d'un seul conte.

Dans tous les autres cas, nous avons deux contes ou plus.¹

Ces considérations appliquées aux séquences élémentaires, nous facilitent la détection des séquences complexes et des séquences quinaires.

Ainsi, l'application du schéma quinaire² aux différents contes de notre corpus, et la prise en compte des remarques de Propp citées ci-dessus, nous ont permis de reconstituer les séquences complexes³. Chaque séquence quinaire renferme un processus de cinq phases qui s'enchaînent pour former un récit complet, avec une situation initiale, une transformation et une situation finale. Chacune de ces séquences ne contient qu'une seule unité narrative, et correspondrait ainsi à une séquence complexe. Nous avons donc obtenu pour les contes de Perrault un nombre minimal d'une séquence (complexe et quinaire), et un nombre maximal de sept séquences. Tandis que pour les schémas des contes chaouis, nous avons obtenu un nombre minimal d'une séquence et un nombre maximal de neuf séquences.

Chacune de ces séquences correspond à une unité narrative distincte. D'après l'analyse des processus combinatoires des séquences complexes isolées et des schémas quinaires réalisés et en fonction des états d'équilibres finaux constatés dans chaque séquence quinaire, nous avons pu regrouper les contes en trois catégories :

- 1- Des contes constitués d'une seule séquence complexe.
- 2- Des contes constitués de plusieurs séquences complexes indépendantes les unes des autres.

¹ Idem, p.115-116.

² Voir annexe III.

³ Voir annexe IV.

- 3- Des contes constitués de plusieurs séquences complexes dépendantes les unes des autres.

Seul le conte du *Petit Chaperon rouge* fait exception au sein des contes de notre corpus : il n'est composé que d'une seule séquence complexe qui équivaut à une séquence élémentaire : **[[SD+]]**. C'est la première possibilité que cite Propp : « Il n'y a qu'un conte dans les cas suivants : 1. Si le conte tout entier n'est composé que d'une séquence [...] ».¹

La séquence complexe unique

Dans cette première catégorie, nous retrouvons la plupart des contes de Perrault : *Barbe-Bleue*, *Cendrillon*, *Le Petit Poucet*, *Les Fées*, *Les Souhaits ridicules*, *Peau d'Âne* et *Riquet à la houppe*, contre un seul conte chaoui : *Lamkhabla fi chourha*. Ces contes ne sont composés que d'une seule séquence complexe, et chacun d'eux ne recèle qu'une seule unité narrative. Nous voulons dans la suite déterminer comment les séquences élémentaires construisent cette unité narrative.

La première séquence d'amélioration du conte de *Barbe-Bleue* marquée par le mariage du héros, ne constitue qu'une introduction, ou plus précisément la situation initiale du conte, comme nous pouvons le constater dans le schéma quinaire. Il s'agit de cet état d'équilibre que le narrateur veut perturber pour créer une transformation, et par conséquent une action. La phase de provocation ne commence que lors de la deuxième séquence avec la désobéissance de l'épouse. En s'enclavant, la troisième séquence constitue les phases d'action et de sanction durant lesquelles le mari est tué et la femme sauvée. C'est ainsi que le conte retrouve son équilibre final, représenté par la dernière fonction de la deuxième séquence :

¹ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, op. cit., p.115.

[[S₁A+] → État initial
 [S₂D- ... → Provocation
 [S₃A+] → Action-Sanction
 ... S₂D-]] → État final

Le narrateur dans *Cendrillon* commence d'emblée le conte avec un état initial déséquilibré qui correspondrait à la première fonction de la séquence de dégradation : [S₁D-]. Paul Larivaille précise dans sa théorie, que l'état initial n'est pas toujours un état d'équilibre : « Les équilibres, tant initial que final, peuvent être bien sûr, des équilibres instables, des déséquilibres. Ils n'en gardent pas moins leur caractère statique ».¹

La deuxième fonction de cette dégradation constitue alors la phase de provocation, au cours de laquelle Cendrillon est privée d'aller au bal. La séquence enclavée représente, dans ce conte également, la phase d'action lors de laquelle la marraine aide l'héroïne à aller au bal. Mais la pantoufle qu'elle perd le deuxième soir du bal laisse une perspective ouverte pour une sanction positive. Elle permet l'enchaînement avec la séquence suivante. D'ailleurs, parmi les cas qu'énumère Propp à propos de la liaison des séquences, cette pantoufle trouve sa place dans le quatrième cas : « 4. Si un objet magique est obtenu au cours de la première séquence, et n'est utilisé qu'au cours de la seconde [...] ».²

Ainsi, la troisième séquence d'amélioration englobe la sanction, parce que le prince parvient à retrouver Cendrillon grâce à sa pantoufle, et l'état final puisqu'ils se marient :

[[S₁D- ... → État initial-Provocation
 [S₂A+]...S₁D-] → Action
 [S₃A+]] → Sanction- État final

Dans le conte du *Petit Poucet*, la première séquence, avec l'enclave qu'elle contient, renferme l'état initial déjà déséquilibré (la famille pauvre), la

¹ Paul Larivaille, « L'analyse (morpho) logique du récit », In : *Poétique* n° 17, op. cit., p. 386.

² Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, op. cit., p. 115.

phase de provocation, (la famine qui pousse les parents à abandonner leurs enfants) ainsi qu'une partie de l'action, car le Petit Poucet réussit une première fois à retrouver le chemin de la maison. Quant à la troisième séquence, elle renferme la deuxième partie de l'action au bout de laquelle le Petit Poucet parvient à sauver ses frères de l'ogre et l'état final où l'équilibre est retrouvé :

[[S1D- ... [S2A+] ... S1D-] → État initial-Provocation-Action

[S3D-]] → Sanction- État final

La première séquence du conte des *Fées*, correspond à la fois à la situation initiale (la première fonction de la triade), et à une partie de la phase de provocation, puisque la mère n'envoie sa fille préférée à la fontaine qu'après avoir découvert le don fait à son autre fille. La deuxième partie de la provocation se retrouve avec la phase d'action dans la deuxième séquence lorsque la mère envoie sa fille aînée à la fontaine, et lorsque cette dernière reçoit un mauvais don de la part de la fée. Enfin la sanction (positive pour l'une et négative pour l'autre) et l'état final se retrouvent groupés dans les deux dernières séquences accolées :

[[S1A+] → État initial-Provocation

[S2A-] → Provocation-Action

[S3A+] vs [S4D+]] → Sanction- État final

Dans le conte des *Souhaits ridicules*, les deux premières fonctions de la séquence principale correspondent aux deux phases d'état initial et de provocation, où le bûcheron reçoit un don de trois souhaits à réaliser. Quant aux trois séquences enclavées, elles représentent la phase d'action pendant laquelle le bûcheron utilise mal ses trois souhaits. La sanction et l'état final enfin sont inclus dans la dernière fonction de la première séquence [S1A-] :

[[S1A- ... → État initial-Provocation

[S2D+][S3D+][S4A+] → Action

...S1A-]] → Sanction- État final

Nous retrouvons les mêmes correspondances dans le conte de *Peau d'Âne*. Les deux phases d'état initial et de provocation sont contenues dans la première séquence élémentaire du conte. Tandis que l'action entreprise par l'héroïne, est incluse dans les quatre séquences enclavées. Lilyane Mourey constate que la phase de transformation est dédoublée : « La " transformation " se dédouble en deux séries de séquences qui correspondent à deux aventures distinctes s'articulant autour de la fuite de la maison paternelle ».¹ Enfin, la sanction et l'état final sont contenus dans la dernière séquence [S6A+] :

[[S1D- ... → État initial-Provocation
[S2A-][S3A-][S4A-][S5D-] ...S1D-] → Action
[S6A+]] → Sanction- État final

Dans le conte de *Riquet à la houppe*, la première séquence [S1A+] renferme trois phases de la séquence quinaire : la première (l'état initial) dans lequel le narrateur décrit les dons faits aux personnages, la deuxième (la provocation) dans laquelle la belle fille devient malheureuse, et la troisième (une partie de l'action) dans laquelle Riquet aide sa bien-aimée. Quant à l'autre partie de l'action, la sanction et l'état final, ils sont inclus dans la troisième séquence. La deuxième séquence accolée [S2D+] par contre, dans laquelle la fille laide devient malheureuse, n'a pas sa place dans l'action. Ce n'est qu'une conséquence due à l'action entreprise par le héros. Nous pouvons alors la rattacher à la sanction :

[[S1A+] → État initial-Provocation-Action
[S2D+][S3D-]] → Action-Sanction- État final

Enfin, dans le conte chaoui de *Lamkhabla fi chourha*, la correspondance entre les séquences est moins précise. D'après le schéma quinaire et la séquence complexe du conte, il est difficile d'isoler les séquences élémentaires auxquelles correspondent les différentes phases de Larivaille. L'état initial et une partie de la provocation sont inclus dans la première

¹ Lilyane Mourey, *Grimm et Perrault. Histoire, structure, mise en textes des contes*, op. cit., p.59.

séquence où le héros est enfin libéré et prêt à agir. La deuxième partie de la provocation est déclenchée par Settoutte dans la deuxième séquence élémentaire. L'action qu'entame le héros est partagée entre trois séquences : celle où il trouve les informations concernant sa quête, celle où il retrouve sa bien-aimée et enfin celle où il fait la guerre à sa famille pour l'épouser. Quant à la sanction et l'état final, ils sont contenus dans la dernière fonction de la séquence finale :

[[S₁A+] → État initial-Provocation

[S₂D+] → Provocation

[S₃A+][S₄A+] → Action

[S₅A+] → Action-Sanction- État final

Mais si la grande partie des contes de Perrault n'est constituée que d'une seule séquence complexe, le conte de *La Belle au bois dormant*, *Le Chat botté*, et la totalité des contes chaouis, à l'exception de *Lamkhabla fi chourha*, sont structurés en plusieurs séquences complexes. Ces dernières sont liées les unes aux autres grâce à la succession bout-à-bout. Seulement, dans certains cas, cette liaison dépasse le cadre de la succession et relève de l'ordre de la causalité. En conséquence, ces séquences peuvent être classées en deux types : celles qui sont dépendantes les unes des autres et celle qui sont indépendantes.

Les séquences complexes indépendantes

Trois des contes de notre corpus : *La Belle au Bois dormant*, *Ben Mejou* et *Fahlouta* sont composés de deux séquences complexes et du même nombre correspondant de séquences quinaires. La particularité de ces séquences est qu'elles sont indépendantes les unes des autres, et que chacune d'elles peut faire l'objet d'un conte à part. István Banó constate qu'un conte peut contenir plus d'un conte, comme c'est le cas des trois contes en présence : « Les contes peuvent être très différents selon leur longueur. Les uns – les plus courts – se composent d'un seul motif, les plus longs peuvent renfermer plusieurs types de

contes (quelquefois même divers contes accolés) ».¹ D'un autre côté, Michèle Simonsen affirme que : « *La Belle au bois dormant* est de tous les contes de Perrault celui dont la structure s'éloigne le moins de celle du conte merveilleux traditionnel [...] ».² Lilyane Mourey le constate également : « Ainsi le conte de Perrault se dédouble en deux séries de cinq séquences qui pourraient former des contes différents ».³

La première séquence complexe du conte de *La Belle au Bois dormant* recèle une unité narrative complète. La princesse, après avoir reçu le don de mourir piquée par un fuseau, est sauvée par le don d'une autre fée et s'endort pendant cent ans. La conséquence de ces actions est que la princesse se réveille après cent ans et qu'un prince en tombe amoureux. Le conte retrouve un équilibre avec un heureux mariage et deux beaux enfants. Le conte peut s'achever ainsi, et si le narrateur choisit de ne pas continuer sa narration, le récit ne sera pas perturbé. Le début de la deuxième séquence, dans lequel le prince devient roi et emmène sa femme et ses enfants au château de ses parents, représente une nouvelle situation initiale, qui ouvre un nouveau conte avec une unité narrative indépendante. Certes, certains éléments de la première séquence nous renseignent mieux sur les personnages de la deuxième, mais ces renseignements n'ont pas d'incidence sur le déroulement ou la compréhension des événements. D'ailleurs les personnages du premier épisode ne sont pas tous présents dans le deuxième, on ne retrouve que le prince, la princesse et leurs deux enfants. Les opposants et les adjuvants⁴ changent. Il n'est plus question de fée méchante et de bonne fée, mais d'une belle-mère ogresse, et d'un maître d'hôtel gentil et rusé.

Les séquences qui composent le conte de *Ben Mejou* sont également indépendantes l'une de l'autre. Nous avons déjà analysé ce conte⁵, et nous sommes parvenus à la conclusion que le fil conducteur entre la première partie du conte et la deuxième était le caractère que Jha avait hérité de son père.

¹ István Banó, « L'analyse esthétique et la composition des contes populaires », In : *Le conte. Pourquoi ? Comment ? Folktales... Why and how ?* op. cit., p. 586.

² Michèle Simonsen, *Perrault. Contes*, op. cit., p. 48.

³ Lilyane Mourey, *Grimm et Perrault. Histoire, structure, mise en textes des contes*, op. cit., p.57.

⁴ Terminologie empruntée à Algirdas Greimas. Voir : *Sémantique structurale*, op. cit.

⁵ Voir *supra* : « La combinaison des séquences narratives élémentaires », p. 152.

Chacune des deux parties possède dans ce cas une unité narrative distincte. Lorsque l'ogresse mange Ben Mejou et trois de ses enfants, une séquence s'achève avec la mort du héros. La fuite de la mère et de son bébé représente l'état final qui marque la fin de cette séquence et en même temps l'état initial qui marque le début de la deuxième séquence. Le conteur pourrait interrompre son conte à ce niveau du conte sans que sa cohérence ne soit affectée. La nouvelle séquence met en scène un nouveau héros et des personnages différents. Seuls la mère et le bébé qui échappent à l'ogresse font exception. De ce fait, la première séquence de ce conte nous renseigne sur ces deux personnages, mais aucun renseignement n'est indispensable à la compréhension de la séquence suivante.

Enfin, l'analyse des deux séquences quinaires ainsi que des deux séquences complexes du conte de *Fahlouta*, dévoile la présence de deux unités narratives bien distinctes qui correspondent à deux épisodes indépendants. Dans la première séquence, Fahlouta et ses amies parviennent à échapper à l'ogresse et rentrent chez elles. Ce voyage du retour équivaut à l'état final de cette séquence, mais il équivaut également à l'état initial de la deuxième. Parce que sur le chemin du retour, la nouvelle provocation déclenche la phase d'action lors de laquelle l'héroïne tente d'empêcher un homme curieux de les démasquer, elle et ses amies. Son mariage marque l'état final de cette deuxième séquence.

Tous les épisodes contenus dans ces trois contes sont donc composés des principaux éléments qui assurent à n'importe quel récit son unité narrative. Chacun d'eux peut ainsi constituer à lui seul un conte à part entière. Néanmoins, dans chaque conte, la première séquence est toujours autonome, quant à la seconde, elle est partiellement liée à la première dans la mesure où sa situation initiale se rattache à la situation finale de la première, sans autres conséquences.

Les séquences complexes dépendantes

Cette troisième catégorie de contes regroupe la majorité des contes chaouis : sept contes sur les dix collectés, et seulement un conte de Perrault. Ces contes sont composés de plusieurs séquences complexes qui sont, à la différence

des séquences que nous venons d'analyser, dépendantes les unes des autres. Certaines de ces séquences ne sont cependant composées que d'une seule séquence élémentaire. La construction des séquences complexes, que ce soit dans les contes de Perrault ou dans les contes chaouis, n'exige pas une combinaison de plusieurs séquences élémentaires.

Les schémas des séquences complexes et des séquences quinaires de ces huit contes ne se présentent pas de la même manière. En effet, le nombre des séquences complexes des contes de *Lanja*, *Jazia* et *El kalb yachreb guerba ou yakoul quelba*, est identique au nombre des séquences quinaires. Elles représentent des épisodes qui s'enchaînent bout-à-bout. Quant aux contes de *Dalfas*, du *Chat botté*, *Bech Karkar*, *Deghmous*, *el jaja wel fellous* et de *Boumgharba ya sahbi*, ils sont composés d'un nombre précis de séquences complexes, inférieur au nombre de schémas quinaires.

Cela s'explique par le fait que les quatre derniers contes ont une unité narrative décomposable en d'autres unités narratives. Ces contes sont construits à partir d'une suite de séquences enclavées dans une séquence principale. La somme des buts recherchés dans chaque séquence enclavée, permet à la séquence principale d'atteindre son but.¹ István Banó précise à ce sujet que : « le conte peut être représenté par un grand cercle qui contient, parfois plusieurs cercles plus petits ».²

L'application du schéma quinaire, qui permet de définir les unités narratives, se fait en deux étapes : une première fois pour le conte dans son intégralité, Yves Reuter rappelle que l'importance des actions : « peut aussi s'évaluer selon leur conservation ou non dans un résumé »,³ et une deuxième fois pour détailler la phase d'action, qui renferme plusieurs épisodes. Boris Tomachevski parle de thème de l'œuvre et de thème de ses parties : « On peut aussi bien parler du thème de l'œuvre entière que du thème de ses parties ».⁴

¹ Voir *supra* : « La combinaison des séquences narratives élémentaires », p. 152.

² István Banó, « L'analyse esthétique et la composition des contes populaires », In : *Le conte. Pourquoi ? Comment ? Folktales... Why and how ?* op. cit., p. 587.

³ Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, op. cit., p. 45.

⁴ Boris Tomachevski, « Thématique », In : Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, op. cit., p. 267.

Dans le conte du *Chat botté*, un premier schéma quinaire résume les différentes phases de transformation provoquées par le partage injuste de l'héritage, lors desquelles le chat suit une stratégie dont le but est d'enrichir son maître. Elles se terminent par un état final équilibré marqué par l'enrichissement du maître. Mais la stratégie que suit le chat est décomposable en étapes. Chacune d'entre elles possède un état initial duquel elle commence et un état final vers lequel elle converge – que nous pouvons retrouver dans les six schémas quinaires réalisés. Cependant, et malgré cette unité narrative, ces étapes prises isolément ne peuvent constituer des récits indépendants. L'état final de chacune n'est pas satisfaisant et demande à être complété jusqu'à l'obtention d'un équilibre final, suivant la stratégie. Par contre certaines d'entre elles peuvent être supprimées par le narrateur. Nous pensons aux deuxième et troisième étapes dans lesquelles le chat continue à offrir du gibier au roi, quant aux autres étapes, elles ne peuvent être supprimées au risque de perturber le récit. Nous pouvons rapprocher les étapes ou les épisodes des motifs que décrit Tomachevski :

Les motifs d'une œuvre sont hétérogènes. Un simple exposé de la fable nous révèle que certains motifs peuvent être omis sans pour autant détruire la succession de la narration, alors que d'autres ne peuvent l'être sans que soit altéré le lien de causalité qui unit les événements. Les motifs que l'on ne peut exclure sont appelés motifs associés ; ceux que l'on peut écarter sont des motifs libres. [...] Seuls les motifs associés importent pour la fable. Mais dans le sujet, ce sont surtout les motifs libres qui jouent le rôle dominant et qui déterminent la construction de l'œuvre.¹

Les épisodes qui peuvent être supprimés ou déplacés sont appelés « épisodes libres » ou « épisodes optionnels », et ceux qui ne peuvent pas l'être « épisodes associés » ou « épisodes clés ».

La construction du conte de *Bech Karkar* est identique.² Un seul schéma quinaire rend compte de l'intégralité du conte. Il part de l'état initial qui décrit la fainéantise du héros et il suit les trois phases de transformation lors desquelles le héros cherche à retrouver l'équilibre initial perturbé. Mais à la

¹ Idem, p. 274.

² Voir *supra* : « La combinaison par enclave », p. 167.

différence du conte précédent, l'action du héros dans ce schéma n'est pas une stratégie planifiée mais plutôt de l'auto-défense contre une série de dangers provoquée par les ogres. Cette auto-défense est à son tour décomposable, non en étapes mais en épisodes dotés également d'unités narratives distinctes. Leurs finalités convergent vers un seul but : Bech Karkar doit faire croire aux ogres qu'il est fort pour avoir la vie sauve. La conséquence directe de ce but est de retrouver l'équilibre initial perdu. Chaque épisode pris séparément peut faire l'objet d'un court récit facétieux, puisque chaque état final représente un équilibre relativement satisfaisant qui n'a pas besoin d'être complété.

De ce fait, le conteur a le choix face à ces épisodes : il peut les déplacer, les supprimer ou même en ajouter d'autres, sans que le récit ne soit affecté, à l'exception du premier et du dernier épisode qui ouvre (rencontre avec l'ogre) et clôture (rencontre avec la tante) respectivement le conte. Leur ordre ne peut donc être changé. Ce sont des épisodes « associés ».

La construction de ce conte est semblable à celle du conte de *Deghmous, el jaja wel fellous*. Deghmous cherche à se venger des Tolba. Il entame un processus de plusieurs séquences dans le but d'assouvir son désir de vengeance. La phase d'action de son schéma quinaire est donc décomposable en épisodes, mais aucun d'eux n'est indispensable à la compréhension ou à la construction du récit. En effet, le conteur peut dans ce conte également ajouter, déplacer ou supprimer des épisodes (il ne peut cependant pas supprimer la totalité des épisodes sous peine de supprimer l'action du schéma quinaire principal) sans perturber le récit. Pour ce faire, il lui suffirait de maintenir un état final insatisfaisant (dans lequel Deghmous ressent à chaque fois le besoin de poursuivre sa vengeance) pour tous les épisodes à l'exception du dernier par lequel il devra clôturer le conte (dans lequel le désir de vengeance devrait être satisfait). Les quatre épisodes qui composent ce conte sont donc des épisodes indépendants ou « libres » dans la mesure où leur ordre peut être modifié, mais ils sont en même temps indissociables de la situation initiale du conte et de la quête principale.

Les schémas des séquences quinaires du conte de *Boumgharba ya sahbi* diffèrent peu des précédents. Le schéma quinaire principal de ce conte est provoqué par la mort des enfants de Boumgharba. L'action que le héros décide

d'entreprendre est de changer de vie pour oublier son chagrin. Il s'agit d'une action hasardeuse. Le héros se lance dans un voyage sans savoir exactement où aller ni quoi faire. Mais sa quête change au cours du récit. Au long de son voyage, il rencontre une série d'obstacles et de dangers qu'il doit affronter pour préserver sa vie. L'action se décompose alors en sept épisodes indépendants les uns des autres qui mettent à chaque fois de nouveaux personnages en scène. Le seul lien qui relie les épisodes est qu'ils racontent tous les aventures de Boumgharba lors de son voyage, de son départ de la maison jusqu'à son retour, et au bout desquels son but initial est réalisé. Par conséquent, il n'y a que les, premier, l'avant dernier et le dernier épisodes dont l'ordre est immuable. Ce sont des épisodes « associés ». Ils ont un lien direct avec le départ du héros et son retour chez lui. Pour le reste, le conteur peut laisser libre cours à son imagination et à son talent.

Les structures des séquences complexes de ces quatre contes sont semblables. La seule différence réside dans l'importance et l'ordre des épisodes qui les composent. Cette structure remet en question la remarque de Jean-Michel Adam concernant l'unité de l'action dans un récit :

Pour constituer une unité, les actions doivent présenter non seulement un enchaînement chronologique (*venir les unes après les autres*), mais également un enchaînement causal (*naître les unes des autres*). [...] Les parties du TOUT que constitue l'action « une » doivent être agencées de telle sorte que, si l'une d'elles est déplacée ou supprimée, le tout soit disloqué et bouleversé.¹

Le conte de Perrault *Le Chat botté* ainsi que les trois contes chaouis que nous venons d'analyser, sont composés de certains épisodes qui n'ont pas de succession chronologique, ils peuvent donc être déplacés ; et ils ne naissent pas les uns des autres, ils peuvent alors être supprimés, sans que le conte ne soit pour autant « disloqué » ou « bouleversé ».

Quant aux quatre autres contes, ils ont des séquences complexes structurées différemment. La combinaison de leurs séquences élémentaires n'est plus basée sur l'enclave, mais sur l'enchaînement-enclave.

¹ Jean-Michel Adam et Françoise Revaz, *L'analyse des récits*, Paris, Seuil, 1996, p. 24.

Le conte de *Dalfas* est construit par la succession de quatre séquences complexes avec, à chaque fois, une unité narrative nouvelle. Les épisodes qui les constituent sont indissociables et suivent un ordre immuable. L'état final de chaque séquence quinaire annonce un nouvel état déséquilibré et déclenche une nouvelle séquence quinaire. Cependant, tous ces épisodes convergent vers un unique but : sauver la fille du sultan, ce qui permet la réalisation d'un schéma quinaire qui résume toutes les actions dans le conte, comme nous avons pu le faire dans les quatre précédents contes.

Lors de l'état final du premier épisode, la fille est libérée mais l'ogre avant de mourir charge son frère de le venger, ce qui déclenche un nouvel épisode. La nouvelle situation initiale est alors marquée par une nouvelle menace. La fille est encore sauvée mais l'ogre parvient à s'échapper. L'état final de ce deuxième épisode n'est pas complètement équilibré. Dans le troisième épisode, bien que l'ogre soit retrouvé et tué, le manque n'est pas réparé et la fille n'est pas retrouvée, ce qui donne lieu à un autre épisode. Dans le dernier épisode, la fille est retrouvée et les tantes de l'ogre qui voulaient venger sa mort sont vaincues. Cet épisode est celui qui clôture le conte : le manque est définitivement réparé. Enfin, avec chaque épisode un personnage meurt (un adjuvant ou un opposant) et un nouveau fait son apparition (les opposants).

Les deux séquences du conte de *Lanja* sont aussi consécutives et dépendantes l'une de l'autre : le deuxième épisode comporte un secret dévoilé dans le premier épisode. Propp cite cette possibilité de liaison entre deux séquences : « Il n'y a qu'un conte dans les cas suivants : [...] 4. Si un objet magique est obtenu au cours de la première séquence, et n'est utilisé qu'au cours de la seconde [...] ».¹

Le premier épisode se divise en cinq phases, suivant le schéma quinaire, mais il se compose de trois séquences élémentaires complémentaires. Dans la première, Lanja est enlevée par le monstre, dans la seconde, elle est retrouvée par son frère et dans la troisième elle est reconnue par ses parents et on la marie. Ces trois séquences se complètent pour constituer une seule unité narrative. Quant au deuxième épisode, il est composé de deux séquences

¹ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, op. cit., p. 115.

élémentaires. Dans la première Lanja récupère ses bébés enlevés par le monstre, et dans la deuxième le mari tue le monstre.

La construction des séquences complexes du conte de *Jazia* est plus compliquée. D'après les schémas quinaires, ce conte est composé de six épisodes. Sur la base de ces séquences quinaires nous pouvons isoler les séquences complexes qui se forment ainsi :

- Le mariage de Jazia et Diab : [S₁D+][S₂A+][S₃A+][S₄A+][S₅A+][S₆A+].
- Le mariage de Ahmed Lahlayli et Rdah Oum Zayed : [S₇A-][S₈D-][S₉A+].
- La mort de Rdah Oum Zayed : [S₁₀D+].
- La fuite des Hilaliens : [S₁₁A+][S₁₂D+][S₁₃A+].
- À la quête de Jazia : [S₁₄A+][S₁₅A-][S₁₆A-].
- La guerre avec Khelif Ezznati : [S₁₇A+][S₁₈D- ... [S₁₉A+]...S₁₈D-].

Certaines de ces séquences élémentaires s'enchaînent entre elles, de telle sorte que chacune entraîne une nouvelle, afin d'introduire la dernière et former ainsi une séquence complexe. Boris Tomachevski explique ce type d'enchaînement :

Le thème présente une certaine unité. Il est constitué de petits éléments thématiques disposés dans un certain ordre. La disposition de ces éléments thématiques se fait selon deux types principaux : ou bien ils obéissent au principe de causalité en s'inscrivant dans une certaine chronologie ; ou bien ils sont exposés sans considération temporelle soit dans une succession qui ne tient compte d'aucune causalité interne.¹

Si nous remontons le premier épisode de la fin jusqu'au début, nous constaterons que si Diab a pu épouser Jazia [S₆A+] c'est grâce à son intelligence qui lui a permis de réussir le test, mais c'est surtout à cause de sa victoire lors des deux batailles [S₄A+][S₅A+]. Et s'il gagne les deux batailles, c'est avec l'aide de sa jument blanche qu'il a délivrée en l'échangeant contre son troupeau de chameaux [S₃A+]. Mais Diab n'aurait pas pu échanger le troupeau si Jazia ne le lui avait pas offert [S₂A+]. Enfin Jazia ne le lui aurait pas offert, si elle et ses amies ne lui avaient pas volé son troupeau de moutons [S₁D+]. Les séquences élémentaires de 1 à 5 ont pour but d'introduire la 6^{ème} séquence. Chacune

¹ Boris Tomachevski, « Thématique », In : Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, op. cit., p. 271.

apporte un élément nouveau à celle qui la suit pour former les éléments nécessaires à la réalisation de la séquence la plus importante de l'épisode : le mariage de Jazia et Diab.

Ce type de causalité se trouve seulement dans quelques séquences élémentaires des autres épisodes. L'exil des Hilaliens provoque le sacrifice de Jazia dans le deuxième épisode. L'échec de la quête de Chérif Ben Hachemi implique le départ de son fils pour le même but. Ces six épisodes sont liés entre eux chronologiquement, le conteur ne peut les déplacer sous peine de perturber le récit. Mais le conte n'est pas clos, et de nouveaux épisodes peuvent être ajoutés, en respectant la chronologie.

Enfin le conte de *El kalb yachreb guerba ou yakoul guelba* est composé de six séquences complexes qui sont également liées entre elles chronologiquement. Leur ordre est également immuable. Chaque épisode, mis à part le quatrième, contient un élément qui est repris dans l'épisode qui le suit ou dans un autre ultérieur :

- La mort du chien et du père dans le premier épisode, oblige la famille à déménager et à rencontrer la nouvelle voisine qui sera la source du problème surgit dans le deuxième épisode.
- Dans le troisième épisode, la famille repart vivre dans la maison qu'elle a quittée dans le premier épisode.
- Le cinquième épisode se termine par l'emprisonnement des deux frères dans la grotte et introduit le dernier épisode qui se déroule entièrement dans la grotte.
- Enfin, la mort de la mère et du frère oblige le conteur à respecter l'ordre des épisodes. Il peut par contre ajouter d'autres épisodes, en respectant toujours la chronologie.

Ces trois derniers contes ne peuvent être résumés en un seul schéma quinaire, comme nous avons pu le faire pour les autres contes. Cela est dû à la diversité des épisodes qui les composent : ils n'ont pas le même but, ils ne font donc pas partie d'une même action. Boris Tomachevski observe à propos de

l'unité de l'œuvre : « L'œuvre littéraire est dotée d'une unité quand elle est construite à partir d'un thème unique qui se dévoile au cours de l'œuvre ».¹

Bien que ces contes ne soient pas schématisés en une seule séquence narrative, ils renferment néanmoins une unité, un fil conducteur qui relie les différents épisodes. L'unité dans le conte de *Lanja* est garantie entre autres grâce aux personnages du monstre et de Lanja. Dans le conte de *Jazia*, elle est assurée par la description chronologique d'un mode de vie de certains personnages ainsi que par quelques-uns de leurs attributs : l'intelligence de *Jazia* et la force de *Diab*². Dans le conte de *El kalb yachreb guerba ou yakoul guelba*, elle est garantie par le destin d'une famille vivant dans la forêt et menacée par les ogres.

D'après l'analyse des séquences complexes dans les contes de Perrault et dans les contes chaouis, nous ne relevons que peu de similitudes. En effet, nous constatons que la majorité des contes de Perrault se composent d'une seule séquence complexe, en l'occurrence un seul épisode. Les contes chaouis par contre, sont pour la plupart constitués d'une suite de séquences complexes, dépendantes les unes des autres. Ces constructions reflètent la relative brièveté des récits de Perrault en comparaison aux récits chaouis qui se composent, le plus souvent, de plusieurs épisodes. Cette caractéristique semble indéniable aux contes de notre corpus, bien que Michèle Simonsen soit d'un autre avis. Selon lui, ni la simplicité – constatée dans l'analyse des séquences élémentaires – ni les longueurs – remarquées lors de cette analyse – ne sont des caractéristiques intrinsèques du conte oral : « En fait, il n'y a pas de *style* du conte populaire. Il y a une *poétique* du conte traditionnel, liée à l'oralité, ce qui est tout autre chose. Mais chaque conteur a, comme tout artiste, son style à lui, qui simple et uni, qui flamboyant ».³

La longueur des contes chaouis est en partie liée à l'insertion courante d'épisodes libres, qui peuvent être supprimés ou déplacés sans que le récit ne soit perturbé. Ces épisodes sont des « catalyses », que Roland Barthes distingue

¹ Idem, p. 267.

² Ce sont des personnages très connus dans le folklore algérien. *Jazia* est réputée par son intelligence et sa beauté, et *Diab* est réputé par sa force et son amour pour *Jazia*.

³ Michèle Simonsen, *Perrault. Contes*, op. cit., p. 80-81.

des « fonctions cardinales » ou noyaux, essentiels pour l'histoire, qui ouvrent et concluent les moments importants du récit :

Pour reprendre la classe de Fonctions, ses unités n'ont pas toutes la même « importance » ; certaines constituent de véritables charnières du récit (ou d'un fragment du récit) ; d'autres ne font que « remplir » l'espace narratif qui sépare les fonctions-charnières : appelons les premières des *fonctions cardinales* (ou *noyaux*) et les secondes ; eu égard à leur nature complétive, des *catalyses*. Pour qu'une fonction soit cardinale, il suffit que l'action à laquelle elle se réfère ouvre (ou maintienne ou ferme) une alternative conséquente pour la suite de l'histoire, bref qu'elle inaugure ou conclue une incertitude [...].¹

Les contes à construction enclavée en sont un exemple : il y a la charpente ou l'ossature de l'histoire sans laquelle le conte s'effondre et que le conteur est obligé de respecter. Il y a aussi les autres épisodes interchangeable, supprimables. Mais si l'imagination du conteur est fertile, il peut même en créer à l'infini.

Outre cette caractéristique, nous déduisons que le rapport de causalité entre les événements n'est pas une constante dans les contes chaouis. En effet, certains théoriciens la jugent indispensable à la cohérence des récits, tel Jean Pierre Papon qui constate :

Par unité d'action on n'entend pas la vie d'un homme ; ce serait faire [...] un tableau bizarre d'actions et de passions opposées sans liaisons et sans ordre, un tissu d'événements qui viendraient les uns après les autres, au lieu qu'ils doivent naître les uns des autres.²

Mais parmi les contes chaouis analysés, certains recèlent des événements qui s'intègrent dans l'unité d'une même action, sans qu'ils naissent obligatoirement les uns des autres. La dépendance de certains épisodes ne se fait que rarement par causalité. Ils sont souvent liés chronologiquement et unis simplement par un fil conducteur qui peut être les attributs ou le destin d'un groupe de personnages. La description d'un mode de vie peut ainsi faire l'objet d'un conte populaire sans que la cohésion du récit ne soit perturbée.

¹ Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », in : *Communications*, 8, op. cit., p. 15.

² Jean Pierre Papon, *L'Art du poète et de l'orateur*, Slatkine Reprints, 1970, p. 26.

Enfin, l'analyse des séquences élémentaires et complexes des contes de Perrault et des contes chaouis, remet en question l'hypothèse selon laquelle le conte est obligatoirement une forme close. George Jean explique dans son livre *Le pouvoir des contes* :

Il me semble que la caractéristique la plus universelle et la plus constante des contes de toutes espèces soit leur clôture. [...] Alors que tant d'œuvres romanesques modernes constituent des récits « ouverts » et comme jamais terminés, les contes – ceux d'hier comme ceux d'aujourd'hui – n'offrent aux auditeurs ou aux lecteurs aucune possibilité de prolongements événementiels.¹

Nous avons pourtant constaté que si les contes de Perrault sont tous des récits clos, certains des contes chaouis que nous avons collectés restent des récits « ouverts ». Ils se structurent essentiellement par la succession de séquences élémentaires, d'amélioration et de dégradation. Elles forment une longue suite qui supporte l'enchaînement d'autres séquences.

L'analyse des séquences narratives

Après l'analyse des combinaisons possibles entre les différentes séquences, il serait intéressant d'analyser le contenu de ces séquences. Nous commencerons par l'analyse des situations les plus importantes des contes, celles qui marquent le début et la fin, en l'occurrence les situations initiales et finales. Ensuite nous tenterons d'analyser et de comparer les processus d'amélioration et de dégradation engagés par les héros dans les contes de Perrault et dans les contes chaouis.

¹ Georges Jean, *Le pouvoir des contes*, Paris, Casterman, 1981, p. 20.

Analyse des situations initiales et finales

Les situations initiales : entre équilibre et déséquilibre

Roland Barthes, dans son article « L'analyse structurale du récit. A propos d'Acts 10-11 », insiste sur l'importance des situations initiales de tout récit : « Du point de vue de l'analyse structurale, il serait passionnant de savoir quelles sont les informations implicites contenues dans un début, puisque ce lieu du discours n'est précédé par aucune information ».¹ Dans un autre article du même recueil « La lutte avec l'ange : analyse textuelle de Genèse 32.23-33 »,² il remarque à ce propos également : « [...] le début d'un récit, d'un discours, d'un texte, est un lieu très sensible : où commencer ? Il faut arracher le dit du non-dit ; d'où toute une rhétorique des marqueurs de début ».³

La situation initiale, comme la situation finale, revêt une importance majeure pour l'analyse de tout récit. Mais suivant quels procédés le narrateur et le conteur commencent leurs contes et comment ils les clôturent ? Jean-Michel Adam et Françoise Revaz, distinguent deux types de situations initiales :

- Soit la situation initiale est une situation d'équilibre et alors la tension ne survient qu'avec le déclencheur du récit proprement dit.
- Soit la situation initiale est déjà problématique (soit un manque initial que l'on peut considérer déjà comme une tension dramatique génératrice d'une quête).⁴

Selon cette distinction, les contes peuvent se regrouper en deux catégories :

- Un premier groupe dont les situations initiales sont équilibrées.
- Un deuxième dont les situations initiales sont d'emblée problématiques. C'est le cas de la plupart des contes de Perrault, comme le confirme Lilyane Mourey :

¹ Roland Barthes, *L'aventure sémiologique*, op. cit., p. 302.

² Paru in *Analyse structurale et Exégèse biblique*, Genève, Labor et Frides, 1972.

³ Roland Barthes, *L'aventure sémiologique*, op. cit., p. 318.

⁴ Jean-Michel Adam et Françoise Revaz, *L'analyse des récits*, op. cit., p. 56.

Le statut d'actant malheureux [...] est le statut initial de tout actant principal du conte, ou, tout du moins, il devient très vite le sien après une brève évocation, une ou deux phrases, d'un bonheur antérieur qui semble à jamais révolu.¹

Les débuts des contes chaouis, quant à eux, varient entre situations équilibrées, problématiques et parfois absence complète de situations descriptives.

D'une part, les problèmes posés dans les situations initiales des contes de Perrault sont divers. Ils concernent parfois la pauvreté. Dans le conte du *Chat botté*, l'état de manque est lié à un maigre héritage laissé à trois frères : « Un meunier ne laissa pour tous biens à trois enfants qu'il avait, que son moulin, son âne, et son chat » (*Le Chat botté*, p. 44). Une situation semblable est présente dans le début du conte du *Petit Poucet* où la pauvreté est clairement signalée par le narrateur : « Ils étaient fort pauvres, et leurs sept enfants les incommodaient beaucoup, parce qu'aucun d'eux ne pouvait encore gagner sa vie » (*Le Petit Poucet*, p. 74). Ou au début du conte des *Souhaits ridicules* également, quand l'homme se plaint de sa pauvreté :

Il était une fois un pauvre bûcheron
Qui las de sa pénible vie,
Avait, disait-il, grande envie
De s'aller reposer aux bords de l'Achéron;
Représentant, dans sa douleur profonde,
Que depuis qu'il était au monde,
Le Ciel cruel n'avait jamais
Voulu remplir un seul de ses souhaits.

(*Les Souhaits ridicules*, p. 233).

Dans d'autres contes, le narrateur de Perrault intègre des problèmes d'ordre familial. Le conte de *Cendrillon* commence par la description de la vie que mène une gentille fille maltraitée par sa belle-mère et ses filles : « La pauvre fille souffrait tout avec patience, et n'osait s'en plaindre à son père qui l'aurait grondée, parce que sa femme le gouvernait entièrement » (*Cendrillon*, p. 55). Le conte des *Fées* débute par la présentation du quotidien d'une aimable fille, détestée et maltraitée par sa mère :

¹ Lilyane Mourey, *Grimm et Perrault. Histoire, structure, mise en textes des contes*, op. cit., p.79.

Comme on aime naturellement son semblable, cette mère était folle de sa fille aînée, et en même temps avait une aversion effroyable pour la cadette. Elle la faisait manger à la cuisine et travailler sans cesse.

(*Les Fées*, p. 51).

En plus de la pauvreté et des problèmes de famille, d'autres manques peuvent dépasser le contrôle de l'homme. Tel est le cas dans le début du conte de *La Belle au bois dormant*, marqué par la naissance d'une princesse après une longue attente et des années de stérilité : « Il était une fois un roi et une reine qui étaient si fâchés de n'avoir point d'enfants, si fâchés qu'on ne saurait dire. [...] Enfin pourtant la reine devint grosse et accoucha d'une fille [...] » (*La Belle au bois dormant*, p. 20). Ou encore dans le conte de *Barbe-Bleue* où le malheur de Barbe-bleue est provoqué par la couleur de sa barbe : « Il était une fois un homme qui avait de belles maisons [...] mais par malheur cet homme avait la barbe bleue : cela le rendait si laid et si terrible, qu'il n'était ni femme ni fille qui ne s'enfuît de devant lui » (*Barbe-Bleue*, p. 36). Enfin la laideur de Riquet à la houppe est une source de manque dans le conte de *Riquet à la houppe* : « Il était une fois une reine qui accoucha d'un fils, si laid et si mal fait, qu'on douta longtemps s'il avait forme humaine » (*Riquet à la houppe*, p. 64).

Ces huit contes ont pour point commun la situation initiale problématique, tandis que les contes du *Petit Chaperon rouge* et de *Peau d'Âne* font exception en présentant des situations équilibrées :

Il était une fois une petite fille de village, la plus jolie qu'on eût su voir, sa mère en était folle, et sa mère-grand plus folle encore. Cette bonne femme lui fit faire un petit chaperon rouge, qui lui seyait si bien, que partout on l'appelait le Petit Chaperon rouge.

(*Le Petit Chaperon rouge*, p. 32).

Il était une fois un roi si grand, si aimé de ses peuples, si respecté de tous ses voisins et de ses alliés, qu'on pouvait dire qu'il était le plus heureux de tous les monarques. Son bonheur était encore confirmé par le choix qu'il avait fait d'une princesse aussi belle que vertueuse ; et les heureux époux vivaient dans une union parfaite. De leur mariage était née une fille, douée de tant de grâce et de charmes, qu'ils ne regrettaient pas de n'avoir pas une plus grande lignée [...].

(*Peau d'Âne*, p. 4).

Le narrateur choisit de décrire dans huit de ses contes des situations initiales marquées par un équilibre précaire. Elles renferment les manques qui seront à l'origine de « provocations » pour les phases de transformations à venir. Dans les deux autres contes, les situations sont parfaitement équilibrées et stables. Les personnages y sont comblés de bonheur. Tout le monde s'aime et vit en harmonie sans problèmes latents et sans « tension dramatique ». Les manques qui causent les provocations surgissent donc subitement : lors du départ de la petite fille chez sa grand-mère, et avec la promesse que le roi fait à sa femme sur son lit de mort.

D'autre part, la plupart des manques introduits dans les contes chaouis sont plus rares et différents de ceux choisis par le narrateur de Perrault. Seuls les états initiaux de deux contes présentent des similitudes. Dans le début du conte de *Ben Mejou*, le conteur chaoui recourt au motif de la pauvreté :

أمالا قالك كان واحد الرجل، فقير مسكين يشف. هايا سيدي، عندو شوي ولاد،
عندو شوي بقرات، زوز ولا ثلاثة [...].

(بن مجو).

Alors on dit qu'il y avait un certain homme pauvre qui fait pitié. Il avait quelques enfants et possédait quelques vaches, deux ou trois [...].

(*Ben Mejou*).

Et dans le conte de *Lamkhabla fi chourha*, il est question d'une maltraitance familiale, mais qui ne relève pas du même type que celle présente dans les contes de Perrault. Il s'agit dans ce cas d'un sultan qui surprotégeait son fils unique, au point de l'emprisonner chez lui :

كان واحد السلطان، أو عندو ولدو، عندو كتب يقرا فيهم، ما يخرج، ما يشوف
لبرا، ما يشوف حتى حاجة.

(المخيلة في شعورها).

Il y avait un sultan qui avait un fils qui lisait les livres. Il ne sortait jamais, il ne connaissait pas l'extérieur, il ne voyait rien.

(*Lamkhabla fi chourha*).

Les deux autres contes, recelant des états initiaux déficients, exposent des problèmes d'un autre genre. Le conteur débute le conte de *Bech Karkar* par

la description de la vie paisible et calme que vivait le héros. Il insiste sur sa fainéantise qui pousse ses siens à l'abandonner par la suite :

قالك أمالا كان واحد الراجل اسمو بش كركر, قالك كان واحد الفنجان اللي ما عندوش الزي. الصباح ينوض على الثعاش, يقعد, يهبط القلمونة انتاع القشايية تاعو أو يستى يجيبولو لفطور, يهز القلمونة, يفطر و يعاود يهبطها, [...].
(بش كركر).

On raconte qu'il y avait un certain homme qui s'appelait Bech Karkar. On raconte qu'il n'y avait pas pareil fainéant. Il se levait le matin toujours à midi, il s'asseyait et abaissait la capuche de sa *kachabiya*¹, et attendait qu'on lui ramène le petit déjeuner. Alors il soulevait sa capuche, prenait son petit déjeuner et la remettait [...].
(*Bech Karkar*).

Dans le conte de *Jazia*, il précise brièvement le mépris qu'éprouvaient les hommes de la tribu à l'égard de Diab :

كانوا أربعة : أحمد لهلايلي, زيد, بوزيد أو ذياب تعالى, أولاد العم. أمالا ذياب هذا يعفوه مسكين, أمالا أو جازية منها خلات, هي الساطانة تاعهم, [...].
(*قصة الجازية*).

Ils étaient quatre cousins : Ahmed Lahlayli, Zid, Bouzid et Diab Taala. Mais ce pauvre Diab, était méprisé. Et *Jazia* était leur sultane, elle était très belle [...].
(*L'histoire de Jazia*).

Signalons que le conte de *Jazia* fait exception au sein des autres contes. Il met en scène plusieurs héros : Diab, Ahmed Lahlayli, Chérif Ben Hachemi et la tribu des Hilaliens. Cela s'explique par la structure composée du conte qui enchaîne diverses histoires décrivant la vie de la tribu hilalienne. Il comporte par conséquent plusieurs situations initiales et finales en fonction des épisodes. Mais comme ces derniers ne sont pas indépendants les uns des autres, les situations sur lesquelles le conte s'ouvre et se clôturera sont celles de la tribu hilalienne.

Dans les autres contes qui renferment des situations initiales stables, le conteur présente succinctement les personnages, leurs biens, leurs familles ou

¹ Une tenue traditionnelle algérienne fabriquée avec la laine, destinée à protéger les hommes contre le froid.

leurs métiers. C'est le cas de l'incipit du conte de *Deghmous, el jaja wel fellous* qui décrit sommairement la petite famille de Deghmous :

قالك كان دغموس هذا هو و امو, عاملين دار على راسهم, أو بحذاهم سبع طلبية
يقرّيو. أمالا أو دغموس عندو حاجة و فلوس.
(دغموس, الحاجة و الفلوس).

On raconte qu'il y avait ce Deghmous et sa mère qui habitaient seuls une maison, et avaient comme voisins sept Tolba qui enseignaient. Deghmous possédait une poule et un poussin.

(*Deghmous el jaja wel fellous*)

Tel est encore le cas dans le conte de *El kalb yachreb guerba ou yakoul quelba*, où la composition de la famille est expliquée au début :

الكلب تاع الشايب هذا, ها لمره اللولة جابت معاه طفل أو ماتت, زاد ازوج, جاب
لمرة, ولدت معاه زوج ذراري. أمالا ربّات هذاك الطفل كيما ولادها.
(الكلب يشرب قربة أو ياكل قلبه).

Le chien appartenait à un vieux. Sa première femme eut avec lui un enfant et mourut, il se remaria et prit une nouvelle femme qui lui donna deux garçons. On raconte qu'elle éleva cet enfant [le beau-fils] comme son propre fils.

(*El kalb yachreb guerba ou yakoul quelba*).

Enfin, le dans le conte de *Boumgharba ya sahbi*, la situation initiale est très concise. Elle précise uniquement le métier du héros :

ها قالك بومغربية هذا صياد النعام, قالو "تلقى يا صياد النعام تلقى", اللي يصيد
النعام ديما يلقي. قالك يصيد النعام.
(بومغربية يا صاحبي).

Ce Boumgharba était un chasseur d'autruches, le proverbe dit : « Tu trouveras chasseur d'autruches, tu trouveras ». Celui qui chasse toujours les autruches n'est jamais en manque. Donc cet homme chassait les autruches.

(*Boumgharba ya sahbi*).

Le début du conte de *Dalfas* est différent. Problématique et bref, il recèle déjà un début d'action, contrairement aux autres contes qui s'ouvrent sur

la description d'un état statique. Le conteur nous apprend que le sultan posait une condition difficile à réaliser pour donner la main de sa fille :

كان واحد السلطان, أمالا يجيوه الخطابية, أو هو عندو ولدو هذا ريوح او قاسم.
أمالا ألي جا يخطب, يقولو بنتي ما نعطيهاش إلا اللي عندو سنة ذهب أو سنة
فضة, [...].

(دالفاس).

Il y avait un sultan qui avait deux fils : Rebouh et Gassem.
Alors à tous ceux qui voulaient demander la main de sa
fille, il répondait qu'il ne donnerait sa fille qu'à celui qui
aura une dent en or et une autre en argent.

(Dalfas).

Si dans les contes précédents l'état initial est décrit, même brièvement, dans d'autres, le conteur commence d'emblée son contage par une action, sans présentation préalable de la situation. C'est le cas des débuts des contes de *Fahlouta* et de *Lanja* dans lesquels l'auditeur est projeté dès la première phrase en plein action, « in media res »¹ :

أمالا قالك, هوما قاعدين في دوار كبير, والعزوزة جات عندهم [...].

(فحلوتة).

On raconte qu'ils étaient dans un grand village, lorsqu'une
vieille femme débarqua chez eux [...].

(Fahlouta).

قالك كان دوار كبير, أمالا قالك ثاروا لبنات راحوا يجيوا لحطب باش يقديو.

(لانجة).

Il y avait un grand village, d'où des filles partirent à la
forêt couper du bois pour se réchauffer.

(Lanja).

Aucune information concernant les personnages ou leur condition n'est révélée, même pas leurs noms. La seule information qui peut être soutirée est la grandeur des villages dans lesquels débute les histoires.

Parmi les manques introduits dans les situations initiales des contes de notre corpus, certains favorisent le déclenchement du processus de

¹ Jean-Pierre Goldstein, *Lire le roman*, op.cit., p. 25.

transformation comme la pauvreté ou la fainéantise. D'autres ont pour but de dramatiser le conte et justifier la récompense que recevra le héros à la fin. Tel est le cas de la maltraitance ou l'emprisonnement que subissent quelques héros.

Les situations stables par contre diffèrent d'un corpus à l'autre. Le narrateur de Perrault opte pour les longues descriptions, qui ont pour but de familiariser le lecteur avec les personnages des contes, avant d'introduire un événement perturbateur qui provoque le processus de transformation. Tandis que le conteur chaoui préfère la concision, et parfois même l'absence complète de situations initiales descriptives. Il fait découvrir ses personnages à l'auditeur au fur et à mesure que le conte avance et que les actions se développent.

Les situations finales : entre récompense et châtement

Jean-Michel Adam et Françoise Revaz distinguent deux types de situations finales :

Soit la transformation supprime la tension et la situation finale peut être dite non problématique.
Soit la transformation ne supprime pas la tension et la situation finale est problématique.¹

Boris Tomachevski, qui définit cette tension dramatique, considère qu'elle : « s'accroît au fur et à mesure que le renversement de la situation approche. Cette tension est obtenue habituellement par la préparation de ce renversement ».²

À partir de ces deux définitions et de l'analyse de la fin de chaque conte, nous constatons que les tensions dans tous les contes de notre corpus sont éliminées grâce au processus de transformation. Toutes les situations finales sont donc stables ou « non problématiques ». La question qui se pose alors est de savoir le degré de transformation dans les contes de Perrault d'une part, et dans les contes chaouis d'autre part.

¹ Jean-Michel Adam et Françoise Revaz, *L'analyse des récits*, op. cit., p. 56.

² Boris Tomachevski, « Thématique », In : Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, op. cit., p. 278.

Pour qu'il y ait récit, un processus de transformation est obligatoire. Cette transformation peut-être positive, il s'agit alors d'une amélioration, elle peut être négative, il s'agit donc de dégradation, mais elle peut aussi être inexistante, aucun changement n'est alors produit. Dans ce dernier cas, il est question d'une transformation zéro, comme le rappelle Todorov¹. Denise Paulme dans son essai *La mère dévorante. Essai sur la morphologie des contes africains*², distingue également plusieurs types de contes dont : le conte ascendant, le conte descendant et le conte cyclique.

Nous pouvons distinguer trois types de situations finales, en fonction de la transformation engagée dans chaque conte. Une typologie est cependant dominante : celle ascendante. Les contes qui se terminent « mal » sont rares. C'est le cas du *Petit Chaperon rouge* de Perrault et des contes chaouis de *Boumgharba ya sahbi* et de *Ben Mejou* (le premier épisode uniquement). Quant aux situations finales « neutres » sans amélioration et sans dégradation, nous les retrouvons dans le conte des *Souhails ridicules*, dans le deuxième épisode de *La Belle au Bois dormant*, et dans le deuxième épisode du conte chaoui de *Ben Mejou*.

La prédominance des fins ascendantes dans les contes est en étroite relation avec le rôle sociologique que doit remplir le conte. La principale fonction du conte – qui demeure sous-jacente – est le rappel des règles de vie en société. Il propage les vertus tout en condamnant les vices et l'immoralité. Mais pour que ces préceptes soient véhiculés et assimilés, le moment du contage ou de la lecture doit être un moment de distraction, d'où la fonction apparente du conte. Or si les situations finales des contes sont la plupart du temps négatives, le conte perdrait cette dernière fonction, et au lieu de susciter l'attrait de l'auditeur ou le lecteur, il sera au contraire rebuté. Le moment de bonheur qu'il est censé créer disparaîtra alors. De ce fait, l'insertion exceptionnelle de conte à typologie descendante permettrait au conteur ou au narrateur d'attirer l'attention du récepteur sur certains thèmes qu'il juge plus importants ou « tragiques », et qui mériteraient une attention particulière.

¹ Tzvetan Todorov, « Les transformations narratives », In : *Poétique* n° 3, Paris, Seuil, 1970, p.332.

² Denise Paulme, *La mère dévorante. Essai sur la morphologie des contes africains*, Paris, Gallimard, 1976.

D'après les situations finales « positives », il apparaît que la récompense que reçoit le héros à la fin de la transformation dans les contes de Perrault varie entre richesse amour et mariage (avec un prince ou une princesse). Par contre, dans les contes chaouis ascendants, il n'y a que deux contes dont la situation finale annonce un mariage : le conte de *Lamkhabla fi chourha* et le deuxième épisode du conte de *Fahlouta*. La richesse est par ailleurs totalement absente.

L'enrichissement du héros comme récompense marque la situation finale de trois contes de Perrault. Dans le conte de *Barbe-Bleue*, la situation de l'héroïne s'améliore après les péripéties qu'elle a vécues. Elle était la seule héritière des biens de son mari. Elle se remarie avec un honnête homme et aide financièrement sa sœur et ses deux frères : « Il se trouva que Barbe-Bleue n'avait point d'héritiers et qu'ainsi sa femme demeura maîtresse de tous ses biens » (*Barbe-Bleue*, p. 42). Michèle Simonsen fait le point entre la situation initiale de ce conte et sa fin :

Le conte débute et se termine comme une nouvelle, qui résume presque l'idéologie et les rêves modérés de la bourgeoisie montante : la fille d'une dame de qualité désargentée fait la fortune de sa famille grâce à un mariage, et surtout un rapide veuvage, avantageux.¹

Dans le conte du *Chat botté* la situation du héros s'améliore grâce à son chat. Ce dernier l'aide à épouser une princesse : « Le marquis faisant de grandes révérences, accepta l'honneur que lui faisait le roi ; et dès le même jour épousa la princesse » (*Le Chat botté*, p. 49). Le mariage du maître du chat et de la princesse n'est cependant pas conforme à la tradition des contes merveilleux comme le constate Michèle Simonsen : « Mais contrairement aux contes merveilleux traditionnels classiques, cette mésalliance est acceptée et même recherchée par le roi [...] ».² Cette mésalliance a pour fonction de condamner le mariage par intérêt.³

Le dernier conte de Perrault dont la fin est marquée par l'enrichissement du héros est celui du *Petit Poucet*. Les conditions de vie du

¹ Michèle Simonsen, *Perrault. Contes*, op. cit., p. 71.

² Idem, p. 76.

³ Voir *infra* : « Le motif du mariage », p. 400.

héros et de sa famille s'améliorent après la série d'épreuves qu'il affronte avec ses frères : « Il mit toute sa famille à son aise. Il acheta des offices de nouvelle création pour son père et pour ses frères ; et par là il les établit tous, et fit parfaitement bien sa cour en même temps ». (*Le Petit Poucet*, p. 85).

Mais la récompense du héros, la plus fréquemment reprise, est le mariage. Dans le conte *Cendrillon*, l'héroïne se marie avec le prince et quitte la maison familiale où on la maltraitait. Sa gentillesse est récompensée : « On la mena chez le jeune prince, parée comme elle était : il la trouva encore plus belle que jamais, et peu de jours après, il l'épousa » (*Cendrillon*, p. 62). Lilyane Mourey observe l'opposition suivante entre les situations initiale et finale de ce conte :

Il apparaît bien que les « états initiaux » présentent des contenus opposés à ceux des états finaux – malheur, oppression, déchéance, contre bonheur, libération, glorification de l'héroïne –, les états finaux renvoyant à des « états post-initiaux », idyllique (la situation harmonieuse de l'enfance avant la mort de la mère) précédant la situation conflictuelle sur laquelle s'ouvre le récit (l'oppression de l'héroïne par la marâtre).¹

L'état final du conte des *Fées* est également marqué par le mariage de l'héroïne avec un prince, en plus du don reçu par la fée. Ce mariage est considéré comme récompense pour sa gentillesse : « Le fils du roi en devint amoureux, et considérant qu'un tel don valait mieux que tout ce qu'on pouvait donner en mariage à un autre, l'emmena au palais du roi son père, où il l'épousa » (*Les Fées*, p. 53). Une autre lecture de cette fin permet cependant d'y voir plus un échange d'intérêts entre les deux parties qu'une récompense réelle de la fille. D'ailleurs le narrateur précise bien que ce sont les pierres précieuses qui ont suscité l'intérêt du prince et non pas la gentillesse et le charme de la fille.

Les deux mariages de ces contes sont des mésalliances mais très atténuées, comme le constate Michèle Simonsen : « Certes, la mésalliance est très atténuée, comme presque toujours chez Perrault, puisque Cendrillon est fille de gentilhomme ».² Même la sœur cadette est source de richesse puisqu'elle

¹ Lilyane Mourey, *Grimm et Perrault. Histoire, structure, mise en textes des contes*, op. cit., p.46.

² Michèle Simonsen, *Perrault. Contes*, op. cit., p. 90.

crache des pierres précieuses. Cette mésalliance recèle une part de merveilleux qui permet aux jeunes filles de conditions modestes d'accéder à un rang social supérieur.

Un autre mariage caractérise la fin du premier épisode de *La Belle au bois dormant*. La princesse tombe amoureuse du prince attendu depuis cent ans, l'épouse et engendre deux beaux enfants : « le grand aumônier les maria dans la chapelle du château, et la dame d'honneur leur tira le rideau [...] » (*La Belle au bois dormant*, p. 27).

L'héroïne du conte de *Peau d'Âne* est récompensée à son tour pour le sacrifice dont elle a fait preuve pour éviter l'inceste. Elle se marie à la fin du conte avec un prince dont elle est tombée amoureuse :

[...] elle parut d'une beauté si ravissante, que le prince, tout faible qu'il était, se mit à ses genoux, et les serra avec une ardeur qui la fit rougir ; mais, on ne s'en aperçut presque pas, parce que le roi et la reine vinrent l'embrasser de toute leur force, et lui demander si elle voulait bien épouser leur fils.

(*Peau d'Âne*, p. 18).

Un dernier mariage est rencontré dans le conte de *Riquet à la houppe* qui connaît un dénouement heureux : le héros devient beau, rend sa bien-aimée intelligente et l'épouse :

Quoi qu'il en soit, la princesse lui promit sur-le-champ de l'épouser [...]. Dès le lendemain les noces furent faites, ainsi que Riquet à la houppe l'avait prévu, et selon les ordres qu'il en avait donnés longtemps auparavant.

(*Riquet à la houppe*, p. 72).

Du côté des contes chaouis, il n'y a que celui de *Lamkhabla fi chourha* et le deuxième épisode de *Fahlouta* qui se terminent par un mariage. Dans le premier, il s'agit – comme dans le conte de *Riquet à la houppe* d'ailleurs – non pas d'une récompense méritée, mais du résultat d'une quête entreprise par le héros au début du conte. Ahmed, le fils du sultan entend parler de la beauté de Lamkhabla fi chourha, décide de la retrouver et l'épouse :

طلت هي على الطاقة قاتلو: "بابا أو خويا ماتوا، باباك مات، اللهم أعطاني ليك".
أداها أو روج.

(لمخبلتة في شعورها).

Elle regarda par la fenêtre et lui dit : « Mon père et mon frère sont morts, ton père aussi est mort, Dieu m'a donnée à toi ». Il l'emmena et rentra chez lui.
(*Lamkhabla fi chourha*).

Le deuxième épisode du conte de *Fahlouta*, qui peut constituer un conte à part entière, se termine par le mariage de Fahlouta et de l'homme curieux qui, en voulant la démasquer, en tombe amoureux :

قالها: "فكيتيني الله يفكك إنشا الله, فكيتيني من الروح, غير ربي قتلتك أو تنفر فيك". الغش انتاعو نحاه في لمرّة تاع اللوح, ها ولاّ ندم, ولاّ ياخي قالك الهنا و العافية.
(*فحلوتة*).

Il lui dit : « Tu m'as sauvé que Dieu te sauve, tu m'as évité un crime. J'ai failli te tuer » ! Après avoir calmé sa colère en frappant la femme en bois, il regretta et ils vécurent heureux le reste de leur vie.
(*Fahlouta*).

Si le narrateur de Perrault préfère récompenser ses héros à la fin des contes par l'enrichissement ou par l'amour et le mariage, le conteur chaoui évite toutes récompenses dans les situations finales. Il termine simplement la plupart de ses contes par le résultat positif de l'action entreprise par le héros. Ce procédé est le reflet d'un contexte social particulier, marqué par la recherche du féérique au sein des salons mondains¹ à Paris d'une part, et la guerre et l'oppression du peuple dans la société algérienne d'autre part, comme nous le développerons plus loin. La fonction des contes dans ces deux cas est clairement perceptible dans les procédés de structuration.

Ainsi, la situation finale du premier épisode du conte de *Fahlouta* n'est marquée que par la fuite de Fahlouta et ses amies à l'ogresse :

قالك تقولهم [الغولة]: "آ واين هو الملح انتاعي؟ اللي كلاش لملح انتاعي يتشكل, اللي كلاش لملح انتاعي يتشكل". قالك بنت الجزار قعدت, حتى حكمتها باليد, أو هاذوك راحوا.
(*فحلوتة*).

¹ Voir *supra* : « La mode des "contes de fées" », p. 61.

On raconte que l'ogresse leur dit : « Où est mon sel ? Celle qui a mangé mon sel qu'elle se paralyse, celle qui a mangé mon sel qu'elle se paralyse ». Alors la fille du boucher s'arrêta jusqu'à ce que l'ogresse l'attrapa, et les autres partirent.

(Fahlouta).

La fin du conte de *Dalfas* est marquée par la mort de tous les ogres et la libération de l'héroïne :

ها حكموهم هذيك الساعة تعاونوا عليهم, قتلوهم. هذيك راجلها السراق مات,
قعدت في دار باباها.

(دالفاس).

À ce moment-là, ils s'unirent et ils les tuèrent toutes les ogresses. Le mari de la fille (le voleur) était mort alors elle resta vivre chez son père.

(Dalfas).

Le mari de l'héroïne du conte de *Lanja* finit également par se débarrasser du monstre qui menaçait sa famille, et fête sa victoire :

قالك جب عليهم قالهم: "شوفو, آني عاهدتكم إلا نورد هاذ الدار و إلا عاد انجي.
الطعام نزلي في كرشي و الرصاص ثقل كل شي. أبقاو على خير." آ قالك تار
راح, استحمدوا, غدوة داروا العرس اللي ما عندوش القيس كي راح عليهم.
(لانجة).

Le monstre entra et leur dit : « Je vous promets de ne plus mettre les pieds dans cette maison et de ne plus revenir. Le plomb m'en empêchera, adieu ». Quand il partit, ils remercièrent Dieu, et le lendemain firent une fête sans pareille.

(Lanja).

Les menaces d'ogres sont très fréquentes dans les contes chaouis. Ils sont le symbole par excellence du colonisateur et remplissent une fonction sociale très importante¹. Ainsi, dans le conte de *El kalb yachreb guerba ou yakoul quelba*, la famille réussit à surpasser toutes les difficultés qu'elle rencontre, même si quelques-uns de ses membres sont morts. Il est aussi important de constater que les deux frères qui restent en vie, se marient, leur situation devient aisée et ils retrouvent une vie stable après la mort du reste de leur famille, et ce, malgré les menaces répétées des ogres. Dans la situation

¹ Voir *infra* : « Le motif de la violence », p. 425.

finale choisie par le conteur – car le récit de ce conte comme nous l'avons constaté antérieurement n'est pas clos –, les frères parviennent à sortir vivants de la grotte :

خرجوا من هاذك الغار, ولأو روحووا لديارهم.

(الكلب يشرب قربة أو ياكل قلبية).

Ils sortirent de la grotte et retournèrent chez eux.
(*El kalb yachreb guerba ou yakoul guelba*).

La situation finale du conte de *Jazia* raconte la victoire de Diab sur son ennemi et la mort de sa jument blanche :

بعدما هربت بيه لفرس نتاعو [ذياب] من الضربة هذيك, ولأليه [الخليف الزناتي] قتلو.

(جازية).

Après que sa jument s'enfuit des suites d'un coup, Diab retourna à pied et le tua [Khelif Ezznati].

(*Jazia*).

Dans le conte de *Bech Karkar*, la situation du héros s'améliore. Il reste toujours fainéant, mais sa ruse l'aide à vivre avec cette fainéantise chez les ogres, sans jamais travailler et sans avoir peur. Il ne s'agit pas de récompense dans cette fin non plus. Il n'obtient que le résultat de sa quête initiale, la tranquillité :

ولأو يخافوا منو أو ما زادوش قلقوه خلاص.

(بش كركر).

Ils avaient désormais peur de lui, et ils ne l'embêtaient plus.

(*Bech Karkar*).

Enfin, dans la situation finale du conte de *Deghmous el jaja wel fellows*, le héros réussit à assouvir son désir de vengeance après tout ce qu'il fait subir aux Tolba, sans autre intérêt ou récompense :

خرج من القبر, قالهم: "خرجت الجاجة ولأ ما زال؟ أولادي تراش, شفتو عل الجاجة واش عملت فيكم؟ خاطر سرفقتولي جاجتي. هادي كفات".

(دغموس, الجاجة و الفلوس).

Il sortit de la tombe et leur dit : « Vous regrettez d'avoir mangé ma poule ou pas encore ? Vous avez vu tout ce que je vous ai fait ? C'est parce que vous avez volé ma poule. Maintenant ça suffit ».

(*Deghmous el jaja wel fellous*).

Comme nous l'avons précisé, les contes descendants sont plus rares dans les contes de Perrault que dans les contes chaouis, et ce pour des raisons sociales et surtout historiques, que nous expliquerons plus loin. Dans la situation finale du *Petit Chaperon rouge* la situation de l'héroïne bascule du bonheur familial dans lequel elle vivait, à sa mort : « [...] Et en disant ces mots, le méchant loup se jeta sur le Petit Chaperon rouge, et la mangea » (*Le Petit Chaperon rouge*, p. 34). En plus de la simplicité de sa structure, ce conte qui s'adresse aux filles naïves, véhicule un message d'une haute importance, sur lequel le narrateur semble insister particulièrement, celui du viol et de la naïveté.¹

Les contes chaouis quant à eux, renferment deux situations finales négatives. Dans le premier épisode de *Ben Mejou*, la situation de la famille s'est complètement détériorée : le héros (ou l'antihéros ?) est mangé par une ogresse, comme l'a été le Petit Chaperon rouge par le loup. Ces deux héros sont d'ailleurs les seuls qui meurent, de tous les héros des contes :

جات عندو، قاتلو: "منين نبداك ذُرك؟" قالها: "أبدائي على الرجلين اللي ما
مشاوش مع بنت عمهم" [...].

(بن مجو).

Elle se dirigea vers lui et lui dit : « Maintenant, par où je commence »? Il lui répondit : « Commence par les pieds qui ne voulaient pas suivre leur cousine » [...].

(*Ben Mejou*).

La mort de Ben Mejou renforce le message sur lequel le conteur désire insister, et qui se rapproche de celui contenu dans *Le Petit Chaperon rouge* : les dangers de la naïveté.² La fin tragique, réservée uniquement à ces deux contes au sein du corpus, reflète l'importance et la gravité du message. Elle attirera plus l'attention du lecteur et de l'auditeur pour mieux transmettre l'avertissement.

¹ Voir *infra* : « Le motif de la violence », p. 425.

² Voir *supra* : « La combinaison par enchaînement », p. 153.

Quant au deuxième conte chaoui descendant, c'est celui de *Boumgharba ya sahbi*. Le héros quitte sa maison en bonne forme pour y revenir vieux et amputé d'une jambe. Il cherchait à améliorer sa vie et noyer son chagrin, mais il ne fait que la détériorer encore plus :

كي رَوَّح, باباه ولا طفل صغير أو هو من لغرايب شاب, يهزّوه في القفة من دار
لدار يحكيلهم في لغرايب.
(بومغربية يا صاحبي).

Une fois rentré, il trouva son père plus jeune que lui, car les mésaventures l'ont fait vieillir. On le transportait dans un couffin de maison en maison racontant ses aventures extraordinaires.

(*Boumgharba ya sahbi*).

Enfin, le type cyclique dans lequel le processus de transformation échoue, caractérise dans un premier temps la situation finale du conte des *Souhails ridicules*. Les situations initiale et finale de ce conte sont identiques malgré les événements produits. Aucun changement n'est apporté à la vie du couple qui reste pauvre :

Ainsi le bûcheron ne changea point d'état,
Ne devint point grand potentat,
D'écus ne remplit point sa bourse :
Trop heureux d'employer le souhait qui restait,
Faible bonheur, pauvre ressource,
A remettre sa femme en l'état qu'elle était.
(*Les Souhails ridicules*, p. 236-237).

Ce type caractérise dans un deuxième temps le deuxième épisode du conte de *La Belle au Bois dormant*. La reine et ses enfants échappent à la mort sans aucune autre amélioration. La fin de cet épisode est semblable à son début : « Le roi ne laissa pas d'en être fâché : elle était sa mère : mais il s'en consola bientôt avec sa belle femme et ses enfants » (*La Belle au Bois dormant*, p. 31).

Dans les contes chaouis, ce type n'est utilisé que dans un seul conte : *Ben Mejou*. La fin du deuxième épisode n'est marquée par aucune amélioration notable dans la vie des deux frères. Ils se séparent pour chercher du travail, puis ils se retrouvent sans que leurs situations ne soient changées :

راح يفتش هاذيك الساعة على خوه, يفتش يفتش حتى لقااه. قالو : "شفت لعبت عليهم, موش كيما أنت لعبوا عليك, أصايح, ما عندكش خبر في روحك؟" قالو : "ما نعرفش".

(بن مجو).

Il partit à ce moment à la recherche de son frère, il chercha, chercha jusqu'à ce qui le trouve. Il lui dit : « Tu as vu comment je me suis moqué d'eux moi ? Ils se sont moqués de toi sot que tu es. Tu ne sais pas te débrouiller ». Il lui dit : « Oui je ne sais pas ».

(Ben Mejou).

D'après notre analyse comparative des situations finales, nous pouvons conclure que les fins choisies par le narrateur de Perrault d'une part et le conteur chaoui d'autre part, diffèrent fondamentalement. Elles ne présentent qu'une seule similitude liée à la fonction qu'accomplit le conte au sein de la société. En effet, les fins dramatiques exceptionnelles auxquelles le narrateur et le conteur recourent, réfléchissent un procédé commun qui consiste à réserver le tragique aux contes recelant des messages d'importance majeure. Son intégration au sein de contes ascendants ou cycliques a pour but de capter l'attention et d'avertir le lecteur et l'auditeur.

Dans son article « Les bons récompensés et les méchants punis. Morphologie du conte merveilleux français », Claude Bremond dégage : « un modèle formel destiné à l'analyse et au classement des épisodes du conte merveilleux »¹ selon lequel à toute dégradation succède une amélioration, à tout mérite succède une récompense et à tout démerite succède un châtement. Cette règle qui marque les contes de Perrault, constitue l'exception dans les contes chaouis. En effet, tous les héros des contes de Perrault sont récompensés à la fin de chaque conte, à l'exception du Petit Chaperon rouge. Ces récompenses se font essentiellement par la richesse ou par le mariage. Il est aussi intéressant de constater qu'à chaque fois qu'il s'agit du mariage comme récompense, il est question d'une union entre une jeune fille de situation modeste et un prince charmant ou alors entre un jeune homme pauvre et une belle princesse. Christine Do-Ich constate que :

¹ Claude Bremond, « Les bons récompensés et les méchantes punis. Morphologie du conte merveilleux français », In : Claude Chabrol, *sémiotique narrative et textuelle*, op. cit., p. 96.

Le mariage c'est le dénouement logique des problèmes, il constitue la seule solution, l'issue possible vers le bonheur dans la socialisation grâce au mari. Il indique la voie de la légitimité pour toutes les amours, et c'est l'issue de tous les contes. [...] Les contes semblent indiquer qu'il existe une justice pour les défavorisés sur terre qui peuvent trouver l'apaisement et le bonheur grâce au mariage.¹

Le bonheur dans les contes de Perrault ne semble passer que par la richesse, par l'amour ou par les deux à la fois. Cela reflète d'une part les préoccupations du peuple français de la fin du 17^{ème} siècle qui souffrait de la famine et de la misère,² pour qui la richesse et le mariage avantageux étaient le rêve ultime. D'autre part, c'est le reflet de la société mondaine pour qui l'adaptation des contes était destinée, et qui cherchait tout ce qui était merveilleux et féerique. Le bonheur devait donc envahir les récits et les récompenses devaient être magiques et irréelles. Michèle Simonsen constate d'un autre côté que les contes qui ne se terminent pas par un mariage sont des contes pour enfants :

D'ailleurs – et c'est logique – ce que nous savons de la pratique du contage confirme ce que la structure et la thématique de ces contes sans mariage nous faisaient pressentir : ce sont les seuls contes merveilleux qui étaient destinés aux enfants.³

Tel est le cas pour les contes merveilleux de Perrault en particulier et européens en général, mais d'après notre analyse, cette logique ne correspond pas à celle des contes chaouis, bien qu'ils soient destinés aux adultes, comme aux enfants. Si le conte qui ne se termine pas par un mariage constitue l'exception chez Perrault, les contes qui se terminent par un mariage sont l'exception dans les contes chaouis. Le corpus des contes que nous avons collectés ne recèle que deux contes de ce type. De plus, le conteur ne récompense aucun de ses héros, même si la plupart de ses contes se termine positivement. Les fins par lesquelles se terminent les contes ne sont que le résultat direct du processus de

¹ Christine Do-Ich, *L'image de la femme dans les contes de fées. L'attente du prince charmant dans les contes de Charles Perrault et les contes modernes*, Mémoire de maîtrise, université d'Aix-Marseille 1, 1979, p. 27.

² Voir *supra* : « La société française à la fin du 17^{ème} siècle », p. 56.

³ Michèle Simonsen, *Perrault. Contes*, op. cit., p. 104.

transformation engagé par le héros ou ses alliés. Elles ne peuvent, par conséquence, être considérées comme récompenses.

En concluant son article, Bremond remarque que : « la négation des normes du conte merveilleux par l'anti-conte tragique ne porte que sur les fonctions terminales des séquences : l'*Amélioration*, la *Récompense*, le *Châtiment* ». ¹ Devons-nous alors considérer que les contes chaouis dont la situation finale ne comporte pas d'amélioration ou de récompense soient des anti-contes tragiques ? Probablement pas. D'abord parce que l'absence d'amélioration ne signifie pas toujours que la situation est négative ou tragique. Elle est souvent le reflet d'une transformation zéro. Ensuite parce que l'absence de récompense ne reflète pas l'échec du héros dans sa quête, mais qu'il n'a simplement pas été récompensé. Enfin l'impunité du méchant n'est pas une obligation, même dans les contes merveilleux, nous citons l'exemple des sœurs de *Cendrillon*, qui ont été au contraire récompensées.

Les fins choisies pour les contes sont étroitement liées aux circonstances sociales du peuple qui transmet le conte. Sa structure est inséparable de son contenu. Il s'agit d'un procédé que le conteur choisi pour appuyer le message qu'il désire véhiculer. C'est ainsi que presque toutes les situations finales « positives » des contes chaouis (sauf les deux qui recèlent un mariage) ont comme élément commun la victoire du héros, et uniquement sa victoire, comme si elle constituait à elle seule une récompense.

Ces fins dissimulent un message révolutionnaire véhiculé par les contes. Le héros ne cherche finalement qu'à se protéger et ne tire aucun profit personnel, hormis celui de rester en vie et d'avoir vaincu le méchant. Ce type de situation s'adapte au temps des colonisations et même au temps présent. Il reflète la préoccupation du conteur et du peuple chaoui au temps présent (la pauvreté et les événements des années 90 à nos jours) mais aussi au temps des colonisations. ² Rappelons que ces contes ont été transmis aux vieux conteurs (auprès desquels nous avons effectué notre collecte) à l'époque coloniale, mais ils ne se sont jamais arrêtés de se transmettre depuis des siècles, au cours desquels l'Algérie n'a jamais cessé d'être la victime d'invasions successives.

¹ Claude Bremond, « Les bons récompensés et les méchantes punis. Morphologie du conte merveilleux français », In : Claude Chabrol, *sémiotique narrative et textuelle*, op. cit., p. 121.

² Voir *supra* : « Un melting-pot », p. 96.

La révolte du peuple berbère fait partie de son quotidien. Elle est sa principale préoccupation, tandis que le mariage et la richesse passent au second plan. Ces contes chaouis sont le contraire des contes de Perrault qui étaient destinés aux salons mondains. Moufid Mohamed Kmiha écrit que :

الإنسان الذي يعرضه الجوع و يحطم إنسانياته الفقر المدقع ألا يستكين إلى هذا الواقع المزري الذي يؤدي به إلى الهلاك المحتم و عليه أن يشهر سلاح الثورة من أجل إعادة اللقمة التي انتزعها منه أناس سرقوا حقه و كرامته.¹

L'homme qui souffre de la famine et à qui la pauvreté fait perdre son humanité ne se résigne pas à cette dure réalité qui le conduira à sa perte certaine, et il doit se révolter pour reprendre de force ses droits et sa dignité que d'autres lui ont volés.²

C'est justement le reflet de cet esprit révolutionnaire que nous retrouvons dans la structure et dans le contenu de ces contes. Le message que veut faire passer le conteur est expliqué par Etelli Ben Echikh :

النزوع إلى الحرية و كراهية الظلم, و الجبروت و الرغبة في المساواة [...] خصائص هامة تعبر عن إحساس الطبقات الشعبية, و رؤيتها المثالية للعلاقات العامة بين الأفراد و المجتمعات.³

La recherche de la liberté, le rejet de l'injustice et de la tyrannie et le désir d'égalité, sont des particularités importantes qui expriment le sentiment des classes populaires et leur vision idéaliste des relations entre les individus et les sociétés.⁴

Ces victoires que connaissent les héros dans les contes, sont les victoires qu'aimerait réaliser tout Berbère dans la réalité. Elles sont non seulement réconfortantes, mais elles réveillent les consciences, incitent le peuple à ne jamais se résigner et à se révolter. Amhamed Azoui explique qu'avec ses victoires :

¹ مفيد محمد قميحة, الإتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر, بيروت, دار الآفاق الجديدة, 1981, ص. 129.

² Moufid Mohamed Kmiha, *L'humanitaire dans la poésie arabe contemporaine*, Beyrouth, Dar Al Afak Al Jadida, 1981, p. 129.

³ التلي بن الشيخ, منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري, الجزائر, م. و. ك, 1990, ص. 135.

⁴ Etelli Ben Echikh, *Les bases de réflexion dans la littérature populaire algérienne*, Alger, S.N.L, 1990, p. 135.

[...] يكون النص الشعبي قد حقق حالة هدوء للنفس الثائرة على ما هو في الواقع أو أنار السبيل للخروج من الوضع المزري.¹

[...] le texte populaire aurait réussi à calmer l'esprit révolté contre ce qui est réel et lui éclaire la voie pour sortir de la situation désastreuse dans laquelle il vit.²

L'exemple typique est celui du héros Boumgharba qui fuit son chagrin pensant trouver du réconfort ailleurs. Mais tout ce qu'il rencontre sur sa route le confronte à une réalité plus dure et plus amère que celle qu'il avait fuie. À la fin du conte il ne trouve plus d'autre choix que de rentrer chez lui. Ce conte incite le peuple à affronter et ne pas fuir.

Amhamed Azoui précise également que même si le peuple ne parvient pas à accomplir des exploits dans la vie réelle, il a encore le pouvoir de les réaliser dans le monde imaginaire des contes :

هذه المعضلات التي تزخر بها حياته يسعى إلى إقامة توازن بينها وبينه، عن طريق معادلة افتراضية، و إن عجز في تحقيقها على أرض الواقع فإن الخيال أرجأه واسعة، يمكنه أن يحققها فيه، و بالتالي يعطي نفسا جديدا لوجوده.³

L'homme cherche, à travers ces difficultés quotidiennes, à créer un équilibre entre lui et elles grâce à une équation virtuelle, et s'il ne parvient pas à la réaliser dans la vie réelle, il peut la réaliser dans le vaste univers de l'imaginaire, et parvient ainsi à se donner une nouvelle existence.⁴

L'imaginaire lui permet d'effectuer ce qu'il n'arrive pas à réussir dans la vie. C'est une sorte de compensation de la dure réalité. L'homme a besoin d'entendre et d'imaginer les prouesses qu'accomplit Bech Karkar ou Deghmous, de voir les forts vaincus et les faibles gagner, la récompense n'ayant aucune importance.

Les contes de Perrault et les conte chaouis sont le reflet d'une époque et d'une culture. Ils sont profondément marqués par le contexte socioculturel qui les adapte, les remodèle et se les approprie afin de répondre aux préoccupations

¹ محمد عزوي، القصة الشعبية الجزائرية في منطقة الأوراس، سبق ذكره، ص. 192.

² Amhamed Azoui, *Le conte populaire algérien dans la région des Aurès*, op. cit., p. 192.

³ المرجع نفسه، ص. 188.

⁴ Idem, p. 188.

et aux exigences de la société réceptrice. Claude Bremond précise que les lois qui régissent l'univers raconté relèvent de deux niveaux d'organisation :

a) elles reflètent les contraintes logiques que toute série d'évènements ordonnée en forme de récit doit respecter sous peine d'être inintelligible ; b) elles ajoutent à ces contraintes, valables pour tout récit, les conventions de leur univers particulier, caractéristique d'une culture, d'une époque, d'un genre littéraire, du style d'un conteur ou, à la limite, de ce seul récit lui-même.¹

Ce sont ces normes qui imposent au narrateur et au conteur certains choix dans la narration et dans le contage.

Analyse des processus de transformation

Les séquences narratives renferment des processus de transformation qui permettent la progression des évènements et le passage (ou non) d'un état à un autre. Cette transformation est le lien entre la situation initiale qui ouvre le conte et la finale qui le clôture. Elle est étroitement liée à la quête du héros.

D'après l'analyse des situations finales, nous avons constaté que la quête du héros est soit réalisée, le conte est alors ascendant, soit non-réalisée, le conte est alors descendant ou cyclique. Dans ce qui va suivre nous procéderons à une analyse des différentes tentatives de transformation. Comme l'objet de la quête est au cœur du processus de transformation, essayons d'abord de synthétiser les différentes quêtes présentes dans les contes de notre corpus.

Les types de quêtes

Les quêtes des héros dans les vingt contes qui composent notre corpus se divisent en deux types :

- 1- Des quêtes désirées par les héros.
- 2- Des quêtes imposées aux héros.

¹ Claude Bremond, « La logique des possibles narratifs », In : *Communications* 8, op. cit., p. 66.

La quête qu'entreprend le héros peut être souhaitée, de son plein gré sans qu'on la lui impose. C'est le type de quêtes le plus fréquemment utilisé dans les contes.

Dans le conte de *Barbe-Bleue*, la femme veut d'elle-même ouvrir la pièce que son mari lui a interdite. Dans le conte de *Cendrillon*, l'héroïne désire assister au bal organisé par le prince. Dans les contes du *Chat botté* et des *Souhais ridicules*, le maître du chat et le bûcheron se plaignent de leur pauvreté et souhaitent devenir riches. Dans le conte du *Petit Chaperon rouge*, la petite fille veut rendre visite à sa grand-mère. Dans le conte des *Fées*, le seul but de la sœur cadette est d'être gentille et aimable comme le veut sa nature. Enfin dans le conte de *Riquet à la houppe*, le héros décide de partir à la recherche de la belle princesse pour l'épouser.

Du côté des contes chaouis, le héros de *Bech Karkar* choisit de s'aventurer pour trouver un nouvel endroit où il pourrait vivre sans travailler. Dans le premier épisode du conte de *Ben Mejou*, le héros décide de vivre avec sa présumée tante, rien que pour avoir une famille, et dans le deuxième épisode, Jha et Ha décident de partir à la recherche d'un travail. Dans le conte de *Deghmous, el jaja wel fellous*, Deghmous ressent un fort désir de vengeance à cause du vol de sa poule et de son poussin. Dans le conte de *Boumgharba ya sahbi*, le héros entreprend son voyage dans le seul but d'atténuer son chagrin après la mort de ses enfants. Dans le conte de *Lamkhabla fi chourha*, Ahmed décide de partir à la recherche de sa bien-aimée. Enfin, nous retrouvons ce type de quêtes dans le conte de *Jazia*. Ce conte, contrairement aux autres met en scène plusieurs héros, par conséquent plusieurs quêtes sont entreprises. Parmi ces quêtes certaines sont désirées par les héros, comme le mariage d'Ahmed Lahlayli et de Rdah Oum Zayed, de même que le départ de Chérif Ben Hachemi à la recherche de sa femme Jazia.

Toutes ces quêtes sont facultatives, c'est-à-dire que l'abandon de la quête ne risque pas de détériorer davantage la situation du héros. Quant aux quêtes du deuxième type, elles sont au contraire obligatoires et non désirées. Les héros sont placés dans des situations qui les obligent à les entreprendre. Il s'agit principalement d'une auto-défense. Le choix de l'abandon de la quête n'est pas envisageable dans ce cas, car il devient synonyme de péril.

Dans les, premier et deuxième épisodes de *La Belle au Bois dormant*, le but de la princesse est de rester en vie. Elle échappe une première fois au sortilège de la fée en colère, et une deuxième fois à la mort voulue par la belle-mère ogresse. Ces deux quêtes restent cependant sous-jacentes puisque l'héroïne n'est pas informée du danger qu'elle encourt. C'est son entourage qui décide de sa quête. Dans le conte du *Petit Poucet* également, face au méfait que les parents causent à leurs enfants, le héros se trouve obligé de trouver le moyen de rentrer à la maison et de sauver ses frères. Enfin dans le conte de *Peau d'Âne*, la princesse est obligée d'éviter l'inceste que cherche à lui imposer son père.

Du côté des contes chaouis, nous retrouvons ce type de quêtes dans plusieurs contes. Dans *Dalfas*, le seul but de la fille du sultan enlevée par un ogre est de rentrer chez elle. Même situation pour l'héroïne de *Fahlouta* qui se retrouve, dans le premier épisode chez une ogresse avec ses amies : son objectif est alors de fuir pour avoir la vie sauve, et dans le second épisode elle cherche à retrouver son village. Pareillement pour le conte de *Lanja* où l'héroïne enlevée par un monstre, désire retrouver sa famille. Dans *El kalb yachreb guerba ou yakoul quelba*, toute la famille est héroïne. Elle subit tout au long du conte des épreuves imposées par le milieu dans lequel elle vit : son principal désir est de pouvoir vivre dans ce milieu hostile plein d'ogres. Enfin, dans le conte de *Jazia* quelques entreprises s'imposent à certains héros, comme les batailles que mènent Diab pour défendre sa tribu, sa dispute avec Rdah par laquelle il voulait retrouver son honneur et enfin la fuite des Hilaliens après leur emprisonnement par Chérif Ben Hachemi.

Ces héros n'ont pas d'autres choix que d'accomplir ce qui leur est imposé. Les manques causés sont assez importants et leur élimination devient obligatoire, contrairement aux manques moins graves, qui provoquent des buts désirés. Car, entre vouloir éviter un mariage incestueux et vouloir aller au bal, ou encore entre vouloir éviter d'être mangé par un ogre et vouloir épouser sa bien-aimée, la différence est perceptible et la gravité des secondes situations est claire.

Ces quêtes, qu'elles soient désirées ou imposées, surviennent toutes – à l'exception de celle du Petit Chaperon rouge – suite à un manque (selon la terminologie de Propp) ou à un état déficient initial (selon la terminologie de

Bremond) qui « implique la présence d'un *obstacle* qui s'oppose à la réalisation d'un état plus satisfaisant ». ¹ Le processus de transformation consiste alors à supprimer cet obstacle pour permettre la réalisation de l'objectif visé. Cette élimination peut s'accomplir d'après Claude Bremond selon trois possibilités. Une première dans laquelle le héros n'agit pas et aucun moyen n'est mis en œuvre intentionnellement :

Parfois il n'y a qu'un seul *dramatis personae*, le bénéficiaire de l'amélioration, profitant passivement d'un heureux concours de circonstances. Ni lui ni personne ne porte alors la responsabilité d'avoir réuni et mis en actions les moyens qui ont renversé l'obstacle. Les choses ont « bien tourné » sans qu'on s'en occupe. ²

Dans la seconde, le héros reste passif et c'est un autre personnage qui met volontairement en œuvre les moyens nécessaires à la suppression de l'obstacle. Il s'agit alors d'un allié :

[l'amélioration] est attribuée à l'intervention d'un agent, doué d'initiative, qui l'assume à titre de *tâche à accomplir*. [...] l'agent qui assume la tâche au profit d'un bénéficiaire passif joue par rapport à ce dernier le rôle d'un *moyen*, non plus inerte, mais doué d'initiative et d'intérêt propres : c'est un *allié* [...]. ³

Dans la dernière, le héros actif met en œuvre les moyens nécessaires à l'élimination de l'obstacle sans l'intervention d'un allié :

A la limite, il n'y a qu'un seul personnage, dédoublé en deux rôles : lorsqu'un héros malheureux entreprend de remédier à son sort en « s'aidant lui-même », il se scinde en deux *dramatis personae* et devient son propre allié. ⁴

À partir de la théorie de Bremond, nous tenterons d'analyser le statut des héros de notre corpus.

¹ Claude Bremond, « La logique des possibles narratifs », In : *Communications* 8, op. cit., p. 71.

² Ibidem.

³ Ibidem.

⁴ Idem, p. 72.

Le statut des héros

Les héros passifs

La passivité du héros transparait dans deux cas : lorsqu'il profite d'un « heureux concours de circonstances » pour accomplir sa quête, et lorsqu'un allié élimine l'obstacle pour lui. La première possibilité dans laquelle la transformation est « imputable au hasard », pour reprendre Bremond, ne correspond qu'à un seul épisode du conte chaoui *Boumgharba ya sahbi*. Elle est par contre complètement absente des contes de Perrault.

Sans intervention d'un allié

Certains contes chaouis, nous l'avons vu, sont composés de plusieurs épisodes indépendants ou dépendants. Ces derniers composent toujours les étapes du processus engagé par le héros. Avant d'aboutir à son but, Boumgharba affronte plusieurs épreuves. Dans l'une d'entre elles, il est enterré vivant dans la même tombe que sa femme morte (le deuxième épisode du conte). Son but dans cet épisode (il s'agit d'une séquence de dégradation évitée) est de sortir vivant de cette tombe. Mais comme il ne dispose d'aucun moyen pour y parvenir, il reste dans la tombe à attendre passivement, avant qu'une solution ne lui « tombe du ciel »¹ : il s'agit d'une hyène qui vient creuser la tombe dans laquelle il se trouvait. Il s'accroche à sa queue et parvient à sortir, « les choses s'arrangent d'elles-mêmes »² et son but secondaire est atteint.

L'hyène dans ce conte n'est pas considérée comme un allié, du moment que son aide n'est pas motivée mais involontaire. Bremond explique que :

L'intervention de l'allié, sous forme d'un agent qui prend en charge le processus d'amélioration, peut n'être pas motivée par le narrateur, ou s'expliquer par des motifs sans lien avec le bénéficiaire (si l'aide est involontaire) :

¹ Ibidem.

² Ibidem.

dans ce cas, il n'y a pas à proprement parler intervention d'un allié : relevant du croisement fortuit de deux histoires, l'amélioration est le fait du hasard.¹

Cet épisode constitue le seul cas dans lequel un héros ne possède pas le moyen intellectuel ou matériel pour éliminer l'obstacle qui s'oppose à la réalisation de son but.

Grâce à l'intervention d'un allié

La plupart des héros des contes de Perrault sont passifs. Ils n'entreprennent pas d'eux même leurs quêtes. Ils les souhaitent seulement et c'est un allié qui les entreprend pour eux. La femme de Barbe-Bleue par exemple est menacée de mort par son mari pour avoir désobéi. Elle est passive parce qu'elle n'a aucun moyen d'éviter son exécution. Elle tente seulement de la retarder en espérant que ses frères, qui devaient lui rendre visite ce jour-là, viennent à son secours. Ce sont effectivement les frères qui arrivent *in extremis* et tuent Barbe-Bleue. Ils sont considérés comme alliés.

Dans le conte de *Cendrillon*, l'héroïne veut aller au bal mais elle ne peut pas. Elle n'engage aucun processus pour réaliser l'objet de sa quête et se contente de pleurer après le départ de ses sœurs. À ce moment précis, sa marraine intervient en tant qu'allié et l'aide à y aller. Lilyane Mourey dans son analyse du conte constate que l'héroïne ne devient active qu'après l'intervention de la fée :

Cendrillon ne devient « active » dans le récit qu'une fois son désir avoué d'aller au bal et l'assurance reçue de la Marraine d'apporter son aide surnaturelle pour lui permettre de s'y rendre. Auparavant, Cendrillon était entièrement « passive ».²

Mais cette activité n'est qu'apparente. Cendrillon ne fait que suivre les consignes de sa marraine, sans engager d'action qui lui soit propre.

¹ Ibidem.

² Lilyane Mourey, *Grimm et Perrault. Histoire, structure, mise en textes des contes*, op. cit., p.47.

Dans les épisodes qui composent le conte de *La Belle au Bois dormant*, l'héroïne est également passive. Lorsque la princesse est menacée de mort par la méchante fée dans le premier épisode, elle est encore bébé. Elle n'est pas consciente du danger qui la menace, ni de la quête qu'il faut entreprendre. La bonne fée contrecarre le mauvais don par un autre qui lui sauvera la vie. Elle engage ainsi un processus d'amélioration à l'insu de la princesse. Dans le deuxième épisode, la princesse est également inconsciente du processus entrepris en sa faveur par le maître d'hôtel. La belle-mère ogresse ordonne à ce dernier de lui cuisiner sa belle-fille et ses enfants, mais il les cache et lui cuisine des animaux à la place. La princesse reste passive car tout se passe à son insu également. Dans ce conte, l'héroïne possède un allié dans chaque épisode : la bonne fée et le maître d'hôtel.

La fée dans le conte des *Fées* est également l'alliée de la sœur cadette. La gentillesse de cette dernière lui a valu la haine de sa famille sans qu'elle ne puisse changer pour autant. Dans ce conte il n'y a pas de quête particulière. Le seul but de l'héroïne est de maintenir son caractère. La fée intervient pour la récompenser de son amabilité, mais aussi pour l'aider et l'encourager à rester comme elle est, malgré la pression de sa mère et de sa sœur.

Enfin, le maître du chat dans le conte du *Chat botté*, souhaite devenir riche, mais il ne fait rien pour réaliser son but et il reste passif. C'est son chat qui devient son allié pour le rendre riche. L'action du maître se limite à l'exécution des consignes faites par le chat : il lui procure les bottes et le sac, et il se baigne dans la rivière, comme l'explique Michèle Simonsen : « En regard, son maître ne fait qu'obéir à ses conseils, " sans savoir à quoi cela serait bon". Car le chat ne perd pas de temps à lui expliquer ses projets ».¹

Les héros passifs des contes chaouis sont moins nombreux. Dans le conte de *Dalfas*, la fille du sultan est enlevée par un ogre et emprisonnée chez lui. La seule chose qu'elle pouvait faire, était d'envoyer un message à ses frères avec un vendeur ambulancier. Elle reste passive en attendant l'arrivée de l'aide. D'ailleurs tout au long des quatre épisodes et à chaque enlèvement, elle reste passive. Ce sont ses alliés (ses frères, le voleur qui deviendra son mari et

¹ Michèle Simonsen, *Perrault. Contes*, Paris, op. cit., p. 77.

l'homme à l'ouïe fine) qui la libèrent et réalisent l'objet de sa quête : rentrer chez elle.

Une situation semblable se produit dans le premier épisode du conte de *Lanja*. L'héroïne est enlevée par un monstre et reste emprisonnée jusqu'à l'arrivée inattendue de son frère. C'est grâce à lui qu'elle retrouve sa liberté. Dans le deuxième épisode, elle reste encore passive face aux enlèvements répétés de ses bébés. C'est son mari qui décide d'éliminer le monstre qui empêchait la réalisation d'une situation équilibrée.

Les héros actifs

D'après l'analyse des processus de transformation, nous avons pu relever un quatrième type de héros qui vient s'ajouter aux trois distingués par Claude Bremond. En effet, lorsque ce dernier précise le rôle de l'allié, il décrit le bénéficiaire de l'aide comme passif uniquement. Notre analyse par contre, révèle la présence de certains héros qui entreprennent d'eux-mêmes leurs quêtes, mais ne parviennent pas à réaliser les transformations sans l'aide d'un allié. Nous distinguons alors deux types de héros actifs.

Sans intervention d'un allié

Les héros qui tentent d'accomplir seuls leurs quêtes sans l'aide d'un allié sont plus rares dans les contes de Perrault. Il s'agit du Petit Chaperon rouge et du Petit Poucet. Dans le premier, la petite fille veut simplement emmener la galette et le pot de beurre à sa grand-mère. Elle s'y rend toute seule sans l'aide de personne. Mais à cause de sa naïveté et de sa solitude, elle ne détecte pas l'obstacle pour l'éliminer. Dans le second, la quête du héros est de rentrer à la maison avec ses frères. Il engage seul le processus de transformation et réussit sa quête sans l'intervention d'un allié, comme le confirme Lilyane Mourey :

Le Petit Poucet remplit seul la prouesse (et quelle prouesse !) sans injonction de quiconque. Non seulement personne ne lui dicte sa conduite, mais cet enfant chétif et

malingre se fait le sauveur, de chef de ses sept frères, sauveur de la famille tout entière qu'il soustrait à la famine, ce que le père lui-même n'avait pu faire.¹

La plupart des héros des contes chaouis sont par contre actifs. Ils agissent individuellement sans solliciter l'aide d'un allié. Fahlouta agit toute seule dans les deux épisodes qui composent le conte de *Fahlouta*. Grâce à sa ruse, elle réussit dans un premier temps à fuir l'ogresse avec ses amies, et dans un second à rentrer chez elle en évitant qu'on la démasque. Le héros du premier épisode de *Ben Mejou* quitte son village dans le but de vivre avec sa tante. Mais il échoue. Sa quête était, dès le départ, basée sur un leurre posé par l'ogresse.

Dans les autres contes chaouis qui se composent de plusieurs épisodes, le héros entreprend généralement quelques processus de transformation avant de réaliser son but, lors desquels il peut être passif ou actif – avec l'aide ou sans l'aide d'un allié. C'est le cas du héros du conte de *Boumgharba ya sahbi*. En fonction des péripéties vécues et en fonction des moyens dont il dispose, il peut parfois être actif sans avoir besoin d'un allié. Ainsi, dans le premier épisode, grâce à sa sagesse, Boumgharba parvient à annoncer la mort de ses enfants à sa femme, dans le troisième épisode, grâce à son intelligence, il parvient à dompter le lion et éviter la mort, et dans le sixième épisode il parvient à fuir l'ogre et rentrer enfin chez lui. Le conte de *Deghmous* se compose aussi de quatre épisodes durant lesquels Deghmous engage plusieurs processus pour se venger des Tolba. Il n'agit cependant seul que dans le premier épisode, lorsqu'il réussit à leur louer son ânesse.

Quant au conte de *Jazia*, plusieurs héros sont mis en scène. Diab, le héros de la plupart des épisodes (le premier, le troisième et le sixième), élimine tous les obstacles avec la seule aide de sa jument et de sa parole qui, bien construite, tue. Chérif Ben Hachemi et son fils agissent seuls dans le cinquième épisode pour tenter de ramener *Jazia* chez elle. Enfin, les héros des contes de *Bech Karkar* et de *El kalb yachreb guerba ou yakoul guelba*, affrontent seuls les obstacles qu'ils rencontrent au long des épisodes sans l'aide d'aucun allié.

¹ Lilyane Mourey, *Grimm et Perrault. Histoire, structure, mise en textes des contes*, op. cit., p.65.

Avec l'intervention d'un allié

Il existe quelques héros qui, au cours du processus d'amélioration demandent ou bénéficient de l'aide d'un allié. Le bûcheron, dans *Les Souhails ridicules*, se plaint de sa pauvreté. Lorsque Jupiter lui apparaît et lui accorde de formuler trois souhaits à réaliser, il devient l'allié qui l'aide à accomplir sa quête. Le héros possède désormais le moyen pour éliminer l'obstacle de la pauvreté. Il est actif mais l'utilise mal et ne parvient pas à améliorer sa situation.

Dans *Peau d'Âne* c'est la marraine qui aide la princesse à éviter le mariage incestueux que voulait lui imposer son père. En effet, la princesse ne savait pas comment faire pour se dérober au mariage. Elle ne reste cependant pas passive et demande conseil à sa marraine, la fée des lilas. Elle engage ainsi un processus d'amélioration suivant les conseils de la fée. Après sa fuite, et pour son mariage avec le prince, elle devient passive comme le remarque Lilyane Mourey : « Pour souligner cette passivité de l'héroïne chez Perrault, remarquons que c'est le Prince qui surprend l'héroïne dans son « réduit », parée de tous ses atours [...] ».¹

Dans le conte de *Riquet à la houppe* enfin, bien que le héros entreprenne seul le voyage pour chercher sa bien-aimée, et bien qu'il arrive à faire aboutir le processus et à éliminer l'obstacle qui empêchait son mariage – sa laideur –, ce n'est que grâce aux dons faits par la fée qu'il réussit.

Les héros qui n'agissent pas en solitaires sont plus nombreux dans les contes chaouis. Dans le quatrième épisode de *Boumgharba ya sahbi*, le héros demande l'aide d'autres ouvriers pour se débarrasser du fils du sultan. Tandis que dans le cinquième épisode – du même conte –, Boumgharba, en héros passif, ne demande pas d'aide. Elle lui est proposée par trois chevaliers de passage chez lui. C'est ainsi qu'il devient actif. Il suit leur conseil et part voir le juge Yazdem. Il résout son problème et récupère le jardin, objet désiré.

À l'exception du premier épisode du conte de Deghmous *el jaja wel fellous*, le héros se sert toujours de sa mère pour la réalisation de ses plans. Elle devient son alliée lorsqu'il se déguise en une fausse sœur, ou lorsqu'il fait

¹ Lilyane Mourey, *Grimm et Perrault. Histoire, structure, mise en textes des contes*, op. cit., p.61.

semblant de lui trancher la gorge, ou enfin quand il fait semblant de mourir et se fait enterrer.

Au cours du quatrième épisode du conte de *Jazia*, les Hilaliens sont faits prisonniers par Cherif Ben Hachemi. Pour s'enfuir, ils se réfèrent aux précieux conseils de leur sultane *Jazia*. Dans le deuxième épisode du conte de *Ben Mejou*, Jha qui voulait travailler, engage un processus de transformation et réussit partiellement sa quête. Pour lutter contre la méchanceté de son employeur, il accepte l'aide proposée par son frère Ha.

Enfin, dans le conte de *Lamkhabla fi chourha*, Ahmed se lance à la recherche de sa bien-aimée et la retrouve grâce aux indications de *Settoute*. L'aide de cette dernière n'est cependant pas volontaire. Le héros l'oblige à lui fournir les informations nécessaires. Un deuxième allié, son père et sa tribu, intervient par la suite pour l'aider à faire la guerre à la famille de *Lamkhabla fi chourha* et l'épouser.

D'après la comparaison du statut des héros dans les contes de notre corpus, nous pouvons conclure que les héros présentés par le narrateur de Perrault sont pour la plupart passifs, tandis que ceux présentés par le conteur chaoui sont pour la majorité actifs, avec ou sans l'intervention d'un allié.

Il est intéressant de constater que les héros passifs des contes de Perrault sont pour souvent des femmes. Le sexe semble expliquer cette passivité, comme le confirme Christine Do-Ich : « l'héroïne, qu'elle soit princesse ou bergère subit passivement les événements car tout lui arrive sans qu'elle réagisse [...] ».¹ Certains traduisent cette passivité comme une sous-estimation de la femme de la part du narrateur, comme le fait Lilyane Mourey : « Si l'héroïne n'assume pas complètement l'action du récit, c'est que Perrault juge la femme incapable d'une telle performance »² ; ou encore Christine Do-Ich :

Les femmes des contes de Perrault se caractérisent par leur inexistence, sont exclues de toutes les actions, car même si elles sont représentées, leur place est de second

¹ Christine Do-Ich, *L'image de la femme dans les contes de fées. L'attente du prince charmant dans les contes de Charles Perrault et les contes modernes*, op. cit., p. 25.

² Lilyane Mourey, *Grimm et Perrault. Histoire, structure, mise en textes des contes*, op. cit., p.60.

plan puisqu'elles se contentent de servir et d'obéir. Les fées et les sorcières n'agissent jamais par elles mêmes mais ont toujours recourt à quelque pouvoir magique.¹

Dans les contes chaouis par contre, la majorité des héros sont des hommes. Nous ne rencontrons que trois héroïnes, l'une active (Fahlouta) et les deux autres passives (Lanja et la fille du sultan). Les héros passifs sont totalement absents des contes. Seul Boumgharba fait exception dans le premier épisode de son conte. Peut-on parler d'une sous-estimation de la femme ? Dans la culture chaouie, la femme est toujours protégée des dangers par l'homme. Il prend la responsabilité de sa sécurité et subvient à tous ses besoins, sans qu'elle ne soit considérée comme opprimée ou sous-estimée.

La passivité et l'impuissance de la plupart des héros dans les contes de Perrault imposent l'intervention d'alliés, qui sont pour une grande partie des fées (dans six contes sur dix). Le narrateur en met toujours un à la disposition de ses héros, à l'exception du Petit Poucet, comme l'affirme Lyliane Mourey :

Dans ce conte, le Petit Poucet fait figure de vrai héros : nul besoin d'adjuvants, au contraire des contes étudiés jusqu'à maintenant [...] [à l'exception du *Petit Poucet*] pour tous les autres contes mettant en scènes des actants féminins, les adjuvants sont déployés abondamment. Le prince, futur époux, intervient régulièrement (à l'exception du *Chaperon Rouge* dont l'héroïne n'est pas encore en âge d'être mariée), intervention qui, en général, clôturé le conte. Ensuite c'est la fée (marraine la plupart du temps, [...]) qui se manifeste le plus fréquemment ; cet adjuvant féminin se fait le complice des souhaits de l'héroïne et rend possible l'union finale avec le prince.²

La principale caractéristique des héros chaouis, est leur activité et leur débrouillardise. Ils agissent seuls la plupart du temps. Mais lorsque les alliés interviennent, ils n'ont généralement pour but que l'exécution d'un plan déjà établi par le héros. Elles sont toujours de nature humaine, contrairement aux alliés des contes de Perrault qui sont souvent extraordinaires et merveilleux (comme les fées).

¹ Christine Do-Ich, *L'image de la femme dans les contes de fées. L'attente du prince charmant dans les contes de Charles Perrault et les contes modernes*, op. cit., p. 49.

² Lilyane Mourey, *Grimm et Perrault. Histoire, structure, mise en textes des contes*, op. cit., p.64- 67.

Cette dernière distinction reflète la facilité de l'accomplissement des quêtes chez les héros des contes de Perrault, qui sont aidés par la magie du merveilleux, d'une part. D'autre part, la difficulté chez les héros des contes chaouis qui ne se servent que de leurs forces physique et mentale pour vaincre, bien que les contes soient merveilleux.

Concernant l'absence d'allié dans les contes berbères en général, Henri Basset remarque : « Et puis, héros d'une race éminemment pratique, ils n'attendent guère, pour s'élever, le secours du ciel : ils comptent surtout sur eux-mêmes ».¹ Cette absence d'alliés dans les contes chaouis trouve son explication en partie dans la société algérienne de toutes les époques coloniales où l'Algérien (ou le Berbère) n'avait aucun allié pour l'aider à affronter l'ennemi. Car, comme nous l'avons déjà expliqué, ces contes ont été recueillis auprès de vieux conteurs, et datent donc du siècle dernier. Abdelhamid Bourayou explique la relation entre le conte populaire et la société :

القصة الشعبية تتخذ مادتها من عناصر الواقع المعاش الذي يحياه الشعب, تصور موقفا من هذا الواقع, يطمح الإنسان الشعبي عن طريقه إلى مراقبة هذا الواقع و توجيهه و إيجاد حل لما يطرح من معضلات في الحياة اليومية للفرد.²

L'histoire populaire puise sa matière dans la réalité que vit le peuple, elle décrit une situation de cette réalité, à travers laquelle l'homme populaire cherche à contrôler et à diriger cette réalité et à trouver une solution aux problèmes dans la vie quotidienne de l'individu.³

Cette absence d'allié trouve aussi son explication dans toutes les sociétés arabes où le héros affronte toujours seul les obstacles, comme le décrit Youssouf Amine :

هؤلاء الأبطال الخياليين ليسوا إلا نماذج في عقول مبتدعيهم و في أبناء مجتمعهم فهم يمثلون مطعم كل فرد في ذلك الحين و في كل حين, و لهذا يمثلون واقعا حيا و إن كانوا من نسج الخيال. [...] نجد أبطال الحكايات تدور أعمالهم و بطولاتهم حول القوة الجسدية و الشجاعة و الصمود أمام المصاعب, و حسن التصرف في

¹ Henri Basset, *Essai sur la littérature des berbères*, op. cit., p. 149.

² عيد الحميد بورايو, القصص الشعبي في منطقة بسكرة, سبق ذكره, ص. 125.

³ Abdelhamid Bourayou, *Les histoires populaires dans la région de Biskra*, op. cit., p. 125.

الحوادث، فهم يكافحون الأعداء الجبابرة حتى لو كانوا من الغيلان ولا يتخاذلون أمام الأهوال و الأخطار مهما عظمت.¹

Ces héros imaginaires ne sont que des archétypes dans l'esprit de leurs créateurs et chez les enfants de leur société, parce qu'ils représentent l'espoir de chaque individu, en ce temps et en tout temps, et c'est pourquoi ils représentent une réalité vivante même s'ils ne sont qu'imaginaires. [...] On trouve que les actions et les bravoures des héros des histoires, fait appel à la force physique, au courage, à la résistance face aux difficultés et au bon comportement devant les obstacles. Les héros combattent les ennemis même s'ils sont des ogres et ils ne reculent pas devant les dangers quelle que soit leur ampleur.²

Dans son analyse du héros berbère, Henri Basset retrouve dans le héros des contes le reflet du Berbère. Il le conçoit comme un personnage ambitieux mais sans scrupules, rusé mais violent et brutal, courageux mais immoral, malheureux mais qui sait aider sa chance :

Mais les Berbères ont connu, et connaissent encore, des ambitieux sans scrupules, habiles à manier la ruse et la violence, écartant tout sur leur chemin, et s'embarrassant le moins du monde des droits d'autrui ; au surplus, opiniâtres, énergiques, courageux et, à l'occasion, quand leur intérêt ne s'y oppose pas, parfaitement capables de bonnes actions. Tels apparaissent souvent les héros de leurs contes : ils sont, jusqu'aux meilleurs, d'une absolue amoralité, qui frappe même au milieu de l'ordinaire amoralité des héros des contes populaires. La perversité des uns, qui n'en sont pas toujours blâmés, dépasse toute mesure : elle va, nous l'avons vu, jusqu'au parricide ; et nous avons insisté sur l'ingratitude des femmes. Les meilleurs de tous sont des justiciers sans pitié ni magnanimité. Au fond, peu importe la valeur de leurs actes : le succès justifie tout. [...] Le héros berbère n'est pas un homme heureux, dans un monde civilisé et poli, où le hasard est le maître et dispense généreusement les génies-serviteurs – rêve d'une race indolente à l'imagination rapide – ; c'est un brutal, bon ou mauvais au hasard des circonstances, paysan qui a su faire sa place au milieu d'autres paysans. Quand il a des auxiliaires, il lui a fallu d'abord les conquérir. C'est un homme à qui tout réussit ou finit par réussir, parce qu'il sait aider sa chance. Aventures romanesques mises à part, est-il si loin de quelques-uns des chefs berbères qui nous combattent

¹ يوسف أمين قصير، حكايات و فلسفة، بغداد، مطبعة شفيق، 1976، ص. 17-26.

² Youssouf Amine, *Histoires et philosophie*, Bagdad, Imprimerie Chafik, 1976, p. 17-26.

aujourd'hui au Maroc, gens de rien parfois, que leur astuce et leur courage, autant que leur *baraka*, ont mis au premier rang.¹

Cette image ne semble pourtant pas correspondre entièrement aux héros des quelques contes chaouis collectés. Elle ne recèle qu'une partie de vérité, l'autre partie reflète clairement la subjectivité d'un colon qui contestait les révoltes berbères. D'après notre analyse, nous pouvons conclure que le héros chaoui est certes souvent ambitieux, rusé et actif, non pour s'emparer des biens d'autrui, mais pour se défendre et pour récupérer ce qui lui revient de droit. Il n'utilise jamais la violence si on ne l'y contraint pas.

Les héros ou leurs alliés, recourent à différents procédés afin d'éliminer l'obstacle qui empêche la réalisation des quêtes. Nous allons analyser, dans ce qui suit, les moyens utilisés pour faire avancer le processus de transformation. Pour ce faire, nous nous référerons encore à l'article de Claude Bremond « La logique des possibles narratifs » dans lequel il dresse un tableau des différentes situations rencontrées lors du processus d'accomplissement de la tâche.

Les différentes formes d'élimination de l'adversaire

Les héros – ou les alliés – mettent en œuvre différents moyens pour écarter l'obstacle rencontré. Il peut, selon Claude Bremond, ne pas être doué d'initiative, il est alors inerte, comme il peut être doué d'initiative, il s'agit dans ce cas d'un adversaire : « [...] l'obstacle affronté par l'agent peut s'incarner dans un agent, lui aussi doué d'initiative et d'intérêts propres : cet autre est un *adversaire* ».² Notre analyse portera essentiellement sur l'élimination des obstacles motivés.

Les obstacles confrontés par les héros des contes chaouis sont tous des adversaires motivés, à l'exception de celui rencontré dans le premier épisode du conte de *Boumgharba ya sahbi*. Les héros des contes de Perrault par contre, ne confrontent qu'en partie des adversaires motivés. Souvent les fées se chargent de supprimer l'obstacle immédiatement.

¹ Henri Basset, *Essai sur la littérature des berbères*, op. cit., p. 148-149-150.

² Claude Bremond, « La logique des possibles narratifs », In : *Communications* 8, op. cit., p. 71.

Dans le conte de *Cendrillon* par exemple, le premier obstacle qui s'oppose à l'héroïne est sa belle-mère et ses sœurs qui l'empêchent de vivre convenablement. Mais une fois que la fée lui propose son aide, plus aucun obstacle ne s'oppose à elle. Tout lui est facilité, même son mariage avec le prince, comme le constate Michèle Simonsen : « Par ailleurs, la rencontre amoureuse [...] ne se heurte pas à l'hostilité des beaux-parents, bien au contraire. Une fois mariée, tous les problèmes de l'héroïne sont résolus ».¹

L'héroïne du conte de *La Belle au bois dormant* n'est plus confrontée à aucun adversaire une fois que sa marraine formule le don pour la sauver. Le héros des *Souhais ridicules* possède également trois souhaits. Le seul obstacle est sa stupidité qui ne peut être considérée comme adversaire. Enfin, dans le conte de *Riquet à la houppe* aucun antagoniste ne s'oppose au héros dans sa quête, il s'agit d'une force d'inertie.

Quant au conte du *Chat botté*, le héros et son allié n'ont pas d'opposant doué d'initiative. Sauf que dans ce conte, le processus entrepris par l'allié pour éliminer l'obstacle ressemble fortement à un processus entrepris à l'encontre d'un ennemi motivé. Pour cette raison, nous avons choisi de l'intégrer, pour notre analyse, aux autres contes qui présentent des adversaires motivés. Tous les héros de ces contes n'ont donc pas d'opposants motivés.

Claude Bremond décrit deux formes selon lesquelles l'adversaire peut être éliminé :

- pacifique : l'agent s'efforce d'obtenir de l'adversaire qu'il cesse de faire obstacle à ses projets. C'est la *négociation*, qui transforme l'adversaire en allié ;
- hostile : l'agent s'efforce d'infliger à l'adversaire un dommage qui le mette dans l'incapacité de faire plus longtemps obstacle à ses entreprises. C'est l'*agression*, qui vise à supprimer l'adversaire.²

La négociation est absente des contes de Perrault, et elle est rare dans les contes chaouis. Elle n'est décelée que dans les processus d'un épisode de *Jazia* et d'un épisode de *Boumgharba ya sahbi*. L'élimination de l'antagoniste se réalise principalement grâce à l'agression, qui peut prendre deux formes : la forme

¹ Michèle Simonsen, *Perrault. Contes*, Paris, op. cit., p. 90.

² Claude Bremond, « La logique des possibles narratifs », In : *Communications* 8, op. cit., p. 74.

d'une agression physique et la forme d'un piège. Bremond décrit cette dernière forme : « Piéger, c'est agir en sorte que l'agressé, au lieu de se protéger comme il le pourrait, coopère à son insu avec l'agresseur (en ne faisant pas ce qu'il devrait, ou en faisant ce qu'il ne devrait pas) ».¹ Mais quand le héros n'est pas capable ou n'a pas les moyens pour affronter l'ennemi, une seule option s'offre à lui pour l'éviter : la fuite.

Néanmoins, l'élimination de l'adversaire n'est pas toujours synonyme de suppression. C'est plutôt mettre hors d'état de nuire, ou, pour reprendre Bremond, anéantir en tant qu'obstacle. Dans cette analyse des différents processus, nous nous sommes intéressés uniquement aux processus réussis, négligeant les processus échoués, comme celui du *Petit Chaperon rouge* (dans ce conte il n'y a même pas de tentative d'élimination de l'opposant) et du premier épisode du conte de *Ben Mejou*.

La négociation

Nous retrouvons la négociation comme forme d'élimination de l'adversaire dans le sixième épisode de *Boumgharba ya sahabi*. Le héros entre en litige avec plusieurs adversaires : son frère qui veut lui reprendre le jardin, l'homme qui l'accuse d'avoir tué son bébé, l'homme qui lui reproche d'avoir coupé la queue de sa mule et les sept frères qui l'accusent d'avoir tué leur père. Boumgharba ne trouve aucune solution, sauf celle d'aller au juge. Une forme de négociation avec les adversaires est alors en cours. Le juge prononce des verdicts à l'avantage de Boumgharba, et la négociation réussit à éliminer tous les obstacles.

L'autre forme de négociation se trouve dans le cinquième épisode du conte de *Jazia*. Jazia fuit son domicile conjugal et rentre chez sa famille. Son mari Chérif Ben Hachemi dans un premier temps, puis son fils dans un deuxième, tentent de la ramener chez eux. Mais ne pouvant engager un processus hostile contre elle (épouse, mère et en même temps objet de la quête

¹ Idem, p. 75.

et adversaire) tentent de la convaincre de rentrer avec eux. Elle refuse et la négociation échoue.

L'agression physique

L'agression physique comme moyen d'élimination de l'adversaire est l'exception dans les contes de Perrault. Cette forme hostile n'est relevée que dans le conte de *Barbe-Bleue*. Lorsque les frères de l'épouse arrivent chez elle et trouvent le mari sur le point de la tuer, ils engagent une agression physique pour le tuer.

Cette forme est utilisée plus souvent dans les contes chaouis. Le héros dans le troisième épisode de *Boumgharba ya sahbi*, sachant qu'il ne peut pas échapper au lion, décide d'utiliser l'agression physique. Il agresse le lion trois nuits de suite dans le but de le dompter et de l'éliminer en tant qu'obstacle. Dans le quatrième épisode, il recourt encore à une agression physique pour tuer le fils du sultan qui le maltraitait. Cette agression réussit à écarter l'adversaire, mais Boumgharba ne tarde pas à être confronté à un autre : le sultan découvre le meurtre de son fils et le met en prison, ainsi que ses alliés. Dans ce cas, l'obstacle ne peut être éliminé, seule la fuite est envisageable. Le processus de transformation de cet épisode se fait en deux étapes en raison de l'opposition de deux adversaires.

Pour libérer la fille du sultan dans le conte de *Dalfas*, les alliés (Gassem, Rebouh, le voleur et l'homme à l'ouïe fine) engagent une transformation de plusieurs étapes. Ils délivrent la fille et fuient. Mais leur fuite n'est que temporaire car l'ogre ne tarde pas à les rattraper. Ils sont alors obligés d'engager successivement plusieurs combats pour éliminer à chaque fois le nouvel adversaire qui s'oppose à eux : d'abord l'ogre Dalfas, ensuite son frère Arr'ajmi, enfin les sept tantes ogresses.

Le fils du sultan dans *Lamkhabla fi chourha* réussit à retrouver la fille qu'il recherchait, mais pour pouvoir l'épouser il est obligé de faire la guerre à sa famille. C'est ainsi qu'une agression physique se déclenche pour éliminer l'adversaire qui s'oppose à leur mariage. Cette forme d'agression nous la

retrouvons aussi dans le quatrième épisode du conte de *El kalb yachreb guerba ou yakoul guelba*, quand la mère est attaquée par l'ogresse. Pour la sauver, les trois frères recourent aux armes ce qui fait fuir l'ogresse.

Enfin, dans le conte de *Jazia*, les processus de quelques épisodes (le premier, le troisième et le sixième) sont accomplis grâce à l'agression physique. Diab s'oppose physiquement aux ennemis lors des trois batailles, et s'oppose à Rdah mais sans utiliser de force physique. Seule sa parole suffit pour la tuer.

Le piège

Le piège selon Claude Bremond se développe en trois temps : « d'abord, une tromperie ; ensuite, si la tromperie réussit, une faute de la dupe ; enfin, si le processus fautif est conduit jusqu'à son terme, l'exploitation par le trompeur de l'avantage acquis, qui met à sa merci un adversaire désarmé ».¹

Ce piège nous rappelle le couple de fonctions figurant dans le schéma des trente et une fonctions de Propp, celui de « duperie/complicité ».² Nous retrouvons cette forme d'agression dans trois contes de Perrault : *La Belle au Bois dormant* (le deuxième épisode), *Le Chat botté* et *Le Petit Poucet* ; et dans cinq contes chaouis : *Bech Karkar*, *Ben Mejou* (le deuxième épisode), *Deghmous el jaja wel fellous*, *Fahlouta* et *Lanja*.

Cette agression commence par une tromperie comme l'explique Bremond :

Tromper, c'est à la fois dissimuler ce qui est, simuler ce qui n'est pas, et substituer ce qui n'est pas à ce qui est dans un paraître auquel la dupe réagit comme à un être véritable. On peut donc distinguer en toute tromperie deux opérations combinées, une dissimulation et une simulation. La dissimulation seule ne suffit pas à constituer la tromperie (sauf dans la mesure où elle simule l'absence de dissimulation) ; la simulation seule ne suffit pas davantage, car une simulation qui s'affiche pour telle (celle du comédien par exemple) n'est pas une

¹ Claude Bremond, « La logique des possibles narratifs », In : *Communications* 8, op. cit., p. 75.

² Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, op. cit.

tromperie. Pour mordre l'appât, la dupe a besoin de le croire vrai et de ne pas apercevoir l'hameçon.¹

D'après l'analyse des contes nous distinguons deux types de tromperie : programmée et improvisée, c'est-à-dire :

- Soit le héros est préparé au danger représenté par l'adversaire, intellectuellement (il est assez rusé) et matériellement (il dispose d'un temps pour trouver les moyens nécessaires pour réaliser sa tromperie). Il peut donc préparer sa tromperie.
- Soit le héros est pris au dépourvu. Il n'a alors que le moyen intellectuel (sa ruse). Il improvise alors sa tromperie.

Le premier type de tromperie est le plus fréquemment utilisé. Quant au second, il est utilisé uniquement par *Bech Karkar* dans quelques épisodes du conte de *Bech Karkar* et par *Fahlouta* dans le deuxième épisode du conte de *Fahlouta*.

Le chat dans le conte du *Chat botté* réussit à duper le roi au cours des sept épisodes et parvient à marier son maître à la princesse. Il agit comme un « grand politique » pour reprendre Michèle Simonsen : « Il est réfléchi, avisé, prévoyant, sûr de lui et de son grand dessein : établir son maître ». ² Il dispose de temps et de moyens pour planifier sa tromperie qui se déroule ainsi :

- 1^{er}, 2^{ème} et 3^{ème} épisodes :

- Préparation : Le chat piège des gibiers.
- Dissimulation : Il cache au roi que c'est lui qui les a piégés.
- Simulation : Il fait croire au roi que c'est son maître le marquis qui les lui envoie.

- 4^{ème}, 5^{ème} épisodes :

- Préparation : Le chat demande à son maître de se baigner dans la rivière.
- Dissimulation : Il cache les vêtements de son maître et dissimule le fait qu'il ne soit pas un marquis.

¹ Claude Bremond, « La logique des possibles narratifs », In : *Communications* 8, op. cit., p. 76.

² Michèle Simonsen, *Perrault. Contes*, Paris, op. cit., p. 77.

- Simulation : Il simule un vol des vêtements cachés et prétend que son maître était un marquis.
- 6^{ème} épisode :
 - Préparation : Le chat devance le carrosse du roi et menace les paysans.
 - Dissimulation : Toutes ses menaces se font à l'abri du regard du roi.
 - Simulation : Il fait croire au roi que les terres et les récoltes sont au marquis.
- 7^{ème} épisode :
 - Préparation : Il rend visite à un ogre dans son château.
 - Dissimulation : Il ne dévoile pas ses intentions de vouloir le tuer.
 - Simulation : Il prétend qu'il s'intéresse à la sorcellerie de l'ogre.
 - Faute : l'ogre tombe dans le piège et se transforme en souris.
 - Adversaire désarmé : Le chat mange l'ogre transformé en souris.
 - Dissimulation : Il n'informe pas le roi que le château appartenait à l'ogre.
 - Simulation : Il fait croire au roi que le château appartient au marquis.

Ces étapes sont résumées ainsi par Michèle Simonsen :

[...] la fortune du héros grandit à la mesure des exactions commises par le Chat. Des petits cadeaux intéressés et du bluff, il en vient vite aux mensonges, puis aux menaces (envers les paysans), enfin au meurtre (de l'Ogre) et à l'expropriation. [...] Comme le chat courant sans cesse vers quelque nouveau projet, le récit est mené à un rythme endiablé, qui enchaîne les actions les unes aux autres comme dans un film accéléré.¹

Lors de la dernière étape, le roi mord l'appât, commet la faute de croire le chat et finit par proposer au maître du chat d'épouser sa fille. Le chat dans ce conte n'est pas le héros réel mais il est considéré comme son double. Michèle Simonsen l'explique : « Dans les contes merveilleux traditionnels, l'auxiliaire

¹ Idem, p. 78-79.

magique (animal merveilleux ou objet magique) est souvent le double symbolique du héros, la projection extériorisée de sa valeur morale ».¹

Le processus de tromperie dans le conte de *Bech Karkar* se déroule aussi en plusieurs étapes. Mais contrairement au chat, Bech Karkar n'a pas de plan et ses actions sont plus espacées. Dans quelques épisodes, il se retrouve pris au dépourvu avec pour seul moyen sa ruse. Il improvise alors des tromperies pour piéger les ogres et rester en vie. Tandis que dans d'autres épisodes, il dispose d'assez de temps pour planifier ses tromperies. Celles qu'il improvise se présentent ainsi :

- 1^{er} épisode :

- Situation : Un ogre propose à Bech Karkar un corps à corps et le serre très fort.
- Dissimulation : Bech Karkar cache sa peur et sa faiblesse.
- Simulation : Lorsque ses yeux sortent de leurs orbites, il fait croire à l'ogre qu'il cherche un nuage pour l'y envoyer.

- 2^{ème} épisode :

- Situation : Les ogres lui donnent du couscous d'os d'êtres humains.
- Dissimulation : Il cache sa peur.
- Simulation : Il simule la méchanceté et leur ordonne de sortir de la pièce.

- 5^{ème} épisode :

- Situation : Les ogres l'emmènent dans un endroit où le vent souffle très fort.
- Dissimulation : Il cache sa peur.
- Simulation : Il leur fait croire qu'il est tombé exprès dans une fosse pour chercher du miel.

Quant aux tromperies planifiées que nous retrouvons dans les autres épisodes, elles se présentent toutes de la même façon. Bech Karkar dispose à chaque fois de temps et de moyens pour tromper les ogres. Il leur fait croire

¹ Idem, p. 77.

qu'il fait jaillir du lait de la terre, qu'il peut déraciner toute la forêt pour se réchauffer, qu'une gourde de peau de chameau ne lui suffisait pas et qu'il a mangé une épée sans s'en rendre compte. Les ogres tombent dans tous les pièges, et à force de le craindre, ils finissent par l'envoyer chez leur cruelle tante pour s'en débarrasser. L'adversaire change lors du dernier épisode, mais le héros réussit à le piéger également et à le tuer.

Le conte de *Deghmous, el jaja wel fellous* possède une structure très semblable aux deux précédentes. Le processus que le héros suit est identique aux deux précédents processus, sauf que les tromperies qu'engage Deghmous sont planifiées, comme celles du chat botté. Il les prépare minutieusement avant de piéger les Tolba. Elles suivent le schéma suivant :

- 1^{er} épisode :

- Préparation : Deghmous prépare son ânesse.
- Dissimulation : Il cache une pièce de monnaie dans son postérieur.
- Simulation : Il fait croire aux Tolba que son ânesse lui donnait de l'argent.

- 2^{ème} épisode :

- Préparation : Il met au point un plan avec sa mère.
- Dissimulation : Il se déguise en femme.
- Simulation : Sa mère fait croire aux Tolba que la femme – Deghmous déguisé - est sa fille.

- 3^{ème} épisode :

- Préparation : Il enroule des boyaux pleins de sang autour du coup de sa mère.
- Dissimulation : Il camouffle les boyaux.
- Simulation : Il simule l'égorgeage de sa mère.

- 4^{ème} épisode :

- Préparation : Il prépare une tombe.
- Dissimulation : Il dissimule le fait qu'il soit en vie.
- Simulation : Il fait le mort.

Après chaque tromperie, les Tolba commettent la faute de croire Deghmous et tombent à tour de rôle dans le piège.

Dans d'autres contes, la fuite s'ajoute parfois au piège. Ce dernier sert à détourner l'attention de l'adversaire pour que la fuite soit possible. Le processus d'élimination de l'adversaire dans le conte du *Petit Poucet* se décompose, comme celui du premier épisode de *Fahlouta*, en deux étapes. Une première consiste à tromper l'adversaire afin de gagner du temps, et fuir dans une deuxième. La structure des deux processus est similaire.

Le Petit Poucet et ses frères, ainsi que Fahlouta et ses amies, sont confrontés à la même situation. Le Petit Poucet et ses frères sont retenus par un ogre qui a sept filles, et Fahlouta et ses amies sont aussi retenues par une ogresse qui a sept filles. Les deux héros, pour parvenir à fuir, trompent d'abord l'ogre et l'ogresse. Ils planifient alors leurs processus de tromperie :

Le Petit Poucet :

- Préparation : Le Petit Poucet échange son bonnet et ceux de ses frères avec les couronnes en or des filles de l'ogre.
- Dissimulation : Il cache à l'ogre le fait qu'ils n'étaient pas ses filles.
- Simulation : Il réussit à faire croire à l'ogre que c'était toujours ses filles qui portaient les couronnes.
- Faute : L'ogre tue ses filles pensant qu'elles étaient les garçons.

Fahlouta :

- Préparation : Fahlouta échange la couverture blanche qui la couvrait elle et ses amies avec la couverture rouge des filles de l'ogresse.
- Dissimulation : Elle cache à l'ogresse le fait qu'elles n'étaient pas ses filles.
- Simulation : Elle réussit à faire croire à l'ogresse que ses filles avaient toujours la couverture rouge.
- Faute : L'ogresse brûle ses filles avec l'eau bouillante avant de s'apercevoir de son erreur.

Les deux héros savaient que leur piège n'allait pas aboutir à son terme. Leur but était d'éviter d'être tués lors de leur sommeil dans un premier temps, et de fuir dans un second. L'ogre et l'ogresse commettent la même faute en tuant leurs filles. Mais les héros ne procèdent pas de la même manière.

Le Petit Poucet et ses frères sont dans leur lit lorsque l'ogre se réveille au milieu de la nuit, égorge ses filles et se rendort. Les garçons ne s'enfuient qu'après. Tandis que Fahlouta s'enfuit avec ses amies avant que l'ogresse ne verse de l'eau bouillante sur ses propres filles. Les motivations des ogres sont différentes. L'ogre regrette de ne pas avoir tué les enfants avant, et se dépêche de le faire et se rendort. Quant à l'ogresse, elle se lève pour contrôler si ses filles dormaient bien. Lorsqu'elle ne les trouve pas sous la couverture rouge, de colère, elle se venge sur Fahlouta et ses amies en pensant les tuer. Après ces deux tromperies, les héros parviennent à s'enfuir.

Malgré la ressemblance entre les deux premières parties des contes, ces derniers sont différents thématiquement.¹ Le Petit Poucet et ses frères se retrouvent chez l'ogre à cause de leurs parents, tandis que Fahlouta et ses amies se retrouvent chez l'ogresse pour l'aider à carder la laine. Michèle Simonsen rapproche le conte du *Petit Poucet* du conte type *Les enfants abandonnés dans la forêt*, qui ont pour principal objet les relations familiales : « Ces contes traitent principalement des problèmes liés aux relations entre les parents et les enfants, et entre les enfants d'une même fratrie, et pas du tout de ceux liés à la rencontre entre les sexes ».² Alors que le conte de *Fahlouta* traite essentiellement le thème de l'initiation³. Sa suite est justement liée à cette rencontre entre les sexes dont parle Michèle Simonsen.

Fahlouta dans le deuxième épisode recourt aussi à la tromperie afin qu'elle et ses amies ne soient pas importunées sur le chemin du retour. Elles se déguisent en chevaliers pour dissimuler leur féminité et simuler une masculinité. Mais leur tromperie ne dupe pas l'homme curieux qui leurs fait des tests pour les démasquer. Fahlouta qui découvre ses intentions parvient à les contrecarrer.

¹ Voir *infra* : « La thématique : entre mariage et violence », p. 398.

² Michèle Simonsen, *Perrault. Contes*, Paris, op. cit., p. 104.

³ Voir *infra* : « Le thème de l'initiation », p. 401.

Dans le conte de *Ben Mejou*, Ha décide de venger son frère Jha pour la maltraitance qu'il a subie et décide d'éliminer l'adversaire. Il échange ses vêtements et son emploi avec ceux de son frère. Il dissimule à l'homme aux yeux bleus qu'il était Ha et il simule être Jha. L'homme est piégé et désarmé, Ha le tue ainsi que tous les membres de sa famille.

Le mari de l'héroïne du conte de *Lanja* consulte un sage pour éliminer le monstre. Il le conseille de tromper le monstre pour se débarrasser de lui. C'est ainsi que le mari lui prépare un couscous de plomb et le piège en lui faisant croire que c'était du couscous de semoule. Le monstre tombe dans le piège, s'empoisonne et meurt.

Enfin, le maître d'hôtel ne pouvant agresser physiquement la belle-mère ogresse dans le deuxième épisode de *La Belle au Bois dormant*, il décide de la tromper et planifie sa tromperie en deux étapes. Il dissimule à chaque fois à l'ogresse les enfants et la mère en les cachant chez lui, et en même temps il lui cuisine des animaux en simulant que c'est les êtres humains qu'elle voulait manger. Il réussit à duper l'ogresse qui croit avoir réellement mangé la famille de son fils. Les première et deuxième étapes du piège sont réussies, quant à la troisième, elle échoue. Le processus fautif n'est pas conduit à son terme, et l'ogresse découvre qu'elle a été trompée.

La disparition de l'adversaire, en l'occurrence la belle-mère, se réalise sans que l'allié ou l'héroïne ne prennent en charge son élimination. Cette forme d'élimination peut être considérée comme un processus, bien que Bremond ne la prenne pas en compte dans sa théorie :

Nous laissons de côté le cas où l'adversaire disparaît sans que l'agent ne porte la responsabilité de son élimination (s'il meurt de mort naturelle, tombe sous les coups d'un autre ennemi, devient plus accommodant avec l'âge, etc.) : il n'y a là qu'une amélioration fortuite.¹

En dépit des tentatives du maître d'hôtel, l'ogresse, en voyant son fils rentrer de la guerre, finit par se tuer elle-même en se jetant dans la cuve qu'elle avait préparée pour sa belle-fille et ses enfants.

¹ Claude Bremond, « La logique des possibles narratifs », In : *Communications* 8, op. cit., p. 73.

La fuite

Les trois formes d'élimination de l'adversaire sont réalisables lorsque certains moyens sont à la disposition du héros ou de l'allié. Mais parfois les héros manquent de moyens : ils sont faibles physiquement et/ou n'ont pas en leur possession les moyens intellectuels et matériels pour éliminer l'obstacle. L'unique alternative qui s'offre à eux afin d'éviter tout dommage est de fuir l'adversaire. Cette forme est utilisée dans de nombreux contes chaouis, mais elle reste rare dans les contes de Perrault (dans deux contes seulement).

Dans le conte des *Fées*, la sœur cadette est maltraitée par sa mère et sa situation empire avec le don qu'elle reçoit de la part de la fée. Ne pouvant aggraver sa propre mère, elle opte pour la fuite du domicile familial. *Peau d'Âne* à son tour ne trouve pas d'autres moyens pour éviter l'inceste que de fuir son père.

Le héros de *Boumgharba ya sahbi* rencontre beaucoup d'obstacles. À chaque fois, une forme d'élimination s'impose à lui en fonction de la situation dans laquelle il se trouve. Dans les cinquième et septième épisodes, il est retenu par des ogres face auxquels il est impuissant. Il n'a pas de force physique, il ne peut donc pas les aggraver. Il n'a pas un autre moyen de lutte et ne trouve pas d'idée pour les piéger. La seule alternative qui lui reste est la fuite.

L'héroïne du conte de *El kalb yachreb guerba ou yakoul guelba*, affronte la plupart du temps des ogres contre lesquels elle est également impuissante. Elle se trouve par conséquent obligée de déménager dans quelques épisodes, et de fuir dans d'autres. L'héroïne enlevée par le monstre dans le conte de *Lanja*, et retrouvée par son frère, ne peut que fuir face au monstre, trop fort pour eux. Enfin, le quatrième épisode de *Jazia* raconte la fuite des Hilaliens retenus prisonniers par Chérif Ben Hachemi. Ils n'avaient pas les moyens suffisants pour le combattre et ne toléraient plus de vivre sous son emprise.

L'analyse des différentes formes d'éliminations de l'adversaire, révèle que les fées des contes de Perrault ont pour fonction de supprimer la majorité des obstacles. Cela limite les possibilités d'affrontement avec des adversaires. La magie intervient pour éliminer les manques auxquels les héros sont confrontés, sans efforts de leur part. Par conséquent, le héros n'est que rarement obligé

d'entamer un processus d'élimination, qui se présente essentiellement sous forme de piège ou de fuite. L'agression physique est rarement intégrée dans ces contes ce qui atténue la violence.¹ À l'inverse, les héros que met en scène le conteur chaoui, s'opposent généralement à des adversaires motivés. Dépourvus souvent d'alliés, leur défense se fait par la confrontation physique – lorsqu'ils y sont obligés et qu'ils disposent de moyens –, par le piège – surtout s'il s'agit de contes facétieux – ou par la fuite comme dernier recours.

Le narrateur de Perrault choisit de présenter à ses lecteurs un monde féerique, où les états déficients s'éliminent dans la plupart du temps magiquement, grâce aux fées comme alliées. Il dépeint un monde imaginaire, dont la morale est naïve et dans lequel la gentillesse et la docilité suffisent pour qu'un coup de baguette résolve tous les problèmes. Le recours à la ruse ou à la tromperie est peu courant. Il est réservé aux personnages masculins. Tandis que la fuite, causée par la faiblesse physique et le manque de moyens, est attribuée aux personnages féminins. C'est encore le reflet de la sous-estimation de la femme.

Le conteur chaoui procède différemment en privant souvent ses héros d'alliés et les obligeant à affronter seuls des adversaires. L'univers de ses contes, bien qu'il soit indéniablement imaginaire, se rapproche du monde réel. Il est marqué par une réalité immorale, par la violence qui transparait dans l'agression physique. Elle reflète le quotidien difficile que le peuple chaoui affronte depuis toujours. Ce monde est aussi marqué par la tromperie, parfois moyen de détente et de facétie, mais surtout reflet d'une confrontation indirecte. Celle d'un ennemi fort et d'une victime en manque de moyens. La ruse dans ce cas, n'est pas l'apanage de personnages masculins, comme dans les contes de Perrault. Elle s'impose souvent, car la bonté des personnages ne les aide pas. La fuite se présente parfois comme seule option de salut lorsque les héros ne peuvent pas lutter. Enfin, un même héros peut recourir à différents processus d'élimination de l'obstacle, en fonction de l'adversaire (humain ou surnaturel). Cette variété est liée à la structure complexe et composée des contes chaouis

¹ Voir *infra* : « La violence en images », p. 442.

(plusieurs épisodes). Elle est le symbole des diverses situations de défense et de protection qu'engage le peuple à l'égard des ennemis qui le guettent.¹

¹ Voir *infra* : « Le thème de la révolte », p. 432.

Table des matières

TOME I

<i>Introduction</i>	7
<i>La littérature orale</i>	13
Qu'est-ce que la littérature orale ?	14
Quelques définitions	14
Les sources de la littérature orale	29
L'historique de la littérature orale	35
Les principales formes de la littérature orale	37
La légende	39
Le mythe	41
Le conte	45
Le conte comme récit	45
Ses définitions	47
Ses caractéristiques	49
Ses variantes	50
Ses classifications	52
Aperçu socio-historique des contes	56
En France	56
La société française à la fin du 17 ^{ème} siècle	56
La mode des « contes de fées »	61
Les Salons	61
Naissance de la mode des contes de fées	64
Perrault père du genre ?	67
Avant Perrault	67

Perrault pionnier de son temps ?.....	71
Les contes de Perrault	72
La fidélité de Perrault à la tradition orale	74
Perrault et la Querelle et des Anciens et des Modernes	83
L'après Perrault	84
En Algérie.....	91
La problématique d'appellation entre Berbère et Amazigh.....	91
Un melting-pot	96
Les Phéniciens	96
Les Romains.....	101
Les Vandales et les Byzantins	107
Les Arabes	108
Les Turcs et les Français	113
État du conte oral en Algérie	115
Avant et pendant la colonisation française	115
Après l'indépendance	123
Les collecteurs étrangers.....	123
Les collecteurs Algériens	125
<i>Les spécialistes.....</i>	<i>126</i>
<i>Les professionnels</i>	<i>129</i>
<i>Les amateurs</i>	<i>133</i>
L'édition et le marché du livre	140

Analyse structurale **146**

La combinaison des séquences narratives..... **147**

La combinaison des séquences narratives élémentaires.....	152
Les séquences uniques.....	152
La combinaison par enchaînement	153
De l'amélioration à la dégradation	154
De la dégradation à l'amélioration	156
La succession des dégradations	158
La succession des améliorations	162
La combinaison par enclave	167

Le Chat botté.....	168
Deghmous, el jaja wel fellous.....	171
Les Souhails ridicules.....	173
Bech Karkar.....	175
Boumgharba ya sahbi.....	177
La combinaison par enchaînement-enclave.....	183
L'enchaînement des séquences.....	183
Dans les contes de Perrault.....	184
Dans les contes chaouis.....	189
L'enclavement des séquences.....	192
Dans les contes de Perrault.....	193
Dans les contes chaouis.....	194
La combinaison par enchaînement-accolement.....	200
La combinaison des séquences narratives complexes.....	207
La séquence complexe unique.....	212
Les séquences complexes indépendantes.....	216
Les séquences complexes dépendantes.....	218
L'analyse des séquences narratives.....	228
Analyse des situations initiales et finales.....	229
Les situations initiales : entre équilibre et déséquilibre.....	229
Les situations finales : entre récompense et châtement.....	236
Analyse des processus de transformation.....	251
Les types de quêtes.....	251
Le statut des héros.....	255
Les héros passifs.....	255
Sans intervention d'un allié.....	255
Grâce à l'intervention d'un allié.....	256
Les héros actifs.....	258
Sans intervention d'un allié.....	258
Avec l'intervention d'un allié.....	260
Les différentes formes d'élimination de l'adversaire.....	265
La négociation.....	267

L'agression physique	268
Le piège	269
La fuite	277

TOME II

Analyses narrative et sémantique..... 290

La narration 291

Le conte en théorie..... 293

Définitions des instances productrices et réceptrices d'un texte écrit 294

Le conteur est-il un auteur ?..... 297

Le conte en situation de communication..... 301

La communication dans le temps 303

Entre conteur et narrateur 304

Entre lecteur et auditeur 306

Entre codage et décodage..... 309

Quelles fonctions pour les instances narratives ?312

Les fonctions narrative et de régie.....313

La fonction de communication 316

Le statut de narration 316

La narration à la troisième personne 316

La narration à la première personne 318

La narration en focalisation externe..... 321

Les signes de ponctuation323

La fonction de régie328

Adresses à l'auditeur 330

La fonction testimoniale 332

Les jugements333

Les sentiments334

Les sources du récit 335

La fonction idéologique 336

La distance des instances narratives	341
La vitesse narrative	349
Le temps du récit	351
La sémantique	360
Les fonctions des personnages	360
Les marqueurs intranarratifs.....	361
La fée	363
L'ogre.....	368
Les animaux et les créatures surnaturelles	382
Les fonctions des désignateurs	387
La relation entre les personnages et leurs attributs	388
Les qualifications du personnage	388
L'expression du manque à travers le surnom	389
Vers une identification de l'action	392
La mise en évidence d'états physique et moral.....	393
L'ancrage culturel	395
La thématique : entre mariage et violence	398
Le motif du mariage.....	400
Le thème de l'initiation	401
Le thème du choix du conjoint.....	410
Le thème du couple.....	420
Le motif de la violence	425
Le motif de la violence familiale	425
Le thème des parents indignes	426
Le thème de la belle-mère méprisante	429
Le motif de la violence sociale	431
Le thème du viol	431
Le thème de la révolte	432
La violence en images	442
Conclusion	448
Bibliographie.....	455

<i>Annexes</i>	479
Annexe I - Résumé des contes chaouis	480
Annexe II - Bibliographie des collectes de contes algériens	513
Annexe III - Les schémas narratifs quinaires des contes	525
Annexe IV - Les séquences complexes des contes	548

UNIVERSITÉ AIX-MARSEILLE I - Université de Provence

U.F.R. des Lettres, Arts, Communication et Science du langage

THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ AIX-MARSEILLE I

Formation doctorale : Littérature générale et comparée

présentée et soutenue publiquement

par

Amina BOUDJELLAL MEGHARI

septembre 2008

**Analyse de la structure et des procédés de
narration et de contage : approche
comparative des contes de Perrault et des
contes chaouis**

Directeur de thèse : Mme. Fridrun RINNER

JURY

M. Charles BONN, professeur émérite de l'université Lyon 2

M. Ahmed CHENIKI, professeur de l'université d'Annaba (Algérie)

Mme Fridrun RINNER, professeur de l'université de Provence

Tomes II

Sommaire

TOME I

Introduction	7
La littérature orale.....	13
Qu'est-ce que la littérature orale ?	14
Quelques définitions	14
Les principales formes de la littérature orale.....	37
Aperçu socio-historique des contes.....	56
En France	56
En Algérie.....	91
Analyse structurale	146
La combinaison des séquences narratives.....	147
La combinaison des séquences narratives élémentaires.....	152
La combinaison des séquences narratives complexes	207
L'analyse des séquences narratives.....	228
Analyse des situations initiales et finales	229
Analyse des processus de transformation	251

TOME II

Analyses narrative et sémantique.....	290
La narration	291
Le conte en théorie.....	293
Quelles fonctions pour les instances narratives ?	312
La distance des instances narratives	341
Le temps du récit	351
La sémantique	360
Les fonctions des personnages	360
La thématique : entre mariage et violence	398
Conclusion	448
Bibliographie.....	455
Annexes	479

Troisième partie

Analyses narrative et sémantique

La narration

Les récits oraux sont en perpétuel changement, d'où la difficulté de leur étude. Une fois produit, chaque récit devient unique et ne peut être reproduit à l'identique. Il constitue de ce fait un genre mouvant. Nicole Belmont constate que :

Les « paroles » du conte sont mouvantes, plurielles. Chaque narrateur raconte un récit avec ses propres mots et ne racontera pas le même récit de la même manière à chaque fois. D'où une pluralité de versions pour un même conte, reconnu grâce à des traits invariants, des motifs spécifiques, des enchaînements d'épisodes caractéristiques.¹

Notre étude comparative a pour principal but l'analyse d'un corpus de contes chaouis, recueillis et étudiés pour la première fois. Sa confrontation à un modèle de contes mondialement connus, en l'occurrence les contes de Perrault, nous permettra de mieux percevoir ses spécificités et les règles qui régissent son univers.

Chaque conteur « conte » selon son propre style. Tzvetan Todorov constate que :

[...] l'œuvre littéraire a deux aspects : elle est en même temps une histoire et un discours. Elle est histoire, dans ce qu'elle évoque une certaine réalité, des événements qui se seraient passés, des personnages qui, de ce point de vue se confondent avec ceux de la vie réelle. [...] Mais l'œuvre est en même temps discours : il existe un narrateur qui relate l'histoire ; et il y a en face de lui un lecteur qui la perçoit. A ce niveau, ce ne sont pas les événements rapportés qui comptent mais la façon dont le narrateur nous les a fait connaître.²

Dans la plupart des récits oraux, certaines techniques, mises à part l'intonation et la gestuelle du conteur, sont incontournables. De plus, chaque littérature orale possède des pratiques qui lui sont spécifiques. Afin de pouvoir analyser les

¹ Nicole Belmont, *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, 1999, p. 10.

² Tzvetan Todorov, « Les catégories du récit littéraire », In : *Communication 8*, op. cit., p. 132.

techniques narratives orales des contes chaouis, nous avons choisi de les comparer aux techniques utilisées dans la narration d'un récit écrit, et plus précisément de contes écrits.

Lors d'un colloque, Richard Abecera imaginait un conteur traditionnel qui se servirait – en plus de sa gestuelle et de sa voix – de quelques techniques d'écriture contemporaines :

[...] le conteur pourrait utiliser sa technique, son langage, de façon traditionnelle, mais se laisser traverser par différents types d'écritures contemporaines. Puisqu'il est rapporteur de la parole d'autrui, ne pourrait-on élargir cette idée jusqu'à imaginer le conteur comme rapporteur aussi des textes, réflexions, sensibilités de son temps. Ce peut-être, comme il en est traditionnellement, le travail sur le symbolisme et ses différentes possibilités d'interprétation, mais ce peut être aussi l'adresse directe à l'auditeur, puis les réminiscences, comme il vient à la mémoire de Shéhérazade quelque poème, proverbe ou aphorisme. Il s'agirait d'une pratique de l'insert à l'intérieur du texte, ici du spectacle comme texte. Conter, aujourd'hui, ce n'est plus enchaîner les divers épisodes d'un récit d'une façon platement chronologique, mais c'est se permettre d'utiliser des procédés que l'on retrouve aussi bien en littérature qu'au cinéma ou à la télévision, tels le flash-back, le récit à la première personne, la rupture de chronologie, le mélange des niveaux de récit et de langage, la citation, et d'autres encore. Dans la dynamique produite par cette déterritorialisation (dirait Deleuze), le conteur raconterait tour à tour avec ses mots à lui et avec ceux de l'auteur, peut-être jusqu'à ne plus trop savoir qui cite qui. Question contemporaine, s'il en est : qui parle, et qu'est-ce qui parle quand il y a de la parole ?¹

Ce genre de conteur existerait-il ? Si tel est le cas, dans quelle mesure recourait-il à ce genre de procédés ? Ferait-il toujours partie de la tradition orale à ce moment-là ? Ne quitterait-il pas la sphère du conte oral, qui est d'abord un récit « traditionnel », « simple » et accessible pour tout auditeur, toutes catégories confondues (enfants, adolescents, adultes), pour tomber dans la sphère des récits écrits avec ses techniques et procédés, dont certains sont difficilement compréhensibles ?

¹ Richard Abecera, « Le médium du conte, c'est la parole », In : Geneviève Calame-Griaule (édité par), *Le renouveau du conte. The Revival of Storytelling*, Colloque International (Paris 21, 22, 23, 24 février 1989), Paris, CNRS, 1991, p. 177.

Nous consacrons le premier chapitre de cette partie à l'analyse narratologique des contes. Elle nous permettra de déterminer les principaux outils narratifs utilisés par le narrateur et le conteur, dans l'objectif de dégager les spécificités du conte chaoui. Le deuxième chapitre sera consacré à l'analyse des fonctions des personnages ainsi que les principales thématiques traitées dans les contes. Cependant, l'analyse et la comparaison de la mise en texte de nos deux corpus – le lexique, la syntaxe, la rhétorique, la stylistique, etc. – ainsi que de la gestuelle nous semblent une entreprise vaine. Cela est lié à la nature des contes : l'un écrit et de langue française, l'autre oral et de langue arabe dialectale. De ce fait, nous nous limiterons à l'analyse de la mise en texte des personnages pour dégager les principales symboliques indispensables à la compréhension des contes.

Le conte en théorie

Les théoriciens de la littérature – spécialement Tzvetan Todorov et Gérard Genette – se sont beaucoup intéressés au récit littéraire. Leurs recherches dans le domaine de la narratologie – le terme est proposé par Todorov pour désigner « une science qui n'existe pas encore », « la science du récit »¹ – n'ont abouti qu'à des résultats adaptés aux récits écrits, tandis que le récit oral a été négligé. Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer font cette constatation dans le *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* :

[...] la narratologie devra bien un jour examiner la question jusqu'à présent injustement négligée [...] de la différence entre récit écrit et récit oral, qui ne se confond évidemment ni avec la distinction littéraire/non littéraire, ni avec la distinction fictionnel/non fictionnel.²

Les productions orales, confinées surtout dans le folklore, n'ont pas eu leur part dans le domaine de la recherche littéraire : « La complexité de la notion de

¹ Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995, p. 191.

² Idem, p. 200.

“ littérature orale ” ressort déjà d’un simple survol des trois disciplines principales qui ont le plus contribué à son étude, à savoir les études folkloriques, classiques et anthropologiques ».¹

Beaucoup de théories structurales sont applicables au récit oral et précisément le conte, mais les modalités de sa production et de sa narration restent presque inconnues. C’est pourquoi nous tenterons dans ce premier chapitre, d’approcher le conte oral comme un récit littéraire à part entière. Nous appliquerons les méthodes d’analyse narratologique, élaborées par Genette, aux contes de Perrault (en tant que récits écrits), et aux contes chaouis (en tant que récits oraux). Nous pourrions par la suite voir si les deux types de production se plient aux mêmes « normes » narratives et aux mêmes procédés de création ou s’ils diffèrent. Car même si les contes de Perrault sont d’origine orale, ils ont néanmoins été adaptés, et surtout fixés par écrit, se transformant en « récits littéraires écrits », quittant à jamais le monde de l’oralité.

Avant d’entamer cette analyse, il est nécessaire d’éclaircir quelques notions élémentaires, en se basant sur les notions déjà établies par les théoriciens, sans lesquelles toute tentative d’analyse serait vaine. Le but est de déterminer l’équivalent des notions d’« auteur », de « narrateur », de « narrataire » et de « lecteur », spécifiques au récit écrit, dans le domaine de l’oralité.

Nous commencerons d’abord par faire le tour des définitions déjà données à ces quatre notions. Ensuite nous les confronterons aux notions d’« auteur », de « conteur » et d’« auditeur », selon les définitions qu’en donnent les conteurs et les linguistes.

Définitions des instances productrices et réceptrices d’un texte écrit

Dans le champ sémantique de la narration, les notions : d’écrivain, d’auteur, de narrateur, de narrataire et de lecteur ont bien été définies. L’écrivain est une personne qui existe réellement. Grâce à son activité intellectuelle, il parvient à produire un texte cohérent, lisible et compréhensible

¹ Idem, p. 506.

par autrui. À côté de cette activité, il exerce d'autres activités de la vie courante, qui font de lui une personne sociale à part entière. Mais l'écrivain n'est pas l'auteur, comme le constate Italo Calvino :

La condition préliminaire de toute œuvre littéraire est la suivante : la personne qui écrit doit inventer ce premier personnage qui est l'auteur de l'œuvre. Qu'une personne se mette toute entière dans l'œuvre qu'elle écrit, voilà quelque chose qu'on entend fréquemment mais qui ne correspond à aucune vérité. Ce n'est jamais qu'une projection de soi que l'auteur met en jeu dans l'écriture, et ce peut être la projection d'une vraie part de soi-même comme la projection d'un moi fictif, d'un masque.¹

Quant à la notion de narrateur, bien qu'elle soit définie par les théoriciens et de façon unanime, elle est parfois confondue avec la notion d'auteur. L'instance « narrative » et l'« instance d'écriture » ne sont pas équivalentes. Gérard Genette nous met en garde contre cette confusion :

Il semble que la poétique éprouve une difficulté comparable à aborder l'instance productrice du discours narratif, instance à laquelle nous avons réservé le terme, parallèle, de *narration*. Cette difficulté se marque surtout par une sorte d'hésitation, sans doute inconsciente, à reconnaître et respecter l'autonomie de cette instance, ou même simplement sa spécificité : d'un côté, comme nous l'avons déjà remarqué, on réduit les questions de l'énonciation narrative à celles du « point de vue » ; de l'autre, on identifie l'instance narrative à l'instance d'« écriture », le narrateur à l'auteur et le destinataire du récit au lecteur de l'œuvre. Confusion peut-être légitime dans le cas d'un récit historique ou d'une autobiographie réelle, mais non lorsqu'il s'agit d'un récit de fiction, où le narrateur est lui-même un rôle fictif, fut-il directement assumé par l'auteur, et où la situation narrative supposée peut être fort différente de l'acte d'écriture (ou de dictée) qui s'y réfère [...].²

Roland Barthes distingue à son tour le narrateur fictif de l'auteur concret : « narrateur et personnages sont essentiellement des "êtres de papier"; l'auteur (matériel) d'un récit ne peut se confondre en rien avec le narrateur de ce récit ».³ Il résume la différence en ces termes : « ... *qui parle* n'est pas *qui écrit*

¹ Italo Calvino, *La Machine littérature*, Paris, Seuil, 1984, p. 92.

² Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 226.

³ Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », In : *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 40.

et *qui écrit* n'est pas *qui est* ». ¹ Dans un autre article du même recueil Wolfgang Kayser considère le narrateur comme une instance médiatrice qui : « s'intercale [...] entre le personnage et nous même » ², c'est-à-dire entre l'acteur et le lecteur. Il l'appelle métaphoriquement « tierce personne ». Il le définit comme un élément de l'univers poétique, ³ qui : « dans l'art du récit [...] n'est jamais l'auteur, déjà connu ou encore inconnu, mais un rôle inventé et adopté par l'auteur » ⁴ Il conclue que : « le narrateur est un personnage de fiction en qui l'auteur s'est métamorphosé » ⁵ Yves Reuter définit ces deux notions :

L'écrivain est celui qui existe ou a existé, en chair et en os, dans notre monde. Le *narrateur* est celui qui semble raconter l'histoire à l'intérieur du livre mais n'existe qu'en mots dans le texte. Il constitue, en quelque sorte un énonciateur interne. ⁶

Carole Tisset fait à son tour la distinction suivante :

Le narrateur est la voix scripturale que le lecteur entend conter une histoire. Cette voix textuelle n'est pas celle de l'auteur car elle appartient à la fiction. [...] Celui-ci [le narrateur] n'existe que dans le texte. Il est la voix de papier qui raconte. Tandis que l'écrivain est extérieur au texte écrit, même dans un récit autobiographique, le narrateur, lui, est dans le texte. Il n'est pas fait de chair et de sang mais constitué par deux monèmes essentiels : *je* ou *il*. ⁷

Les lecteurs auxquels s'adresse le narrateur : « ne sont pas, pour reprendre Carole Tisset, tout à fait ceux qui existent, mais une projection idéale pour qui le texte a été programmé » ⁸ Le narrataire serait donc le lecteur idéal imaginé par l'auteur au moment de sa création.

Cette troisième notion est confondue avec la notion de lecteur réel, qui lit réellement le récit une fois son écriture achevée. Yves Reuter avertit ses lecteurs de : « ne pas confondre les *lecteurs* réels ou potentiels de notre monde

¹ Ibidem.

² Wolfgang Kayser, « Qui raconte le roman ? », In : *Poétique du récit*, op. cit., p. 66.

³ Idem, p. 70.

⁴ Idem, p. 71.

⁵ Idem, p. 72.

⁶ Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Nathan. 2000 (2^e éd.), p. 36.

⁷ Carole Tisset, *Analyse linguistique de la narration*, Paris, SEDES, 2000, p. 9-10.

⁸ Idem, p. 9.

et le *narrataire* : celui auquel s'adresse le *narrateur*, explicitement ou implicitement, dans l'univers du récit ». ¹ Le lecteur réel correspond à l'auteur responsable de la production. Jaap Lintvelt observe que :

L'auteur concret, le créateur réel de l'œuvre littéraire, adresse en tant que destinataire un message littéraire au lecteur concret, qui fonctionne comme destinataire/récepteur. L'auteur concret et le lecteur concret sont des personnalités historiques et biographiques, qui n'appartiennent pas à l'œuvre littéraire, mais se situent dans le monde réel où ils mènent, indépendamment du texte littéraire une vie autonome. ²

Le conteur est-il un auteur ?

L'auteur du récit écrit est son « propriétaire », son « créateur ». Mais il n'en est pas de même pour l'auteur du récit oral ou le conte oral plus particulièrement. Ce dernier n'appartient à personne. En même temps, il est la « propriété », l'œuvre de toute la communauté à l'intérieure de laquelle il se raconte et se transmet. Luda Schnitzer pour symboliser cette propriété collective, le compare aux cathédrales :

Le conte oral ignore ses auteurs. Comme les cathédrales, il est né d'une multitude de pères inconnus. Au fil des âges, chaque conteur a utilisé la trame traditionnelle en y brodant au gré de son talent. Tout en se servant des formules et images créées par ses devanciers anonymes, il ajoutait ses propres trouvailles, des allusions à son actualité, des clichés à la mode, des plaisanteries du jour. Et en transmettant son œuvre à ses descendants, il les laissait libres de jouer d'un texte dont la qualité première était sa maniabilité. ³

L'auteur du récit écrit est alors singulier tandis que l'auteur du conte oral est « collectif », comme le constate Patrice Coirault :

¹ Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, op. cit., p. 37.

² Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative. Le « point de vue ». Théorie et analyse*, Paris, José Corti, 1989 (2^e éd.), p. 16.

³ Luda Schnitzer, *Ce que disent les contes*, Paris, Sorbier, 1981, p. 13.

[...] l'œuvre littéraire procède d'un travail de quelques heures, de quelques jours, semaines, moins ou années (quand le poète s'y remet à plusieurs fois), d'une jeunesse, d'une maturité, enfin au plus, d'une vie. L'œuvre folklorique a besoin de mûrir plusieurs dizaines d'années, consécutives ou non, à travers plusieurs vies, pendant plusieurs siècles. De ce point de vue, où le temps ne fait rien à l'affaire, le poète littéraire est un, le poète populaire est multiple.¹

Cette « propriété collective » ne peut néanmoins s'actualiser et se transmettre qu'individuellement (lors de chaque séance de contage, une seule personne peut prendre la parole pour relater les événements du conte), ce qui nous ramène à la notion de « conteur ». Ce dernier ne fait que transmettre, la plupart du temps, un héritage culturel qui lui a été légué par ses ancêtres. Il a le devoir de le maintenir vivant, en le transmettant à son tour aux générations futures. Mimi Barthelemy donne la définition suivante du conteur : « Le conte est universel, mais les conteurs sont des individus qui transmettent le conte, et la parole de chaque conteur est unique ».² Quant à Luda Schnitzer, elle considère que le conte est une œuvre commune qui appartient à tous et que : « La tradition populaire dissocie l'homme et l'œuvre, le conteur n'est que l'interprète, simple instrument dont l'œuvre a besoin pour se matérialiser ».³

Le conteur ne serait en conséquence qu'un outil de transmission. Le conte représente pour lui une suite d'images mentales qu'il actualise au moment de chaque séance de contage, pour reprendre Michel Hindenoche : « La véritable " partition " du conteur n'est pas un texte, comme on le prétend trop souvent : c'est une suite d'images mentales ».⁴

Le manque de théorisation concernant le conte oral génère quelques confusions. István Banó précise que dans la littérature orale : « L'(auteur) – s'il existe – est presque toujours confondu avec le deuxième (l'exécutant) ».⁵ La comparaison des deux situations de production nous permettra-t-elle peut être

¹ Patrice Coirault, *Notre chanson folklorique*, Paris, Picard, 1941, p. 57-58.

² Mimi Barthelemy, « Conte et identité. Le conte, mode d'expression artistique au service de l'identité culturelle », In : *Le renouveau du conte. The Revival of Storytelling*, op. cit., p. 375.

³ Luda Schnitzer, *Ce que disent les contes*, op.cit., p. 162.

⁴ Michel Hindenoche, *Conter, un art ? Propos sur l'art du conteur - 1990 - 1995*, Le Poiré sur Vie, La Loupiote, 1997, p. 40.

⁵ István Banó, « L'analyse esthétique et la composition des contes populaires », In : *Le conte. Pourquoi ? Comment ? Folktales... Why and how ?* op. cit., p. 586.

de lever l'amalgame concernant toutes ces notions, spécialement à l'oral. Rappelons-le, aucun travail théorique, à notre connaissance, n'a encore été réalisé pour le récit oral, et le présent travail, n'est qu'un essai.

Précisons avant toute comparaison que le conteur « oral », que nous tentons de définir, est celui qui conte oralement dans son milieu naturel. Son seul support est sa mémoire. Il diffère du néo-conteur qui s'appuie sur un support écrit pour animer ses séances de contage « artificielles ». Les modalités du contage ne sont pas les mêmes, bien que les conteurs professionnels tentent de reproduire une situation similaire à celle du contage populaire. Praline Gay-Para, explique clairement cette différence :

L'art du conte est maintenant une démarche provoquée, programmée, différente de celle du conteur traditionnel qui donnait à entendre ses récits de manière spontanée, dans un cadre familial, devant un auditoire connu et bien souvent selon un modèle reconnu par le groupe social.¹

Fabienne Thiery, une conteuse, rapporte que : « Le travail à partir de l'écrit nous oblige à être plus que les artisans d'une transmission, plutôt des traducteurs qui rendent à nouveau audible le conte dans une langue à réinventer, à travers toute une redécouverte des lois de l'oralité ».²

Il faut également préciser que chaque conteur, vu d'un certain angle, peut être considéré comme un auteur, le créateur de chaque conte qu'il raconte. Non pas parce qu'il le crée de toutes pièces, mais parce que : « la parole de chaque conteur est unique » justement. Sa production est différente à chaque fois, car il ne lit pas un texte, mais il lit dans sa mémoire.

Nous considérons que le conteur est dans une situation d'énonciation, ce qu'Émile Benveniste définit comme étant une « mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation ».³ D'ailleurs, Jean-Claude Anscombre et Oswald Ducrot rattachent cet acte à l'oral uniquement :

¹ Praline Gay-Para, « Le répertoire du conteur », In : *Le renouveau du conte. The Revival of Storytelling*, op. cit., p. 115.

² Fabienne Thiery, « Du texte à la voix », In : *Le renouveau du conte. The Revival of Storytelling*, op. cit., p. 185.

³ Émile Benveniste, « L'Appareil formel de l'énonciation », In : *Langages*, 1970, p. 12.

L'énonciation sera pour nous l'activité langagière exercée par celui qui parle au moment où il parle. [L'énonciation] est donc par essence historique, événementielle, et, comme telle, ne se reproduit jamais deux fois identique à elle-même.¹

Le même conteur ne raconte jamais le même conte deux fois. Certes l'histoire et les événements sont les mêmes, mais la façon de les présenter change. Les mots choisis, les détails oubliés, omis (lorsqu'ils sont jugés sans importance ou inadéquats à l'auditoire) ou ajoutés (lorsque le conteur est créatif et infidèle ou qu'il confond les événements d'un conte avec ceux d'un autre conte, et les intègre par erreur dans son contage), font qu'un même conte ne peut se reproduire (oralement) une deuxième fois à l'identique. Cela cause la mobilité du conte oral et crée les différentes variantes. Notons que lors de notre collecte, plusieurs « mêmes » contes nous ont été racontés selon des versions différentes.

Au contraire, le narrateur d'un conte écrit est constamment présent dans son récit. À chaque fois qu'un lecteur essaye de lire le texte, il est confronté au même narrateur, au même narrataire et au même auteur. Il demeure le seul élément variable. La version du récit ne risque pas de changer. Elle est figée pour toujours, du moins dans ses mots. L'interprétation dépend ensuite des lecteurs et des époques dans lesquelles la lecture s'inscrit. Praline Gay-Para confirme cette spécificité du conte oral :

Cette démarche « naturelle » parce que spontanée et sans artifice rend toute la substance, l'intensité, l'émotion et les images du récit. Il est vivant, mouvant et émouvant avec ses ratés, ses oublis, ses trous de mémoire mais aussi avec sa force et la justesse de ses mots.²

¹ Jean-Claude Anscombe, Oswald Ducrot, « L'Argumentation dans la langue », In : *Langages*, 1976, p. 18.

² Praline Gay-Para, « Le répertoire du conteur », In : *Le renouveau du conte. The Revival of Storytelling*, op. cit., p. 119.

Le conte en situation de communication

L'auteur, le narrateur, le narrataire et le lecteur se distinguent nettement les uns des autres dans la littérature écrite. Mais leurs rôles ne sont pas clairs dans la littérature orale. Leurs définitions ne semblent pas lui convenir.

Le récit peut être considéré comme un discours, du moment qu'il s'inscrit dans un contexte particulier :

Le discours est conçu comme l'inclusion d'un texte dans son contexte [...] Il est « orienté » non seulement parce qu'il est conçu en fonction d'une *visée* du locuteur, mais aussi parce qu'il se développe dans *le temps*. Le discours se construit en effet en fonction d'une fin, il est censé aller quelque part.¹

Tout récit est donc un discours, et tout discours contient un message et tout message présuppose une situation de communication :

Tout discours – message oral ou écrit – peut être défini comme prise de parole engageant un émetteur et un récepteur dans une situation d'énonciation donnée afin de fournir des informations et d'influencer de quelque manière le récepteur.²

Jean-Michel Adam et Françoise Revaz le confirment :

La narratologie contemporaine replace le discours narratif dans une stratégie de communication. Le producteur du récit structure son texte en fonction d'effets qu'il cherche à produire chez l'interprétant. L'interprétation repose non seulement sur la prise en compte de la lettre du texte, mais également sur le postulat, par le lecteur ou l'auditeur, d'une intention communicative du producteur-énonciateur.³

Roman Jakobson a schématisé les éléments constitutifs de tout acte de communication. Ils sont au nombre de cinq : destinataire, destinataire, message,

¹ Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, p. 185-187.

² Carole Tisset, *Analyse linguistique de la narration*, op. cit., p. 10.

³ Jean-Michel Adam et Françoise Revaz, *L'analyse des récits*, op. cit., p. 10-11.

contexte, contact et code.¹ Les deux situations de communication, dans lesquelles le conte écrit et le conte oral s'inscrivent, diffèrent par leurs schémas.

Le canal est graphique dans le premier cas et oral dans le second. Michael Riffaterre remarque que si l'acte de communication normal, comme l'acte de communication en littérature orale, se compose de cinq éléments : « la communication littéraire n'en a que deux qui soient physiquement présents comme choses, le message et le lecteur. Les trois autres n'existent que comme représentations ».²

L'autre principale distinction concerne les niveaux de communication. Patrick Charaudeau propose un modèle de la communication à deux espaces de construction du discours : un « espace externe » qui correspond aux données de la situation de communication (niveau situationnel) et un « espace interne » qui correspond à la mise en discours énonciative (niveau discursif).³

Dans le récit écrit, nous sommes en présence d'une situation de communication « dédoublée » : réelle (premier niveau situationnel qui fait partie de l'espace externe) parce que l'auteur communique avec le lecteur, et fictionnelle (deuxième niveau discursif qui fait partie de l'espace interne) car le narrateur communique avec le narrataire. Yves Reuter propose :

[De] ne pas confondre hors-texte et texte, extra-linguistique et linguistique, personnes réelles qui participent à la communication littéraire (l'écrivain, le public...) et personnes fictives qui semblent communiquer dans le texte (le narrateur, le narrataire).⁴

Dans le conte oral par contre, il n'y a qu'un seul niveau de communication : réelle (niveau situationnel). Seule la communication entre le conteur et son auditoire existe. Tandis qu'au niveau fictionnel il n'y a pas de narrateur qui assure la fonction de narration. Seul le conteur réel l'assume. Il n'y

¹ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 214.

² Michael Riffaterre, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979, p. 9.

³ Patrick Charaudeau, « La grammaire, c'est pas du bidon ! », In : *Modèles linguistiques*, [inconnu], Lille, 1988.

⁴ Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, op. cit., p. 36.

a par conséquent pas de narrataire.¹ Seulement, l'instance du conteur est plus compliquée.

Oswald Ducrot dans son ouvrage *Le dire et le dit*² développe la notion de « polyphonie ». Il remet en question l'unicité du sujet parlant. Il propose de distinguer le couple : locuteur-L / locuteur-λ, qu'il définit ainsi :

[le locuteur-L] est le responsable de l'énonciation considéré uniquement en tant qu'il a cette propriété ; le locuteur – λ, en revanche, est " un être du monde ", " une personne complète " qui possède, entre autres propriétés, celle d'être l'origine de l'énoncé.³

Il distingue deux locuteurs : le premier « L », est celui qui énonce, appelé locuteur et le second « λ » est l'être du monde qui est responsable du contenu, appelé énonciateur. Si nous recherchons cette distinction dans le conte oral, le conteur se dédoublera en deux instances. D'abord l'énonciateur (ou locuteur-λ) qui est la personne réelle en chair et en os, qui assume la responsabilité du message contenu dans le conte. Ensuite le locuteur (ou locuteur-L), simple instance énonciatrice du conte, qui n'a d'autre rôle que celui de produire le conte oralement (les mots et les phrases qui le composent), sans qu'elle ait une quelconque relation avec son contenu.

La distinction entre communication écrite et communication orale renvoie à l'analyse de plusieurs oppositions.

La communication dans le temps

La première opposition est liée au caractère durable de la communication écrite et au caractère éphémère de l'orale. Tout récit, une fois fixé par écrit, devient transportable partout et marqué par le signe de la longévité. Or, le récit oral disparaît concrètement avec son achèvement, mais continue à vivre dans la mémoire de son conteur et des auditeurs qui le reçoivent. Certes on peut considérer l'oralité de la télévision ou de la radio

¹ Nous expliquerons cette conclusion dans les lignes à venir.

² Voir Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984. Voir chapitre 8 « *Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation* ».

³ Idem, p. 199.

comme : « une forme d'écriture, dès lors qu'elle peut être enregistrée, stockée, faire l'objet de divers traitements »,¹ mais nous faisons abstraction ici des nouvelles technologies qui permettent l'enregistrement sonore et vidéo. Nous considérons uniquement les contes oraux traditionnels qui ne sont jamais fixés, sauf dans le cadre d'une enquête scientifique ou littéraire, ou alors dans un souci de sauvegarde. Dans ces deux cas, on quitte le traditionnel « naturel », qui n'a pour but que l'écoute innocente de contes.

L'écrit paraît bénéfique pour le récit, contrairement à l'oral : « [...] ce dernier [le canal graphique] permet de stocker des informations et de les transporter à travers le temps et l'espace ». ² Certains conteurs voient les choses d'un autre œil. Michel Hindenoch par exemple considère que l'absence de support palpable au conte est plutôt bénéfique pour le conteur : « On peut laisser derrière soi bien des écrits, on ne peut les porter constamment en soi comme fait un conteur avec ses histoires, celles qui sont véritablement de son répertoire ». ³

Entre conteur et narrateur

Une deuxième opposition doit être analysée. Elle concerne les instances chargées d'établir la communication. Nous sommes parti du postulat que le conte écrit possède quatre instances communicatives qui fonctionnent par pair (réelle et fictionnelle). Tandis que le conte oral n'en possède que deux (réelles).

L'auteur du conte écrit se sert de la notion de « narrateur » pour communiquer indirectement avec son lecteur et faire passer son message. Il crée ainsi une deuxième situation de communication entre narrateur et narrataire. Cette deuxième communication est incluse dans la première. Car, selon Carole Tisset : « La relation narrateur-narrataire peut donner lieu à des énoncés qui guident la lecture ou commentent plus ou moins la diégèse. Le narrateur et le

¹ Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, op. cit., p. 205.

² Idem, p. 203.

³ Michel Hindenoch, *Conter, un art ? Propos sur l'art du conteur - 1990 - 1995*, op. cit., p. 23.

narrataire participent alors à la création d'une seconde fiction qui englobe la fiction principale ».¹

Par contre, l'auteur du conte oral, qui est un auteur « multiple », se sert du conteur pour transmettre une partie de son patrimoine culturel oral. À ce stade, une deuxième situation de communication peut être décelée. Elle lierait le conteur récepteur au conteur émetteur, qui a transmis le conte. Il s'agirait ici, non pas de deux niveaux de communication superposés, mais de deux situations semblables de communication, séparées par le temps.

Ce parallélisme octroie au conteur et au narrateur un même statut. Néanmoins, ils n'ont pas la même définition. Le conteur est un être réel, alors que le narrateur, selon la terminologie de Genette, est un être fictif qui fait partie du texte écrit. Il n'a aucune existence en dehors de ce texte. Pour cette raison, nous préférons ne pas utiliser le qualificatif de narrateur pour désigner le conteur, même si ce dernier « narre » une histoire. Michel Hindenoch, définit l'acte de conter comme suit : « Conter est un Art de la Parole, comme la Poésie. Mais il s'agit d'une parole particulière. La " parole conteuse " est une parole portée par un élan, un enthousiasme. C'est une parole profonde, puissante, magique ».²

Cette définition explique la particularité de la voix du conteur. Elle est porteuse d'émotions et diffère manifestement des « mots » du narrateur qui ne possèdent pas cette spécificité. Dans son article « La voix » paru dans la revue *Dire*, n°2 (1994) et repris dans son livre *Raconter, un art*, Michel Hindenoch a profondément analysé les mécanismes liés à la voix : « La voix est un mystère dont nous vérifions chaque jour la puissance. C'est un des moyens les plus étonnants de rencontre, d'échange, de séduction, et de partage ».³ De plus, des gestes accompagnent généralement la voix du conteur au cours de son contage, comme le constate Paul Zumthor : « L'oralité ne se réduit pas à l'action de la voix. Expansion du corps, celle-ci ne l'épuise pas. L'oralité implique tout ce qui, en nous, s'adresse à l'autre : fût-ce un geste muet, un regard ».⁴

¹ Carole Tisset, *Analyse linguistique de la narration*, op. cit., p. 64.

² Michel Hindenoch, *Conter, un art ? Propos sur l'art du conteur - 1990 - 1995*, op.cit., p. 6.

³ Idem, p. 55.

⁴ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p. 193.

Cette gestuelle communicative, selon le *Dictionnaire de l'analyse du discours* : « comprend tout mouvement corporel (geste à proprement parler mais aussi posture, regard ou mimique) survenant au cours d'une interaction et perceptible par le partenaire de celui qui le produit (que le geste soit ou non intentionnel) ». ¹ La voix et la gestuelle sont de ce fait deux procédés propres au récit oral. Elles lui octroient une valeur absente de tout récit écrit, que même les techniques les plus fines d'écriture ne peuvent imiter. Selon Geneviève Calame-Griaule, elles représentent le style oral : « On a donné de nombreuses définitions du style ; disons en termes simples que dans l'oralité, le style est la manière de se servir à la fois de la langue parlée et des moyens oraux de l'expressivité ». ²

Entre lecteur et auditeur

La troisième opposition concerne les instances réceptrices d'un récit. Dans un conte écrit, on utilise le mot « lecteur » au singulier pour désigner l'instance réceptrice (réelle), mais il peut s'agir en réalité d'un nombre infini de lecteurs. Tandis que dans un conte oral, on peut utiliser le mot « auditeur », comme on peut utiliser le mot « auditoire », cela dépend des séances de contage. Dans certaines il s'agit d'un auditeur unique, dans d'autres il s'agit d'un auditoire (situations plus courantes). Le *Dictionnaire d'analyse du discours* définit ces termes d'« auditeur » et d'« auditoire » :

L'**auditeur** représente la plupart du temps le récepteur qui se trouve en situation de **communication orale**, situation dans laquelle celui-ci ne peut, en principe se contenter d'écouter ce que dit le locuteur, sans pouvoir prendre la parole. ³

¹ Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, op. cit., p.285.

² Geneviève Calame-Griaule, Muriel Bloch, « Le style oral. Animateurs » (atelier), In : *Le renouveau du conte. The Revival of Storytelling*, op., cit., p. 153.

³ Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, op. cit., p.171.

Auditoire est employé parfois en concurrence avec « auditeur » mais en désignant un récepteur de communication orale obligatoirement collectif : l'ensemble des participants présents dans une situation où un orateur s'adresse à un public.¹

Concernant les instances réceptrices du texte narratif écrit, Carole Tisset explique que :

La première particularité offerte par le texte narratif est l'acceptation tacite du mensonge vrai livré par deux instances dédoublées. Un être réel écrit un texte, un autre être réel le lit. Le texte écrit est la création d'un monde fictif narré par une voix qui cherche à orienter l'interprétation du lecteur, non pas le lecteur vrai qui filtre le texte selon ses humeurs et ses passions, mais le récepteur modèle qui fut plus ou moins clairement conçu par l'auteur au moment de l'écriture et qui collabore à l'existence textuelle de ce monde.²

L'auteur ne s'adresse pas directement à un lecteur défini. Le rôle du narrataire est finalement d'aider l'auteur à construire son récit, à imaginer un lecteur idéal et à écrire en fonction de lui. L'auteur d'un récit ou « l'émetteur » est unique et partiellement connu (soit par sa véritable identité, soit par un surnom). Son « récepteur » par contre est toujours inconnu, par son nombre et par son identité. Boris Tomachevski constate que : « Le mot "lecteur" désigne en général un cercle assez mal défini de personnes, dont très souvent l'écrivain lui-même n'a pas une connaissance précise ». ³ C'est justement pour cette raison que l'auteur l'idéalise.

Le lecteur, à son tour, idéalise l'auteur à travers le récit qu'il lit. Jean-Michel Adam et Françoise Revaz parlent d'auteur modélisé :

L'auteur est également l'objet d'une représentation imaginaire de tous ceux qui, traversant le récit [...], se font une image de son producteur (AUTEUR MODÉLISÉ) tout aussi distante et plus ou moins ajustée à l'être unique du monde.⁴

¹ Idem, p. 172.

² Carole Tisset, *Analyse linguistique de la narration*, op. cit., p. 10.

³ Boris Tomachevski, « Thématique », In : Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, op. cit., p. 267.

⁴ Jean-Michel Adam et Françoise Revaz, *L'analyse des récits*, op. cit., p. 79-80.

La caractéristique principale de cette communication de niveau situationnel, est l'absence du destinataire lors de l'émission du message, en l'occurrence l'écriture du conte, d'une part, et l'absence du destinataire lors de la réception du message (ou la lecture du conte) d'autre part. Cette double absence est obligatoire pour que la communication puisse s'établir.

À la différence de l'auteur du conte écrit, celui du conte oral est censé connaître d'emblée l'auditoire auquel il s'adresse : ils font généralement partie de la même communauté. Il n'a par conséquent pas besoin d'un intermédiaire pour l'aider à idéaliser un auditoire et (re)construire ainsi son récit. Le conte oral fonctionne alors autrement. Michel Hidenoch observe que : « Contrairement à l'écrivain dont le corps est absent au moment de la relation avec le lecteur, le conteur est en relation directe et immédiate avec l'auditeur, il partage le même lieu et le même instant avec son partenaire ».¹

En effet, et contrairement au conte écrit, les conditions de l'établissement d'une communication entre conteur et auditeur (ou auditoire) sont : leur connaissance mutuelle (nous parlons toujours des conditions de contage traditionnel) et leur présence dans le même temps et espace lors du contage. C'est ainsi que le conteur et l'auditeur parviennent à se faire une idée précise l'un de l'autre.

Si ces deux idées correspondent chacune, au conteur d'une part, et à l'auditeur d'autre part, il ne peut y avoir de conteur idéal ou d'auditeur idéal – qui correspondrait dans le domaine de l'écrit au narrataire. Le conteur parvient en conséquence – et immédiatement – à adapter son récit en fonction de l'auditoire présent, selon les informations dont il dispose. Il évitera de heurter la sensibilité d'un auditoire jeune par exemple. Il utilisera des pronoms personnels adéquats² pour s'adresser aux auditeurs présents, en les faisant participer au contage, ou même en changeant de registre lorsque le conteur et l'auditoire ne sont pas du même sexe. Gay-Para nous révèle que :

¹ Michel Hidenoch, *Conter, un art ? Propos sur l'art du conteur - 1990 - 1995*, op. cit., p. 7.

² L'équivalent du pronom « tu » en arabe et en chaoui par exemple prend deux formes différentes afin de désigner le genre de la personne à laquelle on s'adresse : « أَنْتَ » pour le masculin et « أَنْتِ » pour le féminin en langue arabe ; et « شَكُّ » pour le masculin et « شَمُّ » pour le féminin en langue chaouie.

Un conteur raconte toujours une partie de son être. Il sait de quoi il parle, à qui il s'adresse et de quelle manière. Il sait emmener son auditoire dans un voyage de magie et d'images et le ramener à bon port, sans jamais perdre le nord.¹

Le conte raconté serait ainsi exclusivement destiné à l'auditeur présent. Il lui sera conté « sur mesure ». Aucun autre auditeur de ce conteur ne pourra écouter ce même conte, parce qu'il ne sera jamais raconté à l'identique. Au contraire, un même conte écrit pourra être lu par un nombre infini de lecteurs : « Le livre par sa nature est un objet permanent et multiple, l'écrivain est conduit à " dire une fois pour toutes " et sa manière de dire va tenir compte de ce souci de permanence ».²

De ce fait, si l'auteur et le lecteur sont indépendants l'un de l'autre, le conteur et l'auditeur dépendent complètement l'un de l'autre. L'absence de l'un d'eux annule toute séance de contage, empêche la communication de s'établir et le message de passer. Elle empêche par conséquent le conte de se transmettre.

Entre codage et décodage

La dernière opposition est liée à la réception et l'actualisation du récit. Elle diffère selon qu'elle se fait à l'écrit ou à l'oral. István Banó constate à ce sujet :

Un des traits caractéristiques – bien connu mais pas assez estimé jusque ici – de la poésie populaire (ou bien de la littérature orale) qui la distingue de la ' haute littérature ' est le décalage qui se manifeste dans le codage et le décodage des œuvres. Dans la poésie populaire le codage et le décodage se réalisent simultanément. En conséquence, ici, il n'y a pas de grande différence entre (1) « l'auteur », (2) « l'exécutant », et (3) « le public ». Dans la ' haute littérature ', ces trois facteurs ont toujours leurs rôles spécifiques qui sont bien séparés, isolés et toujours autonomes [...] Dans la poésie populaire ces trois facteurs

¹ Praline Gay-Para, « Le répertoire du conteur », In : *Le renouveau du conte*, op. cit., p. 122.

² Michel Hindenoch, *Conter, un art ? Propos sur l'art du conteur - 1990 - 1995*, op. cit., p. 7-8.

sont moins discernables et ils ne sont presque jamais autonomes.¹

Le décalage entre le codage et le décodage du conte écrit dérive automatiquement du décalage entre l'acte d'écriture et l'acte de lecture. Le lecteur est toujours solitaire comme le constate Benjamin Walter :

Qui écoute une histoire forme société avec qui la raconte ; qui la lit participe, lui aussi, à cette société. Le lecteur de roman est solitaire. Il l'est plus que tout autre auteur. (Car, même quand on lit un poème, on est tenté de le lire à haute voix pour un auditeur éventuel).²

Quant à la simultanéité du codage et du décodage du conte oral, elle résulte de la coïncidence entre l'acte de contage et l'acte d'écoute. Le *Dictionnaire de la critique littéraire* note cette différence fondamentale entre l'acte d'« écrire » et l'acte de « dire » :

L'écrit et **l'oral**, en effet, diffèrent fondamentalement. Les temps de la production orale et écrite ne sont pas les mêmes. Celui de l'oral est celui du présent de l'énonciation subi, sans retour en arrière possible. Production et résultat sont concomitants. Celui de l'écrit est celui d'un présent de l'écriture construit, comme le montre l'étude des manuscrits.³

En effet, le lecteur ne peut pas lire et comprendre un texte s'il n'a pas encore été écrit. Il ne peut l'actualiser qu'une fois il le tient entre ses mains, écrit et achevé. Le codage et le décodage du récit écrit sont deux opérations autonomes et décalées, comme l'est l'acte de communication entre l'auteur et le lecteur. Cette communication ne s'achève pas. Elle dure tant que le support écrit perdure. Le lecteur possède le pouvoir d'actualiser le récit à chaque fois qu'il le désire, comme le signale Jean-Pierre Goldstein : « [le lecteur] actualise à neuf à chaque fois la suite de signes qui lui est proposée ». ⁴ Il choisit le rythme de sa lecture, et décide de l'interrompre et de la reprendre quand il le souhaite : le

¹ István Banó, « L'analyse esthétique et la composition des contes populaires », In : *Le conte. Pourquoi ? Comment ? Folktales... Why and how ?* op. cit., p. 585.

² Benjamin Walter, *Rastelli raconte... Et autres récits*. Traduit de l'allemand par Philippe Jaccottet. Seuil, 1987, p. 167.

³ Joëlle Gardes Tamine, Marie-Claude Hubert *Dictionnaire de la critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 67.

⁴ Jean-Pierre Goldstein, *Lire le roman*, Bruxelles, De Boeck & Laricier, 1999, p. 37.

narrateur, contrairement au conteur, est toujours disponible pour lui narrer le conte. Ainsi, un même conte écrit peut avoir une infinité de lecteurs comme le remarque Jaap Lintvelt :

Alors que l'auteur concret constitue une personnalité fixe à l'époque historique de sa création littéraire, ses lecteurs, en tant que récepteurs, varient au cours de l'histoire, ce qui peut entraîner des réceptions fort différentes et même divergentes d'une même œuvre littéraire.¹

Par contre, le narrataire, ou le lecteur idéalisé, n'est pas censé interpréter le message :

Le terme de destinataire est employé pour désigner le sujet auquel s'adresse un sujet parlant lorsque celui-ci écrit ou parle. Mais souvent ce terme est employé de façon ambiguë, comme est ambiguë l'expression « celui à qui est adressé le message ». En effet, tantôt celui-ci représente le récepteur extérieur au processus d'énonciation du sujet parlant, l'individu reçoit effectivement le message et l'interprète, tantôt celui-ci représente le sujet idéal qui est visé par le sujet parlant, lequel l'inclut dans son acte d'énonciation.²

Henri Gougaud résume ce décalage entre le codage et le décodage :

[...] l'oralité et l'écriture ne s'inscrivent-elles pas dans des temps différents, l'oralité étant éminemment fuyante, éphémère et l'écriture, comme la lecture, permettant la pause, la réflexion, le retour sur ce qui fut dit ? L'oralité ne s'inscrit-elle pas dans le présent seul, et ne puise-t-elle pas, dans cette sorte d'état d'urgence où elle est forcément, une puissance vitale que ne saurait avoir l'écriture ?³

L'auditeur a le pouvoir de déchiffrer le sens du conte au moment même de sa (re)création : impossible avant et difficile après (il lui faudra recourir à la mémoire pour le faire). L'acte de contage n'existerait pas sans un auditeur, il lui est intimement lié (à son être, à ses réactions, à ses reflexes, etc.). De même que l'acte de réception n'existerait pas sans conteur. Le codage et le décodage sont,

¹ Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative. Le « point de vue ». Théorie et analyse*, op. cit., p.16.

² Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, op. cit., p.168.

³ Henri Gougaud, « La relation écrit oral » (atelier), In : *Le renouveau du conte. The Revival of Storytelling*, op. cit., p. 174.

dans ce cas, deux actes « connectés » et parallèles. Cette communication est immédiate. Elle prend fin avec l'achèvement du conte.

Si un conte écrit peut être lu n'importe quand, même après des siècles de sa production, comme c'est le cas des contes de Perrault, un conte oral disparaîtra à la fin du contage. Il ressuscitera à nouveau grâce à la mémoire de l'auditoire, mais différemment à chaque fois. Car, pour reprendre Muriel Bloch : « Le conteur est un monteur d'images libres et uniques que chaque auditeur dessine à sa manière »,¹ et reproduit à sa manière aussi.

Si dans le conte écrit il y a une nette distinction entre conteur (ou auteur) et narrateur, dans le conte oral cette distinction n'existe pas. Le narrateur cède son rôle à l'instance qui parle, celle du conteur. De ce fait, même si Perrault est l'adaptateur de quelques contes, la forme écrite qu'il leur a accordée concède à chaque conte un narrateur, et un nombre infini de lecteurs potentiels.

À la lecture (à haute voix) de chaque conte, le lecteur devient conteur en usurpant la place du narrateur, assume les différentes identités des personnages et redonne vie au conte en le replaçant dans son univers d'origine : celui de l'oralité. Dans ce qui va suivre, et pour éviter toute confusion ou incompréhension, nous utiliserons l'expression d' « instance narrative » pour désigner l'instance fictive des contes de Perrault (ou le narrateur) et l'instance réelle des contes chaouis (ou le conteur traditionnel).

Quelles fonctions pour les instances narratives ?

Ces deux instances narratives remplissent des fonctions différentes dans les contes, selon que ces derniers se transmettent à l'oral ou à l'écrit. Gérard Genette dans son œuvre *Figures III*, assigne au narrateur (du récit écrit donc) cinq fonctions théoriques qu'il distribue selon les divers aspects du récit auxquels ces fonctions se rapportent. Il est aisé d'appliquer cette théorisation à tout texte narratif écrit, et de relever les fonctions que peut accomplir tout

¹ Muriel Bloch, « Le conteur et son film conducteur », In : *Le renouveau du conte. The Revival of Storytelling*, op. cit., p. 170.

narrateur. Mais qu'en est-il de l'application de cette théorie sur un récit narratif oral ? Les fonctions d'un narrateur d'un conte correspondraient-elles à celles d'un conteur ? Si tel est le cas, dans quelle limite chaque fonction sera-t-elle assumée ? Et dans quel but ?

Les fonctions narrative et de régie

Genette appelle les deux premières fonctions « fonction narrative » et « fonction de régie », il les définit ainsi :

Le premier de ces aspects est évidemment l'*histoire*, et la fonction qui s'y rapporte est la *fonction* proprement *narrative*, dont aucun narrateur ne peut se détourner sans perdre en même temps sa qualité de narrateur, et à quoi il peut fort bien tenter – comme l'ont fait certains romanciers américains – de réduire son rôle. [...] Le second est le *texte* narratif, auquel le narrateur peut se référer dans un discours en quelque sorte métalinguistique (métranarratif en l'occurrence) pour en marquer les articulations, les connexions, les interrelations, bref l'organisation interne : ces « organisateurs » du discours, que Georges Blin nommait des « indications de régie », relèvent d'une seconde fonction que l'on peut appeler *fonction de régie*.¹

Il précise que parmi les cinq fonctions du narrateur : « [...] aucune sauf la première n'est tout à fait indispensable, et en même temps aucune, quelque soin qu'on y mette, n'est tout à fait évitable ».² Mais Jaap Lintvelt ne partage pas l'avis de Genette. Il distingue les fonctions, narrative et de régie parmi les cinq autres établies dans *Figures III* comme des fonctions obligatoires. Il écrit à leur propos dans son *Essai de typologie narrative* :

La tâche obligatoire constitutive du narrateur est celle d'assumer la *fonction narrative* [...]. Cette fonction se combine toujours avec la [...] *fonction de régie*, car le narrateur contrôle la structure textuelle en ce sens qu'il est capable de citer le discours des acteurs (signalé par des signes graphiques tels que les guillemets ou les deux points) à l'intérieur de son propre discours. C'est ainsi qu'il peut introduire le discours des acteurs par des *verba*

¹ Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 261-262.

² Idem, p. 263.

dicendi et *sentiendi* ou bien il peut en signaler l'intonation par des indications scéniques, alors que l'inverse est impossible.¹

Il apparaît clair que ces deux fonctions semblent indissociables dans tout récit écrit pour Lintvelt, mais cela ne paraît pas si évident pour les contes oraux. La précision faite par Genette, selon laquelle seule la fonction narrative est indispensable à tout récit nous semble plus adéquate, dans le cas d'un récit oral du moins. En effet, le narrateur et le conteur ne pourraient exister sans assumer cette fonction de narration. Elle est intimement liée à leur tâche de narrer et de conter.

Mais la fonction de régie, si elle est assumée par tout narrateur, car le texte écrit n'est livré au lecteur qu'une fois sa narration achevée, elle ne l'est pas pour tout conteur. Comme nous l'avons précédemment signalé, chaque culture possède ses propres traditions, et ses propres règles de contage. De ce fait, le conteur chaoui n'assume la fonction de régie que partiellement. La définition de cette fonction proposée par Carole Tisset aide à mieux illustrer notre hypothèse :

Le narrateur peut s'adresser directement au narrataire pour lui indiquer comment fonctionne son récit. Ces indications de régie [...] permettent de souligner une transition, de faire accepter une digression. Le lecteur « doit » consentir aux allégations qui lui sont soumises, aux digressions imposées. Il doit accepter de se déplacer d'un lieu à un autre, de remonter le temps ou de l'anticiper, de se remémorer des événements vus dans des chapitres précédents.²

Si nous superposons cette définition, qui concerne le récit écrit, au conte chaoui (oral), et d'après les différentes distinctions que nous avons précédemment faites concernant ces deux situations de communications, nous aboutirons à la conclusion que l'auditeur n'est pas, contrairement au narrataire et au lecteur, obligé de se soumettre et d'obéir aux contraintes imposées par le conteur. Certes c'est le conteur qui détient le pouvoir de raconter, ce qui lui

¹ Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative. Le « Point de vue ». Théorie et analyse*, op. cit., p.24-25.

² Carole Tisset, *Analyse linguistique de la narration*, op. cit., p. 64.

octroie la fonction narrative, mais il n'est pas totalement libre dans son contage, comme l'est le narrateur.

L'auditeur peut choisir le conte, parce qu'il connaît le répertoire du conteur et qu'il a des préférences. Le conteur est, dans ce cas, tenu de se plier aux désirs de son auditoire. L'auditeur peut également interrompre le conteur au cours de son contage pour lui demander de revenir en arrière, afin de lui répéter un passage mal compris, ou juste pour le plaisir de le réécouter. Il peut aussi lui demander de résumer ou de sauter un passage, peu important et qu'il connaît bien. Parfois, il peut simplement lui parler d'autre chose qui ne concernerait pas le conte, car il existe toujours un lien entre eux dans le milieu traditionnel.

De plus, lors des séances de contage choui, le conteur invite son auditoire à participer au contage et à partager ainsi la fonction de régie avec lui. Lorsqu'il prend une pause par exemple (même de quelques secondes) ou lorsqu'il cherche à maintenir l'attention de son auditeur, il peut lui demander de lui rappeler où est-ce qu'il s'était arrêté dans sa narration. La formule « وين وصلت؟ » dont la traduction est « où en étais-je » ? est très fréquente dans les contes chaouis. Contrairement à ce que l'on croit, le conteur dans ce cas n'a pas perdu le fil du conte, il veut s'assurer que l'auditoire le suit avec attention. Si tel n'est pas le cas, il remodèle sa façon de mener le conte ou intègre de nouveaux faits inventés.

La fonction de régie du narrateur diffère de celle du conteur. Si le premier a une totale maîtrise sur le fonctionnement de son récit, le deuxième ne l'a que partiellement. Cela nous rappelle les conditions d'établissement de la communication écrite et de la communication orale. Dans le premier cas, le narrateur est indépendant du lecteur dans l'espace et dans le temps, ce qui lui permet d'assumer pleinement sa fonction de régie. Par contre dans le deuxième cas, le conteur et l'auditeur sont dépendants l'un de l'autre. Cette dépendance ne pouvant les obliger à partager l'acte de contage, les oblige en quelque sorte à partager la fonction de régie.

La fonction de communication

En plus des deux fonctions, précédemment citées, le narrateur assume une autre fonction qui se rapporte à la « situation narrative ». Elle est homologue à la fonction de communication de Jakobson¹ et a pour but d'établir et de maintenir le contact avec le narrataire. Gérard Genette la définit ainsi :

Le troisième aspect, c'est la *situation narrative* elle-même, dont les deux protagonistes sont le narrataire, présent, absent ou virtuel, et le narrateur lui-même. A l'orientation vers le narrataire, au souci d'établir ou de maintenir avec lui un contact, voire un dialogue [réel ou fictif] correspond une fonction qui rappelle à la fois la fonction « phatique » (vérifier le contact) et la fonction « conative » (agir sur le destinataire) de Jakobson.²

Comment cette fonction se traduit-elle dans les contes qui font l'objet de notre analyse ?

Le statut de narration

La narration à la troisième personne

Dans les contes de Perrault, le narrateur n'intervient pas dans les récits comme personnage. Il reste dans l'ombre la plupart du temps, discret et anonyme. Il est, selon la terminologie de Gérard Genette, un narrateur hétérodiégétique :

Le choix du romancier [se fait] entre deux attitudes narratives [...] : faire raconter l'histoire par l'un de ses « personnages », ou par un narrateur étranger à cette histoire [...]. Je nomme le premier type, pour des raisons

¹ Précisons que les cinq fonctions du narrateur définies par Genette s'inspirent ou correspondent aux fonctions du langage définies par Roman Jakobson dans son livre *Essais de linguistique générale*, op. cit.

² Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 262.

évidentes, *homodiégétique*, et le second *hétérodiégétique*.¹

Cette narration hétérodiégétique se fait à l'aide du pronom impersonnel « on » :

On fit un beau baptême ; on donna pour marraines à la petite princesse toutes les fées qu'on put trouver dans le pays (il en trouva sept), afin que chacune d'elles lui faisant un don, comme c'était la coutume des fées en ce temps-là, la princesse eût par ce moyen toutes les perfections imaginables.

(*La Belle au bois dormant*, p. 39).

Mais elle se fait également à la troisième personne du singulier ou du pluriel : « En passant dans un bois, elle rencontra compère le loup, qui eut bien envie de la manger ; mais il n'osa, à cause de quelques bûcherons qui étaient dans la forêt » (*Le Petit Chaperon rouge*, p. 53).

Parallèlement, le conteur chaoui (comme tout conteur d'ailleurs) est toujours hétérodiégétique. Il s'agit d'une personne réelle qui ne peut en aucun cas intervenir dans une histoire fictive supposée s'être produite « il y a très longtemps » dans un « monde imaginaire ». Le conteur chaoui utilise dans son contage fréquemment l'expression « قَالَكْ » dont l'équivalent approximatif en français est « on raconte ». Elle est souvent employée dans les contes oraux de la région des Aurès. Nous retrouvons dans la traduction de cette expression le pronom impersonnel « on », utilisé parfois par le narrateur de Perrault. Cette expression est empruntée à l'arabe littéraire : « قال لك » (il t'a dit), elle est composée de trois parties :

- Le verbe : « قال » (فعل ماضي), qui peut être traduit par : « il a dit ».
- Le pronom (ضمير المخاطب) « لك » : qui est similaire en français au pronom personnel « toi ».
- La lettre (حرف الجر) « ل » : qui est similaire à la préposition « à » en français.

أمّالا قَالَكْ، هُمّا قاعدين في دوار كبير، قَالَكْ أو لعزوزة جات عندهم :
 - أشّ آ ولّادي يرحم والديكُم، أشّ آ ولّادي يرحم ما لديكم، أعطيو لي سبع بنات
 يروحوا حتى أنا يقرّشولي شوية، نديهم تويزة، أشّ آ بناتي، أشّ، أشّ، أشّ،...

¹ Idem, p. 252.

ها كل وحدة عطاتها واحدة. قالتهم :
- اليوم نديهم يروحوا, العشية نجيبهم, و إذا كان ما سقّوش, بياتوا عندي أو
غدوة نجيبهم.

(فحلوتة).

On raconte qu'ils étaient dans un grand village, lorsqu'une vieille femme débarqua chez eux, elle leur demanda : « Oh, que Dieu bénisse vos parents, oh que Dieu bénisse vos parents, laissez sept de vos filles venir avec moi, j'ai besoin d'aide pour carder, je les emmène en renfort, oh mes filles, oh, oh, oh, ... ». Chaque famille laissa une fille partir avec elle. Elle leur dit : « Je les emmène avec moi, et l'après-midi je vous les ramènerai, et si elles ne finissent pas le cardage, elles passeront la nuit chez moi et je vous les ramènerai demain ».

(Fahlouta).

Pour rester hétérodiégétique, le conteur effectue son contage, tout comme le narrateur de Perrault, à la troisième personne du singulier ou du pluriel :

قالك هذاك النهار راحت مرتو تسقي هي و النساء, تبعها ولدها الصغير. قالك كي
جات تهبز الماء, قالها هزبني, قالتلو: "ما نهزكش, أني هازة القرية". خلاتو بيكي أو
جات مع النساء تهدر. بيكي, بيكي, أداه النعاس رقد او هو بالبرنوسة تاع ريش
النعام.

(بومغربية يا صاحبي).

Ce jour-là, sa femme était partie puiser de l'eau, elle et quelques femmes, son plus jeune fils la suivit. On raconte que quand elle voulut prendre la gourde, il lui demanda de le prendre. Elle lui dit alors : « Non, je ne peux pas te prendre, je porte la gourde ». Elle le laissa pleurer et repartit en discutant avec les autres femmes. L'enfant pleura, pleura, jusqu'à ce qu'il s'endormit. Il portait toujours le burnous en plumes d'autruches.

(Boumgharba ya sahbî).

La narration à la première personne

Mais le narrateur et le conteur n'utilisent pas uniquement ces pronoms. Ils recourent également, dans des buts précis, au pronom personnel « je ». Le narrateur chez Perrault interrompt quelques fois sa narration à la troisième personne ou avec le pronom indéfini « on », pour s'adresser au narrataire en

utilisant le pronom personnel « je ». Il reste toujours anonyme et hétérodiégétique. Ce type de narration n'est décelé que dans quelques paragraphes ou quelques moralités de certains contes :

J'oubliais de dire qu'il vint au monde avec une petite
houppes de cheveux sur la tête, ce qui fit qu'on le nomma
Riquet à la houppes, car Riquet était le nom de la famille.
(*Riquet à la houppes*, p. 64).

*Mais le sexe avec tant d'ardeur,
Aspire à la foi conjugale,
Que je n'ai pas la force ni le cœur,
De lui prêcher cette morale.*
(*La Belle au bois dormant*, p. 31).

La lecture de ces phrases donne l'impression que le narrataire surgit d'un coup du texte, s'adresse directement ou indirectement au narrataire, pour se fondre ensuite dans le texte, et se cacher à nouveau derrière les pronoms de la troisième personne ou le pronom « on ». L'expression « J'oubliais de dire », dans la première phrase, rappelle le contage oral. C'est une expression que le conteur chaoui utilise lorsqu'il s'adresse à son auditoire pour lui signaler l'oubli d'un évènement ou d'un détail qui concerne son conte.¹

Cette forme de manifestation n'a pas pour but d'intégrer le narrateur à l'histoire en tant que personnage ou en tant que témoin. Sa fonction est d'imposer sa présence et de rappeler au narrataire que c'est lui qui raconte et que c'est à lui qu'il s'adresse. Cette forme d'interpellation permet d'établir le contact entre le narrateur et le narrataire.

Mais le narrateur ne reste pas hétérodiégétique tout le long de la narration. Exceptionnellement, dans un passage du conte de *Peau d'Âne*, il choisit de remplir une double fonction, en tant que narrateur et en tant qu'acteur participant à la diégèse comme témoin inconnu. Il change subitement de statut et devient narrateur homodiégétique le temps d'une phrase, pour ensuite recouvrir son ancien statut : « Depuis qu'elle avait su qu'on cherchait un doigt propre à mettre sa bague, je ne sais quel espoir l'avait portée à se coiffer plus soigneusement et à mettre son beau corsage d'argent, [...] » (*Peau d'Âne*, p.17). Le narrateur remplit dans ce cas une fonction d'interprétation. Il exprime sa perception personnelle de l'évènement, à savoir l'habillement de *Peau d'Âne*.

¹ Nous y reviendrons plus loin.

Ce changement de statut vise à rendre confuse la position du narrateur dans la diégèse. Il pousse le lecteur à se demander qui s'adresse à lui exactement. Il attire ainsi son attention.

Le conteur chaoui se sert également du pronom personnel « je ». À la différence du narrateur de Perrault, il ne s'en sert pas uniquement pour la narration du conte. Certes, ce pronom est souvent présent dans les contes chaouis, mais il n'intervient pas que dans la diégèse. Il faut remarquer que la séance de contage n'est pas une séance de pure narration. Le conteur a pour fonction première de raconter. Mais la situation de communication orale suppose un échange entre lui et l'auditeur, qui ne concerne pas obligatoirement le conte. C'est lors de cet échange que le « je » du conteur apparaît. Cette utilisation ne convertit jamais le conteur en une instance homodiégétique. Elle lui permet d'entretenir le contact avec l'auditeur et d'assumer ainsi la fonction de communication.

Il peut s'agir par exemple, comme nous avons cité plus haut, d'une formule qui marque un oubli du narrateur ou du conteur. L'utilisation de ce genre de formule dans les contes chaouis (et dans les contes oraux en général) n'est pas « artificielle » et réfléchie comme dans les contes de Perrault. Elle est « vraie » et remplit une double fonction : maintenir la communication entre le conteur et son auditoire mais surtout révéler réellement un élément oublié de l'histoire. L'immédiateté de la narration dans le conte oral influence parfois la mémoire du conteur. Ce dernier se rattrape au cours de son contage pour l'interrompre et intégrer le détail ou l'information oubliés dans l'histoire racontée :

قالك هو ما قاعدين, هو هاذاك دخل, قالك مغطي شعر من ساسو لراسو, أو هي
كي كانت عنود, عقبناك في لهدرة, قالها كلش ديريهولي إلا الشعر نتاعي, ما
تمسيهوليش أو ما تفلعليليش حتى شعرة, هي تخاف منو مسكينة ما قلعتلوش.
(الأنجة).

Alors qu'ils attendaient, le monstre entra, ses cheveux le couvraient de la tête aux pieds. Quand Lanja était chez lui, j'ai oublié de te dire, il lui avait dit qu'elle pouvait tout lui faire, sauf toucher à ses cheveux, même pas à un seul cheveu. Comme la pauvre avait peur de lui, elle ne lui avait jamais touché les cheveux.

(Lanja).

La narration en focalisation externe

Gérard Genette tient à distinguer clairement dans *Figures III* le mode et la voix, dans toute narration :

Toutefois, la plupart des travaux théoriques sur ce sujet (qui sont essentiellement des classifications) souffrent à mon sens d'une fâcheuse confusion entre ce que j'appelle ici *mode* et *voix*, c'est-à-dire entre la question *quel est le personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative?* et cette question tout autre : *qui est le narrateur?* – ou, pour parler plus vite, entre la question *qui voit?* et la question *qui parle?*¹

Il préfère appeler « focalisation »² ce point de vue qui oriente la narration et la divise en trois types :

- Focalisation zéro : « le narrateur en dit plus que n'en sait aucun des personnages ».
- Focalisation interne : « le narrateur ne dit que ce que sait tel personnage ».
- Focalisation externe : « le narrateur en dit moins que n'en sait le personnage ».

Dans les contes de notre corpus, il s'agit d'une focalisation zéro. Leurs narrations ne sont focalisées sur aucun personnage. Il y a cependant une exception dans les contes de Perrault où le narrateur change de focalisation : d'un narrateur en focalisation zéro il se transforme en narrateur en focalisation externe. Ce jeu sur la focalisation crée l'illusion que le narrateur s'adresse directement au narrataire.

Quelques contes de Perrault comportent certains passages, généralement vers la fin, dans lesquels le narrateur offre d'autres possibilités au narrataire concernant le dénouement de l'intrigue. Ils viennent compléter l'histoire qui vient d'être racontée et donner plus d'explications à son sujet. Le narrateur donne l'impression au narrataire qu'il est en focalisation externe et qu'il ne connaît pas la vraie version de l'histoire. Il s'adresse à lui par le biais de ces passages, afin de capter son attention et d'agir sur lui en l'incitant à remettre

¹ Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 203.

² Idem, p. 206.

en cause ce qu'il vient de lire. Ce jeu de focalisation est d'autant plus efficace qu'il reste rare : nous le rencontrons uniquement dans quelques passages des contes de *Riquet à la houppe*, de *Peau d'Âne* et du *petit Poucet* :

Quelques-uns assurent que ce ne furent point les charmes de la fée qui opérèrent, mais que l'amour seul fit cette métamorphose. Ils disent que la princesse, ayant fait réflexion sur la persévérance de son amant, sur sa discrétion et sur toutes les bonnes qualités de son âme et de son esprit, ne vit plus la difformité de corps, ni la laideur de son visage, [...] ; ils disent encore que ses yeux, qui étaient louches, ne lui en parurent que plus brillant, [...].

(*Riquet à la houppe*, p. 71-72).

Quelques auteurs ont assuré que *Peau d'Âne*, au moment que le prince avait mis l'œil à la serrure, les siens l'avaient aperçu ; et puis, que regardant par sa petite fenêtre, elle avait vu ce prince si jeune, si beau et si bien fait, que l'idée lui en était restée, et que souvent ce souvenir lui avait coûté quelques soupirs.

(*Peau d'Âne*, p. 14).

Il y a bien des gens qui ne demeurent pas d'accord avec cette dernière circonstance, et qui prétendent que le petit Poucet n'a jamais fait ce vol à l'ogre ; qu'à la vérité, il n'avait pas fait scrupule de lui prendre ses bottes de sept lieues, parce qu'il ne s'en servait que pour courir après les petits enfants. Ces gens-là assurent le savoir de bonne part, et même pour avoir bu et mangé dans la maison du bûcheron. [...].

(*Le petit Poucet*, p. 84-85).

Michèle Simonsen constate à propos du dernier paragraphe :

Là, Perrault accumule en un paragraphe tous les procédés utilisés ailleurs pour son jeu avec la fiction. Selon un procédé couramment pratiqué par les conteurs populaires, il met facétieusement en relief la fictivité foncière de son récit, en feignant de prouver la véracité de ce qu'il raconte.¹

¹ Michèle Simonsen, *Perrault. Contes*, op. cit, p. 111.

Les signes de ponctuation

Le narrateur des contes de Perrault se sert d'un autre moyen afin d'établir le contact avec son narrataire. Il est question cette fois de quelques signes de ponctuation. Les parenthèses comme moyen de communication indirecte sont les plus fréquemment utilisées : « On fit un beau baptême ; on donna pour marraines à la petite princesse toutes les fées qu'on put trouver dans le pays (il s'en trouva sept), [...] » (*La Belle au bois dormant*, p. 20).

Des détails sont ainsi révélés au narrataire. Le narrateur les met entre parenthèses pour donner l'impression que c'est à lui qu'il s'adresse. Ces précisions auraient pu être intégrées au corps du texte sans l'ajout de parenthèses, comme toute autre information qui concernerait le conte, mais le narrateur préfère les utiliser pour donner l'illusion de dialoguer avec le narrataire. Il peut s'agir de précisions indispensables à la compréhension du conte. Les parenthèses donnent alors l'illusion que le narrateur révèle au narrataire un secret que les personnages du conte ne connaissent pas et qu'il ne devrait pas connaître non-plus :

D'abord, elle ne vit rien, parce que les fenêtres étaient fermées ; après quelques moments, elle commença à voir que le plancher était tout couvert de sang caillé, et que dans ce sang se miraient les corps de plusieurs femmes mortes et attachées le long des murs (c'était toutes les femmes que Barbe bleue avait épousées et qu'il avait égorgées l'une après l'autre).

(*Barbe bleue*, p. 38).

- Vous êtes si belle, si bonne et si gentille, que je ne puis m'empêcher de vous faire un don (car c'était une fée qui avait pris la forme d'une pauvre femme de village, pour voir jusqu'où irait la gentillesse de cette jeune fille).

(*Les fées*, p. 51).

Comme il peut s'agir d'une explication qui concerne un élément du conte et qui risque de ne pas être compris par le narrataire :

- Faites votre devoir, lui dit-elle, en lui tendant le cou ; exécutez l'ordre qu'on vous a donné ; j'irai revoir mes enfants, mes pauvres enfants que j'ai tant aimés (car elle les croyait morts depuis qu'on les avait enlevés sans rien lui dire).

(*La Belle au bois dormant*, p.29)

- Voilà, sire, un lapin de garenne que monsieur le marquis de Carabas (c'était le nom qu'il lui prit en gré de donner à son maître) m'a chargé de vous présenter de sa part.

(*Le chat botté*, p. 45).

Il peut s'agir enfin de simples précisions qui n'ont pas d'incidence sur la compréhension du conte. Elles n'ont aucune fonction hormis celle d'établir le contact avec le narrataire :

- Ma sœur Anne (car elle s'appelait ainsi), monte, je te prie, sur le haut de la tour, pour voir si mes frères ne viennent point ; ils ont promis qu'ils me viendraient voir aujourd'hui, et, si tu les vois, fais-leur signe de se hâter.

(*Barbe bleue*, p. 40).

L'ogre, qui se trouvait fort las du long chemin qu'il avait fait inutilement (car les bottes de sept lieues fatiguent fort leur homme), voulut se reposer, [...].

(*Le petit Poucet*, p. 83).

Mais le narrateur s'adresse rarement au narrataire sans l'utilisation de parenthèses. Il recourt à quelques phrases interrogatives ou exclamatives :

Mais que devint-il en apercevant la princesse si belle et si richement vêtue, qu'à son air noble et modeste il prit pour une divinité ?

(*Peau d'Âne*, p. 12).

Dame ! qui fut bien surpris ? Ce furent le roi et la reine, ainsi que tous les chambellans et tous les grands de la cour, [...].

(*Peau d'Âne*, p. 18).

Dans ces phrases, le narrateur semble s'adresser directement à son narrataire en s'exclamant ou en lui posant des questions. Il simule un dialogue fictif au sein du récit.

Le conteur chaoui adopte ce moyen afin d'établir une communication avec son auditeur. Certes le contage se fait à l'oral, et les signes de ponctuation ne se lisent pas, mais nous pouvons les « entendre » grâce à la voix du conteur.

Ainsi, le conteur chaoui fait des commentaires qu'il adresse directement à son auditeur. Ces commentaires (qui peuvent être mis entre parenthèses à leur

transcription),¹ permettent l'établissement et le maintien du contact avec l'auditeur.

Il peut s'agir de commentaires explicatifs que le conteur adresse directement à son auditeur. Elles permettent de lui expliquer certains passages, jugés plus ou moins abstraits. Nous décelons ce type de commentaires surtout dans le conte de *Jazia*. C'est un conte chargé de sens, beaucoup plus que les autres :

قالك ولات.

- واش كايين, آكي وليتي؟ واش كايين, واش كايين؟

قالت لو :

- بغييت ندي لمشطة تاغي تاغ الذهب باش انفوخ على بنات لهلايلي. (هي كسرت العهد).

(جازية).

Alors elle revint.

- Qu'y a-t-il, pourquoi tu es revenue ? Qu'y a-t-il, qu'y a-t-il ?

Elle lui dit :

- Je voulais prendre ma brosse en or pour m'en vanter devant les filles des Hilaliens, (elle s'est désengagée de sa promesse en réalité).

(*Jazia*).

قالك جبات منهيه قائلهم:

- واش آ سيادي, كانش اللي جبن منكم؟

قالوا:

- مازال, احنا مازال ما حلبناش باش انديروا لجين.

- كانش اللي عرف منكم؟

قالوا:

- مازال ما درناش, كانش ما نديروا غدوة لغرايف.

- كانش من اللي دار منكم [هاذي هاذي هاذي]... كانش اللي تمر منكم؟

قالو:

- مازال ما حدرناش للصحرا نجيبوا التمر.

¹ Nous nous sommes basé sur quatre critères pour déterminer si la phrase énoncée à l'orale peut-être mise entre parenthèses lors de sa transcription à l'écrit ou non : 1- Le ton de la voix du conteur. 2- Le rythme de la narration. 3- Le sens de la phrase. 4- La place de la phrase dans le récit.

هي تضرب عل لمعنى, خاطرش كلش تاها معنيات, آي هلايلية.

(الجازية).

Elle alla les voir et leur dit :

- Alors messieurs, y'en a-t-il parmi vous qui ont mangé du fromage ?¹

Ils répondirent :

- Pas encore, nous n'avons pas encore trait les vaches pour faire du fromage.

- Y'en a-t-il parmi vous qui ont mangé *laghrayef*?

Ils répondirent :

- Pas encore, nous ne les avons pas encore préparées, peut-être demain on les préparera.

Elle posa à chaque fois une question pour chaque plat, enfin elle dit :

- Y'en a-t-il parmi vous qui ont mangé des dattes ?

Ils répondirent :

- nous ne sommes pas encore partis au Sahara chercher les dattes.

Ses questions à dessein étaient énigmatiques, car tout ce qu'elle disait avait un sens figuré, c'est une Hilaliyenne !

(Jazia).

آ قالك بدا يعاير فيها, هوما وصلوا, قالولها رداح رداح, هوما لقاوها ماتت, من الهدرة هاذيك (هوما هدرة برك تقتلهم).

(جازية).

Alors il commença à l'insulter, quand les autres arrivèrent, ils lui dirent : « Rdah, Rdah », ils la trouvèrent morte, à cause de ce que lui a dit Diab (eux, rien qu'un mot les tue).

(Jazia).

Il peut également s'agir de phrases qui commentent quelques traditions et habitudes des ancêtres chaouis. Elles ont pour but d'informer l'auditeur dans un premier temps, et de maintenir le contact avec lui dans un deuxième temps. Ces informations peuvent concerner le domaine de l'agriculture qui est la principale activité des Chouis :

قالك يخدموا عند الشريف بن هاشمي, هو ما يعرفهمش. حد يحصد, حد يدرس, ... (يخي بكري كلشي باليد).

(جازية).

¹ Les questions : « كانش اللي تمّر منكم » et « كانش اللي غرّف منكم » ؟, « كانش اللي جين منكم » ؟ : Un sens voulu, propre : « Y'en a-t-il parmi vous qui ont préparé telle chose » ? Et un sens cherché, figuré : « Y'en a-t-il parmi vous qui ont mangé telle chose ». Ce double sens ne peut-être traduit en français car la traduction a ses limites.

Ils travaillaient chez Chérif Ben Hachemi. Il ne les connaissait pas lui. Ils se partageaient les tâches : qui moissonnait, qui battait,... (avant, tout se faisait à la main).

(Jazia).

Ou le domaine de la médecine traditionnelle :

[...] قالك بقدره ربي بوتشيش هاذاك كسّرلو الشطبة, من قوة لحوف. ولأ يحضّن فيه أو يسلم عليه, ما لقا كيفاه. ولأو جابوا كواوه بالشحمة و النار على الجرح (هكا كانوا يديروا ناس بكري), ياخي ولأ لا باس.

(جازية).

[...] grâce à la volonté de Dieu, *Boutchich*¹ lui cassa une cote, à force de jurer. Après, il le prit dans ses bras, il l'embrassa : il ne savait plus quoi faire. On lui cautérisa la plaie avec de la graisse animale (c'est ainsi que nos ancêtres agissaient), après ça, il se sentit mieux.

(Jazia).

Les informations peuvent aussi concerner les mariages traditionnels :

تندار العرس ثم حذاهم, (بكري يديروا بالخيل).

(المخبلة في شعورها).

Le mariage se tint à côté de chez eux, jadis on animait les mariages avec les chevaux.

(*Lamkhabla fi chourha*).

العود قتلك يقول, لغنا يقول و الفرسان يقولوا. أيا دخلوا لعروس, غداؤ لعباد, حتى هو [الغول] اتغدى (حتى يدخلوا لعروس باش يغديو لعباد. بكري البريوشة و اللحم, خلاص, لا ديسير, لا...).

(دالفاس).

Les chevaux galopaient, la musique fusait, les chevaliers se mesuraient, ...Après ils firent entrer la mariée et on fit manger les gens et même lui (l'ogre) mangea (avant, on ne faisait pas manger les invités avant que la mariée ne soit entrée. Et jadis, il n'y avait que le couscous et la viande, c'est tout, ni dessert ni rien).

(Dalfas).

¹ Couscous à base d'orge.

Ou même les anciens modes de transport :

أمالا قالها نروح للحج (الناس تاع بكري هام يحجوا على رجليهم).
(الكلب يشرب قربة أو ياكل قلبية).

Alors il lui dit qu'il allait partir en pèlerinage à la Mecque
(les gens de Jadis partaient à la Mecque à pieds).
(*El kalb yachreb gerba ou yakoul guelba*).

La fonction de régie

Comme nous l'avons remarqué précédemment, le conteur chaoui partage volontairement sa fonction de régie avec son auditeur mais involontairement aussi. Certains des procédés utilisés intentionnellement par le conteur permettent d'assurer, en plus de la fonction de régie, celle de communication.

En effet, la fonction de communication dans les contes chaouis se fait parfois grâce à des expressions insérées dans le récit sans l'interrompre et sans l'utilisation d'intonation particulière qui suggère l'utilisation de parenthèses. Il peut s'agir d'expressions qui ont pour fonction d'aider le conteur à éviter les longues descriptions et les répétitions :

أمالا هذاك النهار, العرس انتاعهم بالخيل ... ما عندك ما تقولي, محايين كبار.
(دالفاس).

Alors ce jour-là, se tint leur mariage, avec les chevaux... un mariage faste que tu ne peux pas décrire.
(*Dalfas*).

هايا انقصوا في لهدره, سبع أيام أو هو يدبرلهم هاذيك الفكرة...
(فحلوتة).

Alors abrégeons : il leur fit le même genre de tests pendant sept jours...
(*Fahlouta*).

قالك دخل, قالها:

- علاه يا سي علي حطيتك لعظمت نحيتهم, حطيتك هذيك...
كيما عاودنا.

(فحلوتة).

Alors il entra et lui dit :

- Pourquoi Si Ali je t'ai mis les œufs, tu les as enlevés, je t'ai mis ça ... comme nous l'avons déjà raconté.

(Fahlouta).

Le conteur parle à la première personne du pluriel : « abrégeons », « comme nous l'avons déjà raconté », pour se désigner lui et l'auditeur. Il donne à ce dernier l'impression qu'il partage réellement l'acte de contage avec lui. Il commente également certains passages dans le but de faire participer l'auditeur au contage. Ils provoquent certaines réactions chez lui (un hochement de tête, « oui », « c'est vrai »,...) et créent un dialogue entre les deux. Ces commentaires permettent aussi au conteur de s'assurer que son auditeur est bien attentif et qu'il suit bien le conte :

ناض السراق, ادخل يسلاها الشعر بالشعرة, بالشعرة, بالشعرة, بالشعرة, (واش
نقولك؟ سراق).

(دالفاس).

Le voleur se leva, entra et commença à défaire les cheveux de la fille un par un, un à un, (que veux-tu que je te dise : un voleur !).

(Dalfas).

[...] حتى سخرت ع لبيوت, هي سخرت ع لبيوت, هو حكمها اذها. اصبت
لانجة هربت:

- راحت لانجة هربت مع الرجل, راحت, ما دريت وين راحت, سرات, كيما
تعرفي لعرب). ها اذها.

(لانجة).

[...] jusqu'à ce qu'elle soit loin des demeures. Une fois loin des maisons, il l'attrapa et l'enleva. Les gens disaient :

- Lanja s'est enfuie avec un homme, elle est partie, on ne sait pas où elle est passée, ... (tu connais les arabes comment ils sont) ! Il l'enleva.

(Lanja).

قالك كسرت لعمود هاذاك, هي كسرت لعمود هاذاك, هي لقات الوسط نتاعو اكل
أيدام تجري, قالت لو:
- روح, في لامن, أك لابس عليك.
(شوفي ناس بكري).

(جازية).

Elle cassa le support en bois de la demeure et le trouva
plein d'huile, elle lui dit alors :
- Tu peux partir maintenant, tu seras en sécurité, tu ne
craindras rien. (Admire les gens d'autrefois) !
(Jazia).

Adresses à l'auditeur

Afin de pouvoir réaliser cette fonction de communication, le conteur chaoui se permet de s'adresser directement à son auditoire sans l'utilisation d'aucun procédé particulier. Il assume pleinement sa fonction de « narrateur » sans chercher à se dissimuler derrière les événements et les actions des personnages. Cela est une spécificité de la situation de communication dans laquelle se trouvent les interlocuteurs. Il est intéressant de noter l'absence de ce genre de procédés des récits de Perrault, à cause justement de la communication écrite dans laquelle ils s'inscrivent.

Le conteur s'adresse ainsi à son auditeur pour l'interpeller. Ces interpellations peuvent servir aussi à la liaison des événements :

قالو باباه ارجع, قالو:
- ما نرجعش, ما حجبنتيش أنت, ما عاتش ندخل لهاذيك الدار.
أمالا آ لالا هذاك هو هذاك هو هذاك هو, واحد النهار ادى لفرس نتاعو
هو و لوصيف يشربوها.
(مخبلة في شعورها).

Son père lui demanda de revenir mais il lui dit :
- Je ne rentre pas, tu ne pourras plus me cloître, je ne
retournerai plus dans cette maison.

Alors ma chère, cela dura un bout de temps. Un jour, il prit sa jument et avec son esclave partit au puits pour lui donner à boire.

(*Lamkhabla fi chourha*).

Il peut encore s'adresser à lui directement par le biais de la formule de politesse : « حاشى وجهك », dont la traduction est : « que ta face en soit préservée ». L'expression équivalente en français est : « sauf ton respect ». Cette formule de politesse, qui fait partie de la culture chaouie (et algérienne), trouve sa place au sein du conte. Elle offre l'occasion au conteur de capter l'attention de son auditoire. On l'utilise généralement lorsqu'on parle d'un animal qui met-bas ou de ses excréments :

قالك أمالا واحد النهار, هو قاعد, هو يشوف, حاشى وجهك, المعزة تولد قدامو.
(جازية).

Un jour alors qu'il était assis, il vit, sauf ton respect, une chèvre mettre-bas.

(*Jazia*).

Ou alors pour excuser des expressions mal-appropriées :

هاذاك يقول, حاشى وجهك:
- سواد أمّا سواد أبيّ, سواد أمّا سواد أبيّ.
(لانجة).

Le corbeau disait, sauf ton respect :
- Malheur à ma mère, malheur à mon père, malheur à ma mère, malheur à mon père.

(*Lanja*).

Enfin, dans certaines formules de clôture des contes, le conteur chaoui ne manque pas de s'adresser une dernière fois à son auditeur. Il le fait directement :

القصة راحت حريق حريق و احنا جينا طريق طريق. على ثلاث تفاحات جاو
من الجنة, وحدة للقصاص وحدو أو وحدة ما بين القصاص و الجماعة أو وحدة
لعاود القصة وحدو. هايا ابقاي على خير.
(بن مجو).

L'histoire est partie en fumée et nous, on revient. Trois pommes sont venues du paradis, une pour celui qui a raconté l'histoire, une à partager entre celui qui l'a raconté et le groupe, et une pour le conteur tout seul. Portes-toi bien.

(Ben Mejou).

En plus de ces différents procédés qui assurent la fonction de communication, le regard et la gestuelle du conteur jouent un rôle indispensable. Michel Hindenoch rappelle qu'il faut beaucoup d'attention de la part de l'auditeur afin de permettre au message de passer : « "Plus on s'exprime, moins on communique." C'est une règle que l'on peut vérifier chaque jour. Il ne suffit pas de rêver, il faut encore être attentif à ceux à qui l'on s'adresse, pour que le rêve soit partagé ».¹

Grâce à ces tentatives de maintien de contact, le conteur réussit à garder l'auditeur très attentif. Ce dernier connaît aussi les règles du contage et n'interrompt presque jamais le conteur, sauf quand c'est lui qui le lui demande.

Le conteur chaoui recourt dans son contage à des procédés divers afin de garantir et de sauvegarder la communication avec son auditoire. Ils sont plus variés que ceux utilisés par le narrateur de Perrault, grâce au canal oral par lequel passe le conte. Certes le narrateur tente de trouver des moyens à l'écrit pour établir et maintenir le contact avec le narrataire ou le lecteur, mais il a un certain seuil qu'il ne peut pas dépasser. L'écriture et la communication décalée avec le lecteur l'en empêchent.

La fonction testimoniale

La quatrième fonction établie par Gérard Genette est appelée « fonction testimoniale » :

L'orientation du narrateur vers lui-même, enfin, détermine une fonction très homologue à celle que Jakobson nomme, un peu malencontreusement, la fonction « émotive » : c'est elle qui rend compte de la part que le narrateur, en tant que tel, prend à l'histoire qu'il raconte, du rapport qu'il entretient avec elle : rapport

¹ Michel Hindenoch, *Conter, un art ? Propos sur l'art du conteur*, op. cit., p. 45.

affectif, certes, mais aussi bien moral ou intellectuel, qui peut prendre la forme d'un simple témoignage, comme lorsque le narrateur indique la source d'où il tient son information, ou le degré de précision de ses propres souvenirs, ou les sentiments qu'éveille en lui tel épisode ; on a là quelque chose qui pourrait être nommée fonction *testimoniale*, ou *d'attestation*.¹

Les jugements

Cette fonction peut-être relevée dans quelques jugements, inspirés à l'instance narrative par certains personnages. Dans les contes de Perrault, le narrateur utilise des qualificatifs pour juger quelques personnages. Il le fait pour le loup du *Petit Chaperon rouge* dans cette phrase : « Et, en disant ces mots, ce méchant loup se jeta sur le Petit Chaperon rouge, et la mangea » (*Le Petit chaperon rouge*, p. 34). Le jugement peut être une phrase :

Il la menaça de la battre si elle ne se taisait. Ce n'est pas que le bûcheron ne fût peut-être encore plus affligé que sa femme, mais c'est qu'elle lui rompaît la tête, et qu'il était de l'humeur de beaucoup d'autres gens, qui aimaient fort les femmes qui disent bien, mais qui trouvent importunes celles qui ont toujours bien dit.

(*Le petit Poucet*, p. 76).

Ces jugements restent rares, tout comme dans les contes chaouis.

قالك يمشي يمشي, لاقاه الرجل: "آ طفل لعلاه تسرح" ؟ قالو: "هيه آ عمي خويا نسرح". هو لاح عينو, هو لقا عينيه زرق, قالو: "لالا آ خويا, ما نسرحش للرجال اللي عينيه زرق". طول طول, قالوا: "احنا سكتنا كل عينينا هكا زرق". قالو: "ما نسرحش". آه, راح هذاك الرجل لهيه و اضربلو الدورة. هو يمشي, هو لاقاه, يجي ربع خطرات ولا خمس خطرات أو هو يلاقيه, الرجل اللي عينو زرقه, راح سرح عليه, قال صح كيما قالي الأول, احنا كل عينينا زرق, (لخطر اش بوهالي ولد البوهالي).

(بن مجو).

Il marchait, marchait jusqu'à ce qu'un homme le croisa : « Hey petit, ne veux-tu pas être berger » ? Il lui répondit : « Oui bien sûr je le veux ». Mais en le regardant

¹ Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 263.

bien, il vit qu'il avait les yeux bleus, il répliqua alors franchement : « Oh non, je ne peux pas travailler chez un homme aux yeux bleus ». L'homme lui dit : « Mais les hommes de toute cette région ont les yeux bleus » ! L'autre lui dit : « Non, je ne veux pas ». L'homme partit plus loin, se déguisa et fit exprès de le croiser à nouveau, quatre ou cinq fois. Alors il finit par accepter de travailler chez lui et se dit que le premier homme disait vrai, qu'il n'avait pas tort en disant qu'ici tous les hommes avaient les yeux bleus, (parce que c'est un débile, fils de débile).

(Ben Mejou).

Les sentiments

La fonction testimoniale peut transparaître dans les sentiments¹ du conteur chaoui, provoqués par quelques épisodes. Ce procédé est inexistant dans les contes de Perrault. Le conteur exprime quelquefois ses sentiments par rapport à un élément du conte. Nous relevons des commentaires en relation avec l'âge du conteur :

أمالا لقاو الشاب أو لعزوز, قاتلها لعزوز هاذيك : " آ بنتي أدخلي تباتي على وجه ربي". ما عرفوهاش. قالك دخلتها باتت, غدوة الصباح ثارت تحزمت, كنست لهم, كيما تعرفي, كنست, عدلت, تحفت, طبختلهم, دارت, ... قالت : " و الله غير جاب لنا ربي عبد عل كيف يهاودنا". (بخي لعبد هذا لكبير يشف).
(لأنجة).

Ils trouvèrent leurs parents. La vieille lui dit : « Ma fille, entre passer la nuit pour la face de Dieu ». Ils ne l'avaient pas reconnue. Elle la fit entrer, elle passa la nuit, le lendemain matin elle se chargea des travaux domestiques, elle balaya, (comme tu sais), arrangea, cuisina, ... La vieille se dit : « Dieu nous a envoyé une bonne personne pour nous tenir compagnie ». (Comme tu le sais, la personne âgée fait pitié).

(Lanja).

Ces commentaires peuvent même se faire avec humour :

قاتلها قولهم قاتلكم جازية لوحوا الهادم والرادم أو كعبوش بونادم (كيما أنا, حالتي كون جيت عندهم أم للاحوني حتى أنا), أو ديروا الطريق أو اعقبوا.
(قصة الجازية).

¹ Vincent Jouve, *La poésie du roman*, Saint-Just-la-Pendue, SEDES, 1999, p. 27.

Jazia lui demanda de leur dire de mettre tout ce qu'ils trouvaient, les pierres et même les vieux (comme moi, peut-être si j'étais avec eux, ils m'auraient balancé dans la fosse moi aussi), de faire un passage et passer.

(L'histoire de Jazia).

Enfin, les commentaires sont parfois en relation avec la foi du conteur :

هو ما يتعشاو أو يهدروا: " الليلة لولاد ماتوا, لعجوزة ماتت... " قالك أو هو
يحكمهم بالحجار من فوق البيت, يقولها راجلها: " اسكتي آ مرة, ربي أو يحاجر
فينا(استغفر الله يا ربي, استغفر الله يا ربي), أسكتي علينا [...]".

(بن مجو).

Ils discutaient en dînant : « Ce soir les enfants sont morts, la vieille est morte... » Et lui, leur balança des pierres du toit, le mari dit alors à sa femme : « Tais-toi c'est Dieu qui nous balance des pierres (pardonne-moi mon Dieu, pardonne-moi mon Dieu), tais-toi [...] ».

(Ben Mejou).

Les sources du récit

La fonction testimoniale peut renvoyer enfin à des informations sur les sources du récit. Elles sont inexistantes dans les contes de Perrault, et rares dans les contes chaouis. Une seule peut être relevée, dans laquelle le conteur prétend savoir l'origine du nom d'une ville :

منا هو ما يتقاتلوا حتى وصلوا للبيضة (على واه سماوها البيضة؟ أي على لفرس
انتاعو).

(قصة الجازية).

D'ici, ils s'entretuèrent jusqu'à à ce qu'ils arrivèrent à El Baïda¹ (pourquoi on lui donna le nom de la blanche ? C'est à cause de sa jument).

(L'histoire de Jazia).

Cette fonction est très peu assumée par le narrateur de Perrault. Il reste neutre contrairement au conteur chaoui. Il ne veut pas faire part de ses sentiments au lecteur et au narrataire. Perrault tient à le maintenir comme une

¹ Une ville à l'est Algérien, dépendante de la wilaya d'Oum El Baouaki, à 40 km de la ville de Khenchela et qui signifie « la blanche ».

instance fictive qui n'a pas de sentiments, dont le seul rôle est d'assurer la narration. Le conteur chaoui n'hésite pas à manifester ses sentiments, à communiquer avec l'auditeur, lorsque une occasion se présente à lui.

L'absence presque totale de cette fonction dans les contes de Perrault n'est pas uniquement due à l'écrit. Michel Hindenoch, qui est un conteur professionnel suppose que :

[...] la présence du conteur devra être toute particulière, orientée vers le seul but de s'effacer. Ce que le conteur doit chercher, ce n'est pas à « apparaître » aux yeux des autres, c'est au contraire à disparaître : être transparent.¹

Tel n'est pas le cas du conteur chaoui. Il ne cherche jamais à s'effacer mais plutôt à se manifester, et assez souvent même. Il tient à partager ses sentiments et ses jugements avec l'auditeur. L'avis de Hindenoch reste celui d'un néo-conteur européen – et non d'un conteur traditionnel.

Il est intéressant de connaître ce type de point de vue afin de mieux comprendre la différence qui distingue telle culture de telle autre. Il est la preuve que le contage est un acte conçu différemment dans chaque société. Il n'a pas de règles précises et bien définies.

La fonction idéologique

La cinquième et dernière fonction que peut remplir un narrateur est appelée « fonction idéologique » :

[...] les interventions, directes ou indirectes, du narrateur à l'égard de l'histoire peuvent aussi prendre la forme plus didactique d'un commentaire autorisé de l'action : ici s'affirme ce qu'on pourrait appeler la *fonction idéologique* du narrateur [qui n'est pas nécessairement celle de l'auteur].²

¹ Michel Hindenoch, *Conter, un art ? Propos sur l'art du conteur - 1990 - 1995*, op. cit., p. 17.

² Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 263.

Pour Jaap Lintvelt « le narrateur est libre d'exercer ou de ne pas exercer la fonction optionnelle d'interprétation, c'est-à-dire de manifester ou non sa position interprétative, idéologique ».¹

Dans les contes de Perrault, cette fonction se lit essentiellement et très clairement dans les moralités de ses contes :

*On ne s'afflige point d'avoir beaucoup d'enfants,
Quand ils sont tous beaux, bien faits et bien grands,
Et d'un extérieur qui brille ;
Mais si l'un d'eux est faible ou ne dit mot,
On le méprise, on le raille, on le pille ;
Quelquefois cependant c'est ce petit marmot
Qui fera le bonheur de toute la famille.*

(*Le petit Poucet*, p. 86).

Mais elle se lit également dans quelques phrases du corps même du récit. Le narrateur émet des jugements généraux sur les femmes qui dépassent le cadre du récit :

Elle commença par s'évanouir (car c'est le premier expédient que trouvent presque toutes les femmes en pareilles circonstances).

(*Le petit Poucet*, p. 83).

Il la menaça de la battre si elle ne se taisait. Ce n'est pas que le bûcheron ne fût peut-être encore plus affligé que sa femme, mais c'est qu'elle lui rompait la tête, et qu'il était de l'humeur de beaucoup d'autres gens, qui aimaient fort les femmes qui disent bien, mais qui trouvent importunes celles qui ont toujours bien dit.

(*Le petit Poucet*, p. 76).

Les contes chaouis livrent à leur tour la fonction idéologique de leur conteur. Les phrases qui la véhiculent sont cependant beaucoup plus courtes. Elles se réduisent parfois à des expressions. Nous relevons quelques jugements généraux sur les femmes également :

أمالا قالها [فحلوتة]: "آسي علي أرواح نروحوا للجنان تشوفو". قالك دخلت وياه,
هو يتركز عليها, أو هي عندها خبر فيه, هي تعرف. قالك حوسوا هنا, حوسوا
هنا, واش من خيرات, واش من خضرة, ما نحائش وكشة, نحأت الوردة تشم فيها,
كي الراجل, موش لمرة ديما تاكل.

(فحلوتة).

¹ Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative. Le « Point de vue ». Théorie et analyse*, op. cit., p.24 - 25.

Alors il lui dit [à Fahlouta] : « Si Ali, viens avec moi voir le jardin ». Elle y alla avec lui : il tentait de l'analyser mais elle savait qu'il voulait la piéger. Ils se promenèrent dans le jardin, elle y vit beaucoup de fruits et légumes, beaucoup de verdure, mais elle ne cueillit rien, juste une rose, comme ferait un homme, pas comme la femme qui aime toujours manger.

(Fahlouta).

قالك دارلهم لعشا، تعشاو أو جاو رقدوا، أو مرتو اعطاتو لمرجان لحم. حسبتهم أو قاتلو حطهم لهم، ذرك إذا كان نسا يسرقوا منهم (خاطرا ش احنا النسا نموتوا عليه).

(فحلوتة).

Il leur prépara le dîner, elles mangèrent et allèrent se coucher. Sa femme lui apporta alors des coraux rouges, les compta et lui dit de les leur mettre dans leur lit. Si c'étaient réellement des femmes, elles voleront quelques-unes (puisque nous les femmes, nous l'adorons).

(Fahlouta).

D'autres jugements concernant les ancêtres chaouis sont aussi émis :

ادى المهرة هاذيك، اداها لأختو ربطتها قدام البيت. أيا سيدي قالك و يروحوا، هو يروح يحوس على روحو، أو راجلها يخدم، قالك أو هي تدير في الرفيس. يدخل خوها يلقاها دير في الرفيس، يقول حالتها دير لراجلها، تدبر راسها ويسلها، أو إذا دخل راجلها، يقول حالتها دير لخوها، يسلها يروح (ناس بكري يحشمو).

(قصة الجازية).

Il prit cette jument, la mena chez sa sœur qui l'attacha devant leur demeure. Alors, lorsqu'il sortait se promener et que son beau-frère partait travailler, la sœur se mettait à préparer du « r'fiss ». Quand son frère rentrait et la voyait en train de le préparer, il se disait que ça devait être pour son mari et il sortait, et quand le mari rentrait et la voyait ainsi aussi, il se disait que ça devait être pour son frère et il s'éclipsait à son tour (les gens de jadis étaient vertueux).

(L'histoire de Jazia).

Des fois il peut s'agir d'un jugement d'ordre moral :

- آ حنانتي، واه أنتي نشوف فيك كيما تديري لولادك كيما تديري لربيك؟ قالتها: "أني حتى هذا ربييتو، كيما نديرلهم نديرو". قالتها: "ما تعريفش صلاحك". قالتها: "علاش ما نعرفش آ لحنانة صلاحك؟" قالتها: "شوفي نقولك أمالا...". قالتها: "واش؟" قالتها: "هاذ لعشنية، كي يجيو هوما باش تشريلهم لحننة ديري روكح طيحي في لبيير، أبلعقل تراه تشوفي منهو اللي يجبدك؟ (واش يتفكروا

لعباد) "...]. قاتلهم: "أمالا نقولكم آ ولادي؟ هاي فلانة اللي قاتلي هكذ أو هكذ...درتها أنا, ساعة خسرت لانا, لانتوما, روحوا حوسوا على خوكم جيبوه". كي قاتلهم حوسوا على خوكم, ولأو راحوا مساكن يحوسوا يحوسوا يحوسوا. واين يحوسوا؟ يحوسوا في لخلا كاش ما يلقاؤ. أمالا ما لقاوش الجرة (واللي ياخذ راى القراض).

(الكلب يشرب قربة أو ياكل قلبية).

- Oh ma chère, je vois que tu traites ton beau-fils comme tu traites tes fils ? Elle lui répondit : « C'est moi qui l'ai élevé, et je le traite comme je traite les autres ». Elle lui dit : « Tu ne connais pas tes intérêts ». Elle lui répondit : « Pourquoi dis-tu cela ma chère » ? Elle lui dit : « Je vais te dire une chose ». Elle lui répondit : « Quoi » ? Elle lui dit : « Cet après-midi, quand tes fils rentreront et que tu t'apprêtes à emmener leurs chevaux boire, fais semblant de tomber dans le puits, et tu verras qui accourt à ton secours ? (Tu as vu ce que font les gens !) [...] ». Elle leur dit : « Vous voulez que je vous dise ? C'est telle personne qui m'a dit ça et ça... je l'ai fait, mais nous avons tout perdu, partez à la recherche de votre frère et ramenez-le ». Quand elle leur dit cela, ils partirent à sa recherche, ils cherchèrent longtemps, et où est-ce qu'ils cherchèrent ? Ils cherchèrent dans le désert, mais ils ne le trouvèrent pas. (C'est ce qui arrive lorsqu'on écoute le médissant).

(El kalb yachreb guerba ou yakoul guelba).

Enfin, le conteur chaoui se sert des contes pour partager un proverbe avec son auditeur :

ها قالك بومغربية هذا صياد النعام. قالو: "تلقى يا صياد النعام, تلقى", اللي يصيد النعام ديما يلقى.

(بومغربية يا صاحبي).

Ce Boumgharba était un chasseur d'autruches. On dit : « Tu trouveras ô chasseur d'autruches, tu trouveras », celui qui chasse les autruches, trouve toujours.

(Boumgharba ya sahbi).

La fonction idéologique est fortement présente dans les contes de Perrault grâce à l'insertion des moralités à la fin de chaque conte. Le narrateur cherche à faire passer un message clair à son narrataire. Nous sommes tentés de rattacher ces idéologies à Charles Perrault, mais la fonction idéologique n'est pas forcément celle de l'auteur. L'instance narrative « fictive » est toujours présente pour nous empêcher d'établir un tel lien. C'est la seule finalement qui

assume cette idéologie. Par contre dans les contes chaouis, le conteur remplit une fonction idéologique certaine. C'est à lui, en tant que personne réelle et connue qu'on peut lier les idéologies présentes dans le conte. Il ne se cache derrière aucun « masque » pour les dévoiler. Nous pouvons ainsi affirmer qu'il s'agit certainement de ses idéologies.

D'après l'analyse des différentes fonctions assumées par les instances narratives de notre corpus, nous concluons que toutes les fonctions que peut assumer un narrateur à l'écrit sont assumées par le conteur à l'oral, à des degrés différents cependant. La fonction de régie du narrateur ne correspond pas exactement à celle relevée dans les contes chaouis. Elle n'est pas l'exclusivité du conteur, l'auditeur la partage avec lui.

Quant aux fonctions de communication et testimoniale, elles sont plus présentes dans les contes chaouis. Elles sont parfois même très perceptibles et très claires, contrairement à leur présence dans les contes de Perrault. Le narrateur préfère jouer la discrétion dans la communication et évite au maximum la fonction testimoniale. Certains pensent que les oublis que peut rencontrer un conteur, les digressions et les commentaires (qui sont l'origine de ces deux fonctions) sont négatifs pour le contage, comme Hindenoch qui affirme : « Sans compter que cette faille dans le niveau de mémoire risque de vous égarer dans la suite des événements : on est dans le commentaire, la digression ; un certain fil sera rompu ».¹ Cela est peut-être vrai pour certains conteurs et dans certaines cultures, mais ce n'est pas le cas des contes chaouis. Ces digressions et commentaires font partie intégrante de la séance de contage dans la société chaouie. Sans lesquelles la séance serait « ennuyeuse ». Hindenoch Ajoute que le conteur doit limiter le contact avec son auditoire, parce que ce dernier n'a qu'un seul but, écouter un conte :

[...] lorsque la magie opère, le conteur devient transparent, ce n'est plus le conteur que l'on voit, c'est l'histoire elle-même. [...] un excès de relation avec l'auditoire (alors qu'il ne souhaite pas être relié à vous, mais bien à cette histoire), un faux pas dans la sérénité

¹ Michel Hindenoch, *Conter, un art ? Propos sur l'art du conteur - 1990 - 1995*, op. cit., p. 41.

d'être soi-même, une excuse, un commentaire, et c'est la muflerie [...].¹

Cette déclaration rappelle le néo-contage où le conteur est, dans la plupart du temps, étranger à son auditoire. Dans le contage traditionnel au contraire, le conteur noue toujours des relations avec ses auditeurs et ne se limite jamais à conter une histoire sèchement, en communiquant au minimum avec lui.

Enfin, la fonction idéologique est celle que le narrateur assume le plus. Les moralités avec lesquelles il conclut chaque conte lui permettent d'être clairement compris. Cette fonction est tout aussi présente dans les contes chaouis. Elle est cependant plus abstraite et on ne peut la séparer de son contexte.

Cette différence est principalement due à la situation de communication orale qui garantit un maximum de contact entre les deux interlocuteurs et qui crée ainsi une complicité certaine entre eux. Le face-à-face entre le conteur et son auditoire est ce « plus » que possèdent tous les récits oraux, et qu'on ne peut pas retrouver dans aucun récit écrit. Il permet au conteur d'attirer l'attention des auditeurs et de faire tout ce qui est en son pouvoir de locuteur pour la maintenir durant toute la durée du contage, tout en stimulant ses sens.

La distance des instances narratives

La situation de communication – écrite ou orale – impose aux instances narratives des choix, concernant leurs fonctions dans les contes, mais aussi concernant les modes de narration qu'ils adoptent, ce que Gérard Genette nomme « les deux modes de régulation de l'information ».² L'un de ces modes est la perspective ou la focalisation que nous avons intégrée dans l'analyse de la fonction de communication. L'autre mode concerne la distance que prennent le narrateur et le conteur par rapport aux histoires qu'ils racontent. Gérard Genette explique ces deux modes :

¹ Idem, p. 8-18.

² Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 183.

On peut en effet raconter *plus ou moins* ce que l'on raconte, et le raconter *selon tel ou tel point de vue* ; et c'est précisément cette capacité, et les modalités de son exercice, que vise notre catégorie du *mode narratif* : la « représentation », ou plus exactement l'information narrative a ses degrés ; le récit peut fournir au lecteur plus ou moins de détails, et de façon plus ou moins directe, et sembler ainsi [...] se tenir à plus ou moins grande *distance* de ce qu'il raconte ; il peut aussi choisir de régler l'information qu'il livre [...]. « Distance » et « perspective », ainsi provisoirement dénommées et définies, sont les deux modalités essentielles de cette *régulation de l'information narrative* qu'est le mode, comme la vision que j'ai d'un tableau dépend, en précision, de la distance qui m'en sépare, et en ampleur, de ma position par rapport à tel obstacle partiel qui lui fait plus ou moins écran.¹

Partant de la distinction faite par Platon entre *diégésis* où « le narrateur parle en son nom, au moins, ne dissimule pas les signes de sa présence »² et *mimésis*, où « l'histoire *paraît* se raconter elle-même, sans médiation, sans narrateur apparent »³, Genette distingue quatre états du discours des personnages,⁴ selon lesquels le narrateur peut être plus ou moins distant par rapport à son récit :

- 1- Le discours *narrativisé* ou *raconté*.
- 2- Le discours *transposé*, au style indirect.
- 3- Le discours *transposé* au style indirect libre.
- 4- Le discours *rapporté*.

Dans un récit pur, le narrateur aura recours au style indirect, livrant un « minimum d'information et un maximum d'informateur ».⁵ Il prendra ainsi ses distances par rapport à l'histoire, proposant au lecteur les événements tels qu'il les perçoit, marqués par la subjectivité. Tandis que dans un récit au mode du « montrer », le narrateur aura recours au style direct, livrant ainsi un « maximum d'information et un minimum d'informateur ». Dans ce cas il sera plus proche de l'histoire proposant un récit précis et détaillé, marqué par l'objectivité. Moins les informations livrées par le narrateur sont exactes et

¹ Idem, p. 183-184.

² Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, op. cit., p. 61.

³ Ibidem.

⁴ Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 191-192.

⁵ Idem, p. 187.

précises, plus il est distant. Plus les informations sont exactes et précises, plus il est proche. Gérard Genette précise cependant que : « [...] les différentes formes que l'on vient de distinguer en théorie ne se séparent pas de façon aussi nette dans la pratique des textes ».¹

Dans ce qui va suivre, nous essayerons d'analyser le discours des personnages dans les contes de Perrault et dans les contes chaouis, tout en essayant de répondre aux questions suivantes : comment est-ce que les instances narratives choisissent de se placer face aux événements racontés ? Quel type de discours privilégient-elles ? Et quelles sont les raisons qui guident leurs choix ?

Le narrateur de Perrault utilise les quatre états du discours des personnages en alternance et à des degrés différents. Mais le discours transposé au style indirect est celui qu'il utilise le plus :

Le tour de la vieille fée étant venu, elle dit, en branlant la tête, encore plus de dépit que de vieillesse, que la princesse se percerait la main d'un fuseau, et qu'elle en mourrait.

(La Belle au bois dormant, p. 21).

Ce type de discours est utilisé pour décrire les faits les plus importants et qui font avancer l'action. Ils permettent l'accélération de l'action et introduisent souvent les dialogues (ou le discours rapporté) :

Elle leur demanda ce qu'ils voulaient ; le petit Poucet lui dit qu'ils étaient de pauvres enfants qui s'étaient perdus dans la forêt et qui demandaient à coucher par charité. Cette femme, les voyant tous si jolis, se mit à pleurer, et leur dit :

- Hélas ! mes pauvres enfants, où êtes-vous venus ? Savez-vous bien que c'est ici la maison d'un ogre qui mange les petits enfants ?

(Le petit Poucet, p. 79).

Après le discours transposé au style indirect, c'est le discours rapporté que le narrateur privilégie. Les dialogues tenus entre les personnages peuvent ainsi être reproduits fidèlement pour avoir plus d'influence sur le narrataire. Ils servent aussi à ralentir l'action et à faire durer le suspense ou le plaisir :

¹ Idem, p. 194.

Dans ce moment, la jeune fée sortit de derrière la tapisserie et dit tout haut ces paroles :

- Rassurez-vous, roi et reine, votre fille n'en mourra pas ; il est vrai que je n'ai pas assez de puissance pour défaire entièrement ce que mon ancienne a fait. La princesse se percera la main d'un fuseau ; mais au lieu de mourir, elle tombera seulement dans un profond sommeil qui durera cent ans, au bout desquels le fils d'un roi viendra la réveiller.

(*La Belle au bois dormant*, p. 21).

Les deux points et certains verbes transitifs tels que le verbe « dire », peuvent introduire ces discours afin d'identifier clairement le personnage qui prend la parole au cours de la narration. D'autres répliques sont cependant insérées dans le récit sans le recours aux deux points ou aux verbes transitifs qui introduisent les dialogues. Le narrateur donne l'impression alors de céder soudain son rôle aux personnages en situation de dialogue :

Le fils du roi qui revenait de la chasse la rencontra, et, la voyant si belle, lui demanda ce qu'elle faisait là toute seule et ce qu'elle avait à pleurer.

- Hélas, monsieur, c'est ma mère qui m'a chassée du logis.
(*Les fées*, p. 53).

La bûcheronne était tout en pleurs :

- Hélas ! où sont maintenant mes enfants, mes pauvres enfants ?

(*Le petit Poucet*, p. 77).

Ce discours est utilisé dans certains contes plus que d'autres. Dans le conte du *Petit Chaperon rouge* à titre d'exemple, le discours des personnages est presque exclusivement rapporté fidèlement par le narrateur. Michèle Simonsen suppose même que le narrateur adhère constamment à l'histoire qu'il raconte parce que les événements sont tragiques,¹ comme nous l'avons constaté dans l'analyse structurale.² Il ajoute que « la technique narrative adoptée oblige le lecteur à s'identifier complètement à l'enfant ».³

Par ailleurs, le discours narrativisé et le discours transposé au style indirect libre, ne sont que rarement utilisés dans les contes de Perrault :

¹ Michèle Simonsen, *Perrault. Contes*, op. cit., p. 64.

² Voir *supra* : « Les séquences uniques », p. 152.

³ Michèle Simonsen, *Perrault. Contes*, op. cit., p. 64.

Il lui en demanda une en mariage, en lui laissant le choix de celle qu'elle voudrait lui donner.

(*Barbe bleue*, p.57).

La fée, qui aimait l'infante, lui dit qu'elle savait tout ce qu'elle venait lui dire, mais qu'elle n'eût aucun souci : rien ne lui pouvait nuire si elle exécutait fidèlement ce qu'elle allait lui prescrire.

(*Peau d'Âne*, p. 115).

Le narrateur s'appuie généralement sur le discours narrativisé au début et à la fin des contes pour résumer les événements qui introduisent l'intrigue et la réparation du méfait.

Si le discours des personnages de Perrault est narré par le biais des quatre types de discours, celui des personnages des contes chaouis est presque exclusivement un discours rapporté¹ :

أمالا قالولها:

- بالجازية شوفي ذياب أو جا هنا حدانا وانغبي، خلي نتلاحوا ع الصرعوفة
انتاعو نديولوا الصرعوفة.

قالت لهم :

- دبروا روسكم.

(جازية).

Alors elles lui dirent :

- Regarde Jazia, Diab est venu nous espionner, laisse-nous
lui voler son troupeau.

Elle leur répondit :

- Faites ce que vous voulez.

(*Jazia*).

Le conteur en fonction des situations, des personnages et des actions, se sert de procédés semblables à ceux utilisés par le narrateur de Perrault. Ainsi,

¹ La difficulté que nous avons rencontrée lors de cette analyse concerne la transcription du discours du conteur chaoui. Car s'il est évident de déceler un discours au style direct, indirect ou indirect libre à l'écrit, grâce à l'utilisation des signes de ponctuation (les guillemets et les deux points), à l'oral ce n'est pas aussi évident, il faut être très attentif au conteur et au changement de l'intonation de sa voix. De manière générale, lorsqu'il s'agit d'un discours direct, le conteur se met dans la peau du personnage et imite sa voix, et lorsqu'il s'agit d'un discours indirect, le conteur poursuit son conte sans changer de ton, et sans chercher à imiter la voix du personnage.

seul le verbe « قال » qui signifie « il dit » et les deux points « : », assurent la liaison entre les actions et les paroles des personnages :

قالولوا :

- نيا ب كيفاش قلت؟

- آي، قالهم، في جازية ولا ف العرش، العرش كامل يموت بالشر؟ كيفاش نديروا؟

(جازية).

Ils lui dirent :

- Diab qu'en dis-tu ?

- Oh, dit-il, je ne peux pas sacrifier toute la tribu pour Jazia, vous voulez que tout la tribu meure de faim ?

Qu'est-ce qu'on peut faire d'autre ?

(Jazia).

Cependant, s'il s'agit d'un évènement crucial ou d'une situation particulière (d'humour ou d'horreur par exemple), les paroles des personnages sont rapportées sans le recours au verbe « قال ». Le conteur dans ces cas, interprète les rôles des différents personnages en donnant l'impression qu'il leur cède son rôle, comme le fait d'ailleurs le narrateur de Perrault avec le discours rapporté. Les répliques des personnages sont insérées dans le conte, avec pour seul moyen, le changement du ton de la voix du conteur, qui imite à chaque fois le personnage qui doit prendre la parole dans le conte :

وصل :

- سلام عليكم.

- سلام.

(جازية).

Il arriva :

- Que la paix soit sur toi.

- Que la paix soit sur toi.

(Jazia).

آيا يمشيو يمشيو.

- آ خالتي واين دارك؟ واين هي عشتك؟

- آرواحوا برك, آحنا قريب نوصلوا آلحنانات, آرواحوا برك آرواحوا برك
آرواحوا برك.

(فحلوتة).

Elles marchèrent, marchèrent.

- Oh ma tante, où est ta maison ? Où est ta hutte ?

- Suivez-moi, nous sommes bientôt arrivées mes chères,
venez, venez, venez.

(Fahlouta).

Enfin, le conteur utilise parfois différents procédés en même temps pour rapporter le discours des personnages. Dans l'exemple suivant, c'est le ton de sa voix qui indique un rapport de paroles dans un premier temps. Et dans un deuxième temps, il introduit le verbe « قال » (il a dit) en changeant encore de voix :

- آ خالتي واين هو الطفل؟

تقولها:

- آخمي قدامك آ لحنانة, آو يلعب لاباس عليه, آني حظيتلو لمواني آو يلعب.

(فحلوتة).

- Oh ma tante, où est l'enfant ?

L'autre lui dit :

- Concentres-toi sur ton travail ma chère, il est en train de
jouer ; je lui ai donné des jouets, il est en train de
s'amuser.

(Fahlouta).

Si le narrateur des contes de Perrault utilise les quatre types de discours à des degrés différents, selon la fonction du discours au sein du conte, le conteur chaoui renonce aux différents types de discours au profit du discours rapporté. Cette technique facilite à l'auditeur l'imagination et la visualisation des événements et des actions. Elle le plonge dans l'univers du conte.

De ce fait, le narrateur chez Perrault est tantôt proche des faits racontés (lorsqu'il rapporte le discours des personnages par le biais du discours narrativisé), tantôt distant (lorsqu'il les rapporte en utilisant le discours

transposé). Tandis que le conteur chaoui est la plupart du temps proche des évènements racontés.

Cette distance n'est pas liée à la véracité de l'histoire ou au degré d'exactitude des évènements, car il s'agit de contes, donc d'histoires imaginaires, mais plutôt à la nature de l'histoire racontée. Michel Hindenoch nous explique mieux en quoi consiste cette distance :

Le conteur choisira la distance ou la proximité selon son tempérament. La limite de la distance est de ne pas être entendu, celle de la proximité, de ne plus rien avoir à dire. « Plus on communique, moins on s'exprime. » Le genre même des histoires va donner son avis : si c'est une histoire vive, légère, elle va proposer une chaude proximité. Si, au contraire, c'est une histoire grave, profonde ou froide, on sera tenté d'avoir recours aux avantages de la distance... C'est là un registre délicat, la distance est un risque : il faut avoir installé la complicité dès le départ et les rituels d'ouverture prennent alors tout leur sens : ils vont permettre au conteur de s'assurer de la cohésion du public, de son appétit, de son accord, avant d'installer la distance qui convient.¹

Cette distance est en étroite liaison avec la temporalité des récits. Le mode du *montrer* (ou la *mimésis*) est marqué, selon Yves Reuter, par l'utilisation des scènes :

[...] avec le mode du *montrer*, les scènes auront une grande place. Ce sont des passages textuels qui se caractérisent par une visualisation importante (comme si cela se déroulait sous nos yeux) et une abondance de détails.²

Tandis que le mode du *raconté* (*diégésis*) est marqué par l'utilisation des sommaires : « Les *sommaires* sont plutôt liés au mode du *raconter* ; ils présentent une nette tendance au résumé et une visualisation moindre [...] ».³

¹ Michel Hindenoch, *Conter, un art ? Propos sur l'art du conteur - 1990 - 1995*, op. cit., p. 47.

² Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, op. cit., p. 62.

³ Ibidem.

La vitesse narrative

Que ce soit dans les contes de Perrault ou dans les contes chaouis, il y a une alternance entre le mode du *montrer* et le mode du *raconter*, comme dans la plupart des récits. Le degré d'utilisation de chaque mode dépendra des situations dramatiques de chaque conte. Jean-Pierre Goldstein constate que :

Les modes de représentation ne se trouvent jamais à l'état pur dans un roman. Une scène n'est pas, comme au théâtre, une simple suite de répliques. Dialogues et monologues sont entrecoupés d'indications concernant l'atmosphère, de descriptions, d'analyses de sentiments, de commentaires du narrateur. C'est l'alternance des modes de présentation qui fournit au roman son rythme propre. Le scripteur recourt à la dramatisation pour marquer un moment important du récit, une évolution décisive de l'action.¹

Les deux modes sont fortement liés aux sommaires et aux scènes. Ces notions ont été introduites par Gérard Genette dans l'analyse de la temporalité de tout récit, qu'il soit écrit ou oral. Selon Christian Metz, le temps du récit est double :

Le récit est une séquence deux fois temporelle... : il y a le temps de la chose-racontée et le temps du récit (temps du signifié et temps du signifiant). Cette dualité n'est pas seulement ce qui rend possibles toutes les distorsions temporelles qu'il est banal de relever dans les récits (trois ans de la vie du héros résumés en deux phrases d'un roman, ou en quelques plans d'un montage « fréquentatif » de cinéma, etc.) ; plus fondamentalement, elle nous invite à constater que l'une des fonctions du récit est de monnayer un temps dans un autre temps.²

À partir de cette dualité temporelle, Gérard Genette dégage « quatre mouvements narratifs »,³ dont les scènes et les sommaires :

On pourrait assez bien schématiser les valeurs temporelles de ces quatre mouvements par les formules suivantes, où TH désigne le temps d'histoire et TR le pseudo-temps, ou temps conventionnel, de récit :

¹ Jean-Pierre Goldstein, *Lire le roman*, op. cit., p.45.

² Christian Metz, *Essais sur la signification du cinéma*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 27.

³ Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 129.

pause : TR = n, TH = o. Donc : TR ∞ > TH
scène : TR = TH
sommaire : TR < TH
ellipse : TR = o, TH = n. Donc : TR < ∞ TH.¹

Pour analyser la distance des instances narratives par rapport à leurs récits, le recours à la temporalité des contes s'impose. D'après Yves Reuter :

Dans le mode du *montrer*, [les paroles des personnages] auront l'air d'être présentes sans médiation, d'être rapportées « telles quelles » sous forme de monologues ou de dialogues. Le style direct dominera donc. [...] Dans le mode du *raconter*, [les paroles des personnages] seront médiées par le discours du narrateur. On aura ainsi, selon les cas, des paroles narrativisées (ce qui concentre le discours et instaure une distance avec lui), des paroles transposées au style indirect ou au style indirect libre.²

Si nous nous intéressons de plus près à la vitesse narrative, qui représente d'après Gérard Genette le rapport entre le temps du récit (TR) et le temps de l'histoire (TH), et qui ne se limite pas uniquement aux paroles des personnages mais à la narration complète, nous constaterons qu'elle est variable d'un conte à l'autre. Nous négligerons les pauses et les ellipses parce qu'elles n'ont pas de rapport avec la narration du discours des personnages.

Dans la plupart des contes de Perrault, la narration des événements se construit essentiellement sur les sommaires (où le temps du récit est inférieur au temps de l'histoire) plus que sur les scènes. Seul le conte du *Petit Chaperon rouge* fait exception, avec une narration qui privilégie les scènes, contre très peu de sommaires. C'est autour des dialogues des personnages que se construit l'action de ce conte. Ce procédé a pour but de dramatiser l'histoire. La narration des contes chaouis par contre, se construit plus sur les scènes que sur les sommaires. Cela est dû, dans certains contes, à la multiplicité des personnages qui participent à l'action, et qui engagent beaucoup de dialogues, et dans d'autres, à la parole des personnages qui prend une place importante à côté des actions.

Cette conclusion rejoint celle faite sur les modes de narration, établie précédemment. Elle stipule que le narrateur de Perrault préfère tantôt la

¹ Ibidem.

² Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, op. cit., p. 63.

distance des évènements, en les racontant « à sa façon » et sommairement. Il entraîne ainsi une accélération du récit. Tantôt la proximité, en rapportant fidèlement les paroles des personnages. Il propose alors un récit plus long grâce aux scènes. Tandis que le conteur chaoui privilégie la proximité des évènements créant un récit plus long grâce aux nombreux dialogues. Il réserve les sommaires aux incipits et aux expites des contes ou de leurs épisodes. Cette différence est liée d'une part à l'oralité du conte, qui le veut actif et vif, et d'autre part à la nature même des contes chaouis en général. Elle veut que le moment du contage soit du début jusqu'à la fin un moment de suspense avec un maximum de dramatisation. Au contraire, le conte écrit ne cherche à dramatiser que les moments les plus importants du conte. Cela explique en partie le choix du rythme du conte.

Le temps du récit

Le temps des contes est « un temps qui se situe en *arrière* du présent »¹ pour reprendre Georges Jean. La narration ou le contage sont toujours ultérieurs, car chaque conte est supposé s'être produit jadis. Georges Jean précise que :

Quoi qu'il en soit, et d'une manière générale, les contes sont bien rejetés hors du temps ; les auditeurs comme les lecteurs sont d'emblée invités à changer d'univers temporel. Les départs de la plus grande partie des contes, et dans toutes les cultures, installent les écoutants dans le temps indéterminé, mais de toute façon passé du « monde raconté ».²

Tous les contes de Perrault, à l'exception du *Chat botté*, commencent par la célèbre formule « Il était une fois ». Cette formule, selon Nicole Belmont « ouvre la voie au conte, introduit instantanément un temps et un espace autres ».³ Cette formule n'est pas universelle, elle est, comme le constate

¹ Georges Jean, *Le pouvoir des contes*, op. cit., p. 142.

² Idem, p. 143.

³ Nicole Belmont, *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, op. cit., p 99.

Georges Jean : « la marque d'une transcription écrite que de la traduction orale des conteurs ».¹

Les contes chaouis que nous avons collectés, projettent l'auditeur quant à eux, dès la première phrase en plein action. Ce procédé n'est pas la règle générale, car chaque conteur choisit sa manière de conter. L'expression « on raconte que » reprise par le conteur à chaque fois est l'indice que cette temporalité est passée.

Ce temps est réputé n'être « pas le nôtre, écrit Belmont, il n'est pas non plus le temps mythique des origines, il n'est pas situable dans un passé historique plus ou moins lointain ».² Georges Jean écrit également qu'il nous projette « "hors du temps vécu", du passé historique », que « les conteurs "sortent du temps " à *partir du temps*, celui qu'ils vivent en commun avec leur auditoire ».³ Mais une question se pose : est-ce que le temps du conte renvoie toujours à une époque inconnue et indéterminée ? L'analyse des contes de notre corpus révèle la présence de quelques indices qui délimitent le temps.

Le narrateur et le conteur font référence dans leurs contes à quelques éléments qui placent obligatoirement les événements dans un temps moins vague que ce qu'on pense. Ces éléments renvoient principalement aux deux religions chrétienne et musulmane, mais aussi à un passé historique connu.

En s'engageant dans la Querelle des Anciens et des Modernes, Charles Perrault habille ses contes de catholicisme comme l'explique Marc Soriano :

Une éducation éclairée par le catholicisme est évidemment meilleure qu'une éducation païenne. Perrault va donc reprendre sa lutte, la mener dans des secteurs où ses adversaires ne pourront pas le suivre. [...] Ce que Perrault veut prouver, c'est que ces contes – issus de nos campagnes et profondément chrétiens – sont meilleurs que les contes païens des Anciens [...].⁴

Ainsi, la plupart des fées dans ses contes deviennent marraines : la marraine de Peau d'Âne, la marraine de Cendrillon, les marraines de La Belle au

¹ Georges Jean, *Le pouvoir des contes*, op. cit., p. 142.

² Nicole Belmont, *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, op. cit., p. 99.

³ Georges Jean, *Le pouvoir des contes*, op. cit., p. 140.

⁴ Marc Soriano, « Charles Perrault, classique inconnu », In *Europe*, « Charles Perrault », op. cit., p. 7.

Bois dormant. Or, marraine se définit en langue française comme : « Celle qui tient, a tenu un enfant sur les fonts baptismaux et s'est engagé à veiller à son éducation religieuse ».¹ Dans le conte de *Barbe-Bleue*, Claude Bremond remarque que « c'est en spéculant sur les sentiments de son mari que l'épouse obtient le délai qui va la sauver ».² Par conséquent, les événements de ces contes peuvent être situés après l'avènement du christianisme. Dans le conte de *Peau d'Âne*, le roi va consulter un druide. La définition du « druide » arrache le conte au passé indéterminé :

Les druides étaient les chefs religieux des populations celtiques qui, avant la conquête romaine, occupaient la Gaule et la Grande-Bretagne. Ils représentent une classe sacerdotale chargée de la célébration du culte, de l'éducation de la jeunesse et des décisions de justice.³

Dans les contes chaouis, l'islamisation des populations à partir du 7^{ème} siècle a beaucoup marqué les contes. Plusieurs références à la pratique de cette religion peuvent être relevées. Dans le conte de *Ben Mejou*, l'ogresse prétend emmener les trois enfants du héros chez le Taleb pour étudier, et dans le conte de *Deghmous, el jaja wel fellous*, Deghmous se venge des Tolba⁴. Or, le Taleb est un professeur de religion musulmane. Dans le conte de *El kalb yachreb guerba ou yakoul quelba*, le père de famille part en pèlerinage à la Mecque. Dans le conte de *Lamkhabla fi chourha*, Settoute empêche le fils du sultan d'approcher la source d'eau en enchaînant les prières, telles que les pratique un musulman.

À côté de ces éléments religieux, d'autres éléments culturels et historiques transparaissent à travers le récit des contes. Dans le conte de *Peau d'Âne*, le narrateur rapporte que la litière de l'âne « était couverte, tous les matins, avec profusion, de beaux écus au soleil et de louis d'or de toute espèce » (p. 5). Mais, comme le constate Gérard Gélinas :

[...] les « écus au soleil » apparurent en 1475. Il s'agissait de pièces d'or où figurait un petit soleil. Ils furent frappés

¹ *Le Dictionnaire couleurs Hachette*, Paris, Hachette, 1992.

² Claude Bremond, « La barbe et le sang bleus », In : *Une nouvelle civilisation ? Hommage à Georges Friedmann*, Paris, Gallimard, 1973, p. 361.

³ *Le Dictionnaire couleurs Hachette*, op. cit.

⁴ Pluriel de Taleb.

jusqu'en 1656, concurremment au louis qui eut cours à partir de 1640, et ne furent retirés de la circulation qu'en 1689. Le conte de *Peau d'Âne* nous situe donc dans une période entre 1640 et 1689 [...].¹

De plus, Gélinas se demande si la description du roi au début du conte ne renvoie pas à une réalité concrète, en l'occurrence au roi Louis XIV.²

Le conte chaoui de *Jazia* fait clairement référence à la tribu des Hilaliens, peuple nomade arabe qui s'était installé au Maghreb au 11^{ème} siècle.³ D'ailleurs le conteur précise clairement cette référence et situe ainsi le conte historiquement.

Les références temporelles ne sont pas spécifiques aux contes de notre corpus. Elles se trouvent dans tous les contes populaires. Marc Soriano constate que Perrault s'est trompé. Il estime que :

On ne peut pas opposer contes païens et contes chrétiens. Il s'agit d'une littérature d'avant le paganisme et d'avant le christianisme qui s'est tour à tour paganisée et christianisée. D'une littérature de longue durée qui intéresse l'ethnologie, la sémiologie, la psychanalyse et l'anthropologie.⁴

En effet, les contes populaires ont tous une origine lointaine que plusieurs théories⁵ tentent vainement de déterminer. Ils sont à chaque fois adaptés selon l'époque, la société, la religion, etc. Ces références font partie intégrantes des contes et ne peuvent s'en détacher.

Le deuxième aspect de la temporalité concerne l'ordre chronologique des événements. Est-il toujours linéaire dans les contes ? Gérard Genette écrit à ce propos : « Il semble que le récit folklorique ait pour habitude de se conformer, dans ses grandes articulations du moins, à l'ordre chronologique, mais notre tradition littéraire (occidentale) s'inaugure au contraire par un effet d'anachronie caractérisé, [...] ».⁶

¹ Gérard Gélinas, *Enquête sur les Contes de Perrault*, op. cit., p. 21.

² Idem, p. 22.

³ Voir *supra* : « Un melting-pot », p. 96.

⁴ Marc Soriano, « Charles Perrault, classique inconnu », In *Europe*, « Charles Perrault », op. cit., p. 8.

⁵ Voir *supra* : « L'historique de la littérature orale », p. 35.

⁶ Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 79.

Par « anachronie », Gérard Genette désigne une forme de discordance entre l'ordre du temps de l'histoire et l'ordre du temps du récit :

Étudier l'ordre temporel d'un récit, c'est confronter l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire, en tant qu'il est explicitement indiqué par le récit lui-même, ou qu'on peut l'inférer de tel ou tel indice indirect.¹

Charles Perrault, qui avait puisé dans le trésor folklorique de son époque, cherchait à imiter l'oral en écrivant ses contes. Son but était de se rapprocher le plus que possible de sa source d'inspiration. Il s'était conformé à la règle générale, selon laquelle tous les récits folkloriques étaient linéaires. Toutes les actions et tous les événements de ses contes se suivent dans le temps sans aucune anachronie. Les contes chaouis par contre et malgré leur origine folklorique certaine, ne se conforment pas tous à l'ordre chronologique. La plupart d'entre eux sont des récits linéaires, mais nous décelons deux exceptions.

Dans le conte de *Lanja*, une anachronie apparaît. Elle n'est pas voulue par le conteur, mais elle est causée par la défaillance de sa mémoire. Cet oubli n'est pas un défaut comme le remarque Nicole Belmont : « Le conte est à la fois parfait dans ses potentialités et imparfait dans ses réalisations. Mais cette imperfection n'est paradoxalement pas un défaut, au contraire ».² Cette anachronie peut-être repérée grâce à l'expression : « j'ai oublié de te dire » que nous avons déjà étudiée.³

Au cours du récit, lorsque le monstre entre chez Lanja pour lui enlever son bébé, le conteur se rappelle d'un événement qui s'est produit avant ce moment de l'histoire. L'anachronie est alors adoptée pour conter l'interdiction faite à Lanja par le monstre, quand elle était séquestrée chez lui : celle de ne pas toucher la chevelure qui lui couvrait le corps, car son âme se trouvait dans un cheveu. Ce type d'anachronie est nommé « analepse » par Gérard Genette. Il la

¹ Idem, p. 78-79.

² Nicole Belmont, *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, op. cit., p. 236.

³ Voir *supra* : « La fonction de communication », p. 316.

définit comme étant « toute évocation après coup d'un évènement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve, [...] ».¹

Une autre anachronie est relevée dans le conte de *El kalb yachreb guerba ou yakoul guelba*. Dans ce cas, elle n'est plus le fruit du hasard, mais elle fait partie des techniques narratologiques du conteur. Elle est signalée par la remémoration de souvenirs, dont une partie seulement a été révélée précédemment dans le récit. Les deux frères bloqués sept jours dans la grotte tentent de se souvenir d'une bonne action, que chacun d'eux aurait pu faire dans sa vie et qui pourrait les aider à sortir de la grotte. Cet appel aux souvenirs cause une coupure dans la linéarité du conte pour créer une analepse. Ensuite, le conteur reprend son contage là où il l'avait laissé avant l'anachronie, pour raconter comment s'est faite la sortie des frères de la grotte et clôturer le conte.

Toute anachronie a une « portée » et une « amplitude », que Genette définit ainsi :

Une anachronie peut se porter, dans le passé ou dans l'avenir, plus ou moins loin du moment « présent », c'est-à-dire du moment de l'histoire où le récit s'est interrompu pour lui faire place : nous appellerons portée de l'anachronie cette distance temporelle. Elle peut aussi couvrir elle-même une durée d'histoire plus ou moins longue : c'est ce que nous appellerons son amplitude.²

L'anachronie dans le conte de *Lanja* a une portée de plusieurs années. Entre le moment où le monstre lui interdit de lui toucher les cheveux, et le moment où le conteur s'en rappelle, Lanja accouche de plusieurs bébés (le nombre n'est pas précisé par le conteur) que le monstre enlève dès leur naissance. Quant à son amplitude, elle est très courte. L'analepse ne couvre qu'un court moment qui correspond à la formulation de l'interdiction par le monstre.

L'anachronie dans le conte de *El kalb yachreb guerba ou yakoul guelba* a aussi une portée indéterminée de plusieurs années. Entre le moment où chacun des deux frères tentait de ramener à la surface le souvenir d'une bonne action susceptible de les aider à sortir de la grotte, et le temps où ces bonnes actions ont eu lieu, beaucoup d'évènements et d'aventures se sont produits : la

¹ Nicole Belmont, *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, op. cit., p. 82.

² Idem, p. 89.

pauvreté, la richesse, le mariage, la mort... Quant à l'amplitude de cette analepse, elle peut-être divisée en deux, selon le souvenir remémoré. Le souvenir du premier frère, concernant l'aide de la cousine, couvre une période de plusieurs jours, durant lesquels elle est passée de mendiante à une invitée puis à une belle-sœur. Le souvenir du deuxième frère, en rapport avec la rencontre du berger et le remboursement du salaire qui lui était dû, couvre une période d'un jour seulement.

Grâce à ces amplitudes, et en nous basant toujours sur les terminologies de Gérard Genette, les analepses peuvent être divisées en deux classes : internes et externes : « Nous pouvons donc qualifier d'*externe* cette analepse dont toute l'amplitude reste extérieure à celle du récit premier ».¹ Dans les deux cas d'anachronies relevés, il ne s'agit évidemment pas d'analepses externes mais d'analepses internes parce que :

Les analepses externes, du seul fait qu'elles sont externes, ne risquent à aucun moment d'interférer avec le récit premier, qu'elles ont seulement pour fonction de compléter en éclairant le lecteur sur tel ou tel « antécédent » [...]. Il n'en va pas de même des analepses internes, dont le champ temporel est compris dans celui du récit premier, et qui présentent un risque évident de redondance ou de collision.²

Dans les contes de *Lanja* et de *El kalb yachreb guerba ou yakoul guelba*, les analepses se situent temporellement après le début du récit premier, et non pas avant. Les quelques événements dispersés, que le conteur évoque lors de l'anachronie, se sont déroulés durant quelques années contenues dans le temps de l'histoire racontée. C'est-à-dire qu'ils se situent à « l'intérieur du champ temporel du récit premier ».³

Ces analepses internes, puisqu'elles portent sur le même contenu diégétique que le récit premier, Gérard Genette les appelle des analepses internes *homodiégétiques* :

¹ Idem, p. 90.

² Idem, p. 91.

³ Idem, p. 100- 101.

Bien différente est la situation des analepses internes *homodiégétiques*, c'est-à-dire qui portent sur la même ligne d'action que le récit premier [...]. En fait, nous devons ici encore distinguer deux catégories. La première, que j'appellerai analepses *complétives*, ou « renvois », comprend les segments rétrospectifs qui viennent combler après coup une lacune antérieure du récit, lequel s'organise ainsi par omissions provisoires et réparations plus ou moins tardives, selon une logique narrative partiellement indépendante de l'écoulement du temps. Ces lacunes antérieures peuvent être des ellipses pures et simples, c'est-à-dire des failles dans la continuité temporelle. [...] Mais il est une autre sorte de lacunes, d'ordre moins strictement temporel, qui consistent non plus en l'élimination d'un segment diachronique, mais en l'omission d'un des éléments constitutifs de la situation, dans une période en principe couverte par le récit [...] Ici, le récit ne saute pas, comme dans l'ellipse, par-dessus un moment, il passe à côté d'une donnée. Ce genre d'ellipse latérale, nous l'appellerons [...] une *paralipse*.¹

L'approfondissement de l'analyse des deux analepses contenues dans les contes chaouis, révèle qu'il s'agit de toute évidence d'une analepse « complétive » dans le conte de *Lanja*, et d'une « paralipse » dans le conte de *El kalb yachreb guerba ou yakoul quelba*.

Dans le conte de *Lanja*, le rappel que fait le conteur vient combler une lacune qui endigue l'intelligibilité du reste du conte. Si l'auditeur ne sait pas que l'âme du monstre se trouve dans un des cheveux qui lui couvrent le corps, il ne pourra pas comprendre la peur de ce dernier quand le mari de Lanja l'attrape par les cheveux, ni le deal qui s'ensuit, ni le reste du conte par conséquent. Nous dirons qu'il s'agit d'une ellipse involontaire, car le conteur n'avait pas l'intention de cacher cette information, mais il a tout simplement oublié de la préciser au bon moment, et il assume son oubli. Cela, comme nous l'avons déjà vu, relève des spécificités de la communication orale.

Tandis que dans le conte de *El kalb yachreb guerba ou yakoul quelba*, le conteur parle de la cousine qui ne voulait pas épouser l'un des trois frères, sans évoquer les épisodes de mendicité et de mariage. Il parle également du berger qui a eu un malentendu avec eux et a quitté son travail par la suite, sans évoquer l'épisode de la nouvelle rencontre avec lui, survenue un an plus tard. Le conteur les réserve en fait pour un épisode ultérieur. À aucun moment il ne

¹ Idem, p. 92-93.

précise à son auditoire l'utilité de ces événements dans le conte. L'auditeur tente pourtant de les relier au reste de l'histoire sans succès : ils ne lui semblent pas importants à la compréhension du conte. Il lui faut attendre la fin du conte (l'épisode de la grotte) pour qu'enfin le conteur dévoile la suite de ces événements et le rôle qu'ils jouent dans le dénouement. Car, pour reprendre Luda Schnitzer : « Le conte populaire, expression directe et spontanée des aspirations humaines, est le seul genre littéraire où le hasard n'intervient jamais – là rien n'est coïncidence, tout est causalité ».¹

Dans ce conte il s'agit donc d'une « paralipse », puisque le conteur « passe à côté de données », les laissant dans l'ombre. Ces données ne comblent aucune lacune antérieure dans le récit, mais participent par contre à la réalisation du dernier épisode. Elles sont considérées comme des ingrédients que le conteur réserve, afin de les utiliser au bon moment. Parce que sans ce dernier épisode, ces événements n'auront aucune raison d'être insérés dans le récit. S'ils sont là, c'est dans un but que seul le conteur connaît et que l'auditeur doit ignorer temporairement.

D'après cette analyse temporelle, nous constatons que le temps des contes de notre corpus n'est jamais « neutre ». Les contes de Perrault comme les contes chaouis, font obligatoirement référence à une époque plus ou moins déterminée. Ils ne sont que très rarement inscrits dans un temps indéterminé. Ce sont les indices religieux et culturels qui assurent cette fonction d'ancrage temporel.

Le jeu avec le temps de l'histoire varie d'un corpus à l'autre. Le narrateur de Perrault, dans un souci de fidélité, se conforme à la chronologie des événements sans jamais la perturber. Tandis que le conteur chaoui s'y conforme moins. D'abord à cause de la nature de la communication dans laquelle il s'inscrit. Elle se veut spontanée, de ce fait, certains oublis peuvent survenir, provoquant des anachronies. Ensuite parce que les anachronies sont parfois recherchées dans un but narratif, qui est plus spécifique aux récits écrits.

¹ Luda Schnitzer, *Ce que disent les contes*, op. cit., p. 11.

La sémantique

Tout récit se constitue d'une fiction structurée selon une logique et organisée grâce à la narration. Il présente également des événements assumés par des personnages et développant un ou plusieurs thèmes. De ce fait, l'étude de tout récit narratif passe par trois principales analyses. D'abord celle de la structure qui permet de déchiffrer le « code » selon lequel les événements s'enchaînent et se combinent pour créer un sens. Ensuite celle de la narration qui permet de comprendre l'organisation de l'histoire. Enfin, celle des personnages et des différents thèmes traités, afin de dégager les principales symboliques contenues dans le récit.

Après l'analyse de la structure et de la narration des contes de notre corpus, selon chaque culture et selon chaque mode de communication, il nous est à présent nécessaire d'analyser les éléments indispensables à la compréhension de la fiction.

Les fonctions des personnages

Les personnages sont, selon Pierre Glaudes et Yves Reuter, un constituant essentiel de la diégèse. De ce fait, « ils ne peuvent être supprimés sans porter atteinte aux fondements du récit. Ils jouent même le premier rôle, dans la mesure où c'est sur eux que repose l'organisation des actions en une intrigue et une configuration sémantique ».¹ Le narrateur de Perrault et le conteur chaoui choisissent leurs personnages selon leurs actions – que nous avons déjà analysées dans la partie structurale – mais aussi selon leur fonction dans l'histoire. Ils présentent ainsi une multitude de personnages, dotés de qualifications caractéristiques dans chaque culture.

Quelles fonctions ces personnages assument-ils dans les contes ? Quels sont les procédés de leur mise en texte ?

¹ Pierre Glaudes, Yves Reuter, *Le personnage*, Paris, PUF, 1998, p. 53.

Les marqueurs intranarratifs

La première fonction que nous pouvons assigner aux personnages est leur inscription des contes dans un monde merveilleux. Selon Pierre Glaudes et Yves Reuter :

[Le rôle du personnage] dans l'inscription des significations et des valeurs dans le récit permettent de lui assigner une nouvelle fonction, celle de *marqueur typologique*. Celle-ci différencie, sur un plan général, les textes narratifs des autres classes textuelles et, sur un plan plus restreint, les sous-catégories, notamment celle de genre, qui permet d'établir des distinctions entre les textes narratifs eux-mêmes.¹

Les contes de notre corpus sont des contes dits « merveilleux ». Cette spécificité est principalement assurée par quelques personnages ou « marqueurs intranarratifs ».² En effet, « merveilleux » est un mot qui est souvent associé aux contes. Il se définit comme : « Ce qui s'éloigne du cours ordinaire des choses ; ce qui paraît miraculeux, surnaturel »³, ou encore l'« intervention de moyens et d'êtres surnaturels dans une œuvre littéraire, en partic. dans le conte et dans l'épopée ».⁴ Il s'oppose à l'étrange et au fantastique puisque « le lecteur accepte l'univers imaginaire qui lui est proposé ».⁵ L'*Encyclopédie Universalis* en donne la définition suivante : « Étymologiquement, le merveilleux est un effet littéraire provoquant chez le lecteur (ou le spectateur) une impression mêlée de surprise et d'admiration ».⁶

En langue arabe on parle de « عجيب », adjectif qui recouvre la même signification :

¹ Idem, p. 68.

² Idem, p. 69.

³ *Le Grand Larousse illustré*, op. cit.

⁴ Idem.

⁵ Idem.

⁶ *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1992.

العجيب: ما يدعو إلى العجب، أي استطراف الشيء أو إنكاره لغرابته أو استعظامه.¹

Le merveilleux : ce qui provoque l'émerveillement, c'est-à-dire l'admiration de la chose ou sa négation, dues à son étrangeté ou à son caractère grandiose.²

Mais si le merveilleux possède la même signification dans les deux langues, revêt-il la même forme dans les deux cultures ? Il transparait principalement dans les récits lorsqu'un personnage surnaturel intervient. Qu'en est-il alors des personnages qui le provoquent dans les contes de notre corpus ? Quels sont-ils ? Et comment sont-ils représentés dans chaque culture ?

Glaudes et Reuter constatent que « [...] les personnages s'organisent en sous-systèmes, en " familles ", en " personnel " spécifique, permettant ainsi de définir le genre auquel ils appartiennent [...] ».³ En présentant ses *Histoires ou Contes du Temps passé* à ses lecteurs, Charles Perrault les appelle « contes de Fées et d'Ogres », considérant alors les fées et les ogres comme les personnages les plus importants de ses contes. Les fées donnent même leur nom aux contes merveilleux en Europe, créant « la mode des contes de fées ».⁴ Michèle Simonsen constate que : « l'importance des fées dans les contes du XVII^e siècle est un phénomène littéraire, et le terme même de " conte de fées ", constamment utilisé au sens générique de "conte merveilleux", est abusif ».⁵

D'autre part, les contes chaouis sont principalement des « contes d'ogres », pour reprendre l'appellation donnée par le peuple, et les fées leur sont totalement inconnues. En effet, si la fée est : « Au sommet de la hiérarchie des personnages merveilleux »⁶ européens, elle est totalement absente des contes populaires berbères.

Ces deux personnages, en l'occurrence l'ogre et la fée, ne sont pas les seuls personnages merveilleux des contes de notre corpus, nous en rencontrons

¹ المحيط. معجم اللغة العربية، سبق ذكره.¹

² *El Mouhit. Dictionnaire de langue arabe*, op. cit.

³ Pierre Glaudes, Yves Reuter, *Le personnage*, op. cit., p. 70.

⁴ Voir *supra* : « La mode des "contes de fées" », p. 61.

⁵ Michèle Simonsen, *Perrault. Contes*, op. cit., p. 45.

⁶ *Il était une fois les contes de fées* [en ligne]. BNF, date de publication : 2001. [Consulté le 05-03-2007]. Disponible sur : <http://expositions.bnf.fr/contes/index.htm>

d'autres comme quelques animaux anthropomorphes ou créatures surnaturelles.

La fée

Le terme « fée » désigne un personnage féminin imaginaire, doué de pouvoirs surnaturels. Il provient du terme latin *fata*, attesté depuis le XIII^e siècle et a été employé couramment pour « désigner les Parques romaines ou les Moires grecques, divinités de l'enfer, maîtresses du destin humain ».¹ De nos jours, il est étroitement lié au merveilleux comme l'explique Corinne Morel : « La tonalité positive du symbolisme de la fée est attestée dans les termes dérivés " féerie " et " féérique ", qui traduisent le merveilleux, l'extraordinaire, le magique ».²

Les fées intervenant dans les contes de Perrault jouent la plupart du temps un rôle important dans la vie du héros. Selon Anne-Laure d'Apremont : « Les fées que nous rencontrons dans les contes sont les bonnes marraines ou les fées maléfiques, mais toutes celles qui surgissent dès le début des récits déterminent l'avenir d'un enfant ».³ Elles peuvent donc être bonnes comme elles peuvent être méchantes.

Lorsque la fée est bonne, elle « incarne, la magicienne bienveillante, celle qui se penche sur le berceau, transforme la matière ou exauce les souhaits. Les contes traditionnels présentent ainsi la bonne fée à la fois comme protectrice, gardienne et messagère ».⁴ Dans les contes de Perrault, elle peut être marraine du héros. Elle se manifeste à chaque fois que son filleul a besoin d'aide. Peau d'Âne avait comme marraine la fée des lilas : « La jeune princesse, outrée d'une vive douleur, n'imagina rien autre chose que d'aller trouver la fée des lilas, sa marraine » (*Peau d'Âne*, p.7). Elle était la seule à l'aider pour se dérober au mariage imposé par son père, même si ses premiers conseils

¹ Idem.

² Corinne Morel, *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, Paris, l'Archipel, 2004, p.388.

³ Anne-Laure d'Apremont, *Fées*, Puisseaux, Pardès, 2001, p. 19.

⁴ Corinne Morel, *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, op. cit., p. 388.

s'étaient révélés vains. Cendrillon avait également une fée marraine : « Elle pleurait si fort qu'elle ne put achever. Sa marraine, qui était fée, lui dit [...] » (*Cendrillon*, p. 57). Elle se manifeste au moment le plus critique de l'histoire pour l'aider à aller au bal. Quant à La Belle au Bois dormant, le roi son père lui accorde sept fées comme marraines : « on fit un beau baptême ; on donna pour marraines à la petite princesse toutes les fées qu'on pût trouver dans le pays (il s'en trouva sept), [...] » (*La Belle au Bois dormant*, p. 20). Une seule de ces marraines cependant lui sauve la vie en intervenant à temps pour défaire le mauvais don lancé par la méchante fée.

Les autres bonnes fées interviennent parfois pour compenser un manque chez le héros. C'est ainsi que la bonne fée donne des dons à Riquet et à la princesse pour compenser leur laideur :

Une fée qui se trouva à sa naissance assura qu'il ne laisserait pas d'être aimable, parce qu'il aurait beaucoup d'esprit ; elle ajouta même qu'il pourrait, en vertu de ce don qu'elle venait de lui faire, donner autant d'esprit qu'il en aurait à la personne qu'il aimerait le mieux. [...] - Ne vous affligez point tant, madame, lui dit la fée ; votre fille sera récompensée d'ailleurs, et elle aura autant d'esprit, qu'on ne s'apercevra presque pas qu'il lui manque de la beauté.

(*Riquet à la houppe*, p. 64-65).

Elles peuvent également intervenir pour mettre les personnages à l'épreuve, comme la bonne fée qui teste les deux sœurs dans le conte des *Fées*, puis récompense la cadette et sanctionne l'aînée :

[...] (car c'était une fée qui avait pris la forme d'une pauvre femme de village, pour voir jusqu'où irait l'honnêteté de cette jeune fille). [...] Je vous donne pour don, poursuivit la fée, qu'à chaque parole que vous direz, il vous sortira de la bouche ou une fleur ou une pierre précieuse.

(*Les Fées*, p. 51-52).

C'était la même fée qui avait apparu à sa sœur, mais qui avait pris l'air et les habits d'une princesse, pour voir jusqu'où irait la malhonnêteté de cette fille. [...] je vous donne pour don qu'à chaque parole que vous direz, il vous sortira de la bouche ou un serpent ou un crapaud.

(*Les Fées*, p. 52-53).

Quant aux fées maléfiques, elles n'interviennent qu'une seule fois. Celle du conte de *La Belle au Bois dormant*, qui par mécontentement, donne un mauvais don à la princesse : « elle dit, en branlant la tête encore plus de dépit que de vieillesse, que la princesse se percerait la main d'un fuseau, et qu'elle en mourrait » (p. 21). Mais les fées maléfiques restent très rares dans les contes merveilleux¹, car le rôle de la fée généralement constaté est celui de :

[...] l'agent ou l'intermédiaire qui assure l'initiation, la transition, et qui est toujours présent aux moments-clés : naissance, passage de l'enfance à l'âge adulte, mariage. Substitut maternel (Pinocchio) ou marraine (Cendrillon), seconde mère ou mère spirituelle, la fée montre la voie, guide, aide, oriente et veille.²

Le merveilleux de ces personnages réside en partie dans leurs pouvoirs. Anne-Laure d'Apremont leur dénombre en général cinq pouvoirs : la maîtrise de la destinée, la prophétie, le vol et la métamorphose, la transformation des choses et la réalisation des vœux et des dons.³

La maîtrise de la destinée est le pouvoir des fées dans les contes de *La Belle au Bois dormant* et de *Riquet à la houppe*. Dans le premier conte, la vieille fée tente de maîtriser la destinée de la princesse en la condamnant à mourir piquée d'un fuseau, alors que la jeune fée tente de maîtriser sa destinée en contrecarrant le don de son aînée. Au final, la destinée de la princesse est tracée, elle est condamnée à dormir cent ans et à épouser un prince à son réveil. Dans le deuxième conte, la destinée de Riquet et des deux princesses est aussi maîtrisée. Grâce aux dons complémentaires de la fée, Riquet obtient de la princesse sa promesse de mariage et la rend heureuse, et lorsque la belle princesse accepte de l'épouser, elle parvient à le rendre beau.

Le vol et la métamorphose sont le pouvoir de la fée des lilas, la marraine de Peau d'Âne : « [...] lorsque le plafond du salon s'ouvrit, et que la fée des lilas, descendant dans un char fait de branches et de fleurs de son nom, [...] » (*Peau d'Âne*, p. 18). Mais c'est aussi le pouvoir de la jeune fée, marraine de *La Belle au Bois dormant* : « La fée partit aussitôt, et on la vit au bout d'une heure arriver

¹ Ibidem.

² Ibidem.

³ Anne-Laure d'Apremont, *Fées*, op. cit., p. 89-90.

dans un chariot tout de feu, traîné par des dragons » (*La Belle au Bois dormant*, p. 23).

Le pouvoir de transformation des choses est le plus merveilleux. Nous pouvons lire dans le conte de *Cendrillon* les transformations merveilleuses que la fée a réalisées. Elle change la citrouille en carrosse, les souris en chevaux, le rat en cocher, les lézards en laquais, et les vilains habits de Cendrillon en une magnifique tenue. Ces transformations, bien qu'elles soient merveilleuses, restent toujours proches de la logique. Ainsi, la citrouille est d'abord vidée avant d'être transformée en carrosse. Les chevaux sont de couleur gris comme les souris. Le rat est choisi pour ses moustaches et la couleur des habits des laquais est celle des lézards. Michèle Simonsen observe à propos de ces transformations que « le merveilleux est rationalisé, en ce sens qu'un lien logique subsiste entre l'état initial et l'état final de la métamorphose ».¹

D'autres transformations merveilleuses sont relevées lorsque la fée endort La Belle au bois dormant pour cent ans ainsi que tout le château : « Dès qu'elle les eut touchés, ils s'endormirent tous, pour ne se réveiller qu'en même temps que leur maîtresse, afin d'être tout prêts à la servir quand elle en aurait besoin » (*La Belle au Bois dormant*, p. 23). Toutes ces transformations sont réalisées sur des objets, des animaux ou des êtres humains. Mais un autre type de transformations est présent dans les contes, où la fée agit sur l'invisible. La fée du conte des *Fées* transforme les paroles de la sœur cadette en des fleurs et des pierres précieuses et les paroles de l'aînée en des serpents et des crapauds. Cependant, les transformations effectuées sur du palpable sont réalisées à l'aide de la baguette magique.

La baguette est l'accessoire nécessaire pour accomplir une grande partie des merveilles. « Elle est sans doute l'attribut le plus célèbre des fées »,² pour reprendre Anne-Laure d'Apremont. La fée de Cendrillon touche avec sa baguette tout ce qu'elle désire transformer. La fée de La Belle au Bois dormant l'utilise pour endormir le château. La fée des lilas la donne à Peau d'Âne pour lui permettre d'utiliser sa cassette qui la suit sous terre. Mais selon Christian

¹ Michèle Simonsen, *Perrault. Contes*, op. cit. p. 98.

² Anne-Laure d'Apremont, *Fées*, op. cit., p. 83.

Comanzo, c'est la féerie française qui lui confère un rôle aussi important.¹ Cette baguette revêt plusieurs significations, Anne-Laure d'Apremont en cite quelques-unes :

Elle rappelle la baguette des sourciers servant à détecter la présence d'eau dans le sous-sol, lien entre l'homme et la terre. Elle rappelle encore le *gandr*, bâton mystique des anciens godi de l'Europe du Nord. La baguette est une allégorie du bâton, représentatif d'une autorité et d'un pouvoir. Sorcier et chefs de tribu en possédait un. La baguette magique sert d'intermédiaire entre le monde surnaturel ; elle agit comme un pont.²

Enfin les fées présentes dans ces contes ne sont pas toujours vivantes. Elles peuvent parfois être des objets. La clef du cabinet que la femme de Barbe-Bleue tache de sang, était fée : « car la clef était fée » (*Barbe-Bleue*, p. 39), et les bottes de sept lieues de l'ogre du *Petit Poucet*, comme celles du nain qui informent la fée des lilas du sommeil de La Belle au Bois dormant, étaient fées également :

Les bottes étaient fort grandes et fort larges ; mais, comme elles étaient fées, elles avaient le don de s'agrandir et de s'apetisser selon la jambe de celui qui les chaussait, de sorte qu'elles se trouvèrent aussi justes à ses pieds et à ses jambes que si elles avaient été faites pour lui.

(*Le petit Poucet*, p. 84).

Le narrateur explique à son narrataire, qu'en plus de leur pouvoir d'adaptation, elles étaient « des bottes avec lesquelles on faisait sept lieues d'une seule enjambée » (*La Belle au Bois dormant*, p. 23), et qui « fatiguent fort leur homme », (*Le petit Poucet*, p. 83).

Ce sont là les principales représentations que le narrateur octroie au personnage de la fée dans les contes de Perrault. Elles lui permettent d'assurer pleinement la fonction du merveilleux.

¹ Christian Comanzo, *L'Élément féerique dans la littérature et l'art victoriens*, thèse soutenue à Lyon 2, 1979, p. 521.

² Anne-Laure d'Apremont, *Fées*, op. cit., p. 83.

L'ogre

L'ogre, est un personnage monstrueux commun aux contes populaires de tradition orale européens et africains.¹ C'est l'un des principaux personnages merveilleux des contes de Perrault, mais il remplit une fonction plus importante dans les contes chaouis. La fréquence de son apparition y est nettement supérieure. Nous relevons dans le corpus que nous avons collecté la présence de quarante trois ogres, répartis entre personnages principaux et secondaires, tandis que les contes de Perrault n'en présentent que neuf.

Le mérite revient à Perrault, non seulement pour l'accès des contes populaires à l'écrit, mais aussi pour l'apparition du terme de « ogre » dans l'écrit en 1697.² Ce terme se définit en français comme un « géant vorace qui mange les petits enfants »³ et son féminin est « ogresse ». Selon le *Dictionnaire étymologique & historique du français*, le mot a pris son sens actuel au début du XIV^e siècle. Il est probablement l'altération d'un ancien *orc*, du latin *Orcus*, qui signifie « dieu de la Mort » et « enfer ».⁴ Il serait donc, comme le constate Arlette Bouloumié, lié à ces divinités païennes évoquant la mort.⁵

En langue chaouie le personnage de l'ogre possède deux désignations différentes selon qu'il s'agit d'un mâle ou d'une femelle, ainsi on parle de « غول » (*ghoule*) au masculin et de « هامة » (*hamza*) ou « تامزة » (*thamza*) au féminin. C'est également le cas en langue kabyle, où on parle de « *ghoule* » et de « *trériel* », « *tériel* » ou « *tagrod* ». ⁶ Nous constatons que le mot « *hamza* » qui désigne l'ogresse est chaoui tandis que le mot « *ghoule* » qui désigne l'ogre est emprunté à la langue arabe, dans laquelle il revêt trois sens :

¹ Arlette Bouloumié, « L'ogre », In : *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, Paris, Rocher, 1988, p. 1096.

² Idem, p. 1098.

³ *Le Grand Larousse illustré*, op. cit.

⁴ Jean Dubois, Henri Mitterand et Albert Dauzat, *Dictionnaire étymologique & historique du français*, Paris, Larousse, 2007.

⁵ Arlette Bouloumié, « L'ogre » In : *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, op. cit., p. 1099.

⁶ Nabile Farès, *L'ogresse dans la littérature orale berbère*, Paris, Karthala, 1994, p. 7.

كل ما أخذ الإنسان من حيث لا يدري فأهلكه. - : المنية. - : الداهية؛ غالتة
غول. - : كل ما يذهب بالعقل ج أغوال و غيلان. - : نوع من الشياطين كانت
العرب تزعم أنها تظهر للناس في الفلاة فتتلون لهم في صور شتى و تضللهم و
تهلكهم، أو هو حيوان وهمي لا وجود له ج غيلان.¹

Tout ce qui s'empare de l'homme et le tue sans savoir comment - : La mort. - : Tout ce qui fait perdre la tête. - : Une espèce de diables que les arabes prétendaient qu'ils apparaissaient aux humains dans les terres désertes et qu'ils se métamorphosaient en différentes formes pour les faire égarer et les tuer, ou alors c'est un animal imaginaire qui n'a aucune existence réelle.²

L'ogre n'a donc pas de féminin en langue arabe. La troisième définition qu'en donne le *Dictionnaire de langue arabe* – qui concerne notre champ de recherche – ne correspond pas exactement, mais se rapproche de la définition que lui donne le peuple chaoui. En effet, dans la perception populaire, l'ogre (et l'ogresse également) est un géant qui se nourrit de chair fraîche, animale et humaine. Il n'est pas d'origine diabolique ni animale, et il apparaît à l'homme n'importe où (comme nous le constaterons dans notre analyse). Cette définition est également différente de sa définition en langue française, puisque il n'est pas spécifiquement dévorateur d'enfants : il s'attaque aussi aux adultes.

Les caractéristiques communes de ce personnage dans les différentes cultures sont son gigantisme et son appétit des êtres humains et des animaux. Mais selon chaque société, il prend une appellation différente. Il est nommé le géant en Suède, en Ecosse, en Irlande, en Grande-Bretagne ou le serpent à sept têtes en Lituanie, en Russie, en Tartarie.³ Et selon l'imaginaire de chaque peuple, il prend une forme distincte. Arlette Bouloumié synthétise sa définition :

L'ogre est donc un monstre aux pouvoirs surnaturels, un être fée, qui parcourt les règnes et appartient à chacun d'entre eux sans qu'on sache très bien s'il est de nature humaine, animale ou divine. Son pouvoir de métamorphose montre qu'il est hasardeux de vouloir trop le définir même s'il apparaît le plus souvent sous les traits d'un géant, vivant au fond des forêts, grands chasseurs,

المحيط. معجم اللغة العربية, سبق ذكره.¹

² *El Mouhit. Dictionnaire de langue arabe*, op. cit.

³ Arlette Bouloumié, « L'ogre », In : *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, op. cit., p. 1099.

jouissant de grandes richesses et possédant des objets magiques [...].¹

Comparer les représentations que fait le narrateur de Perrault et le conteur chaoui, de ce personnage, nous permettra de cerner l'image de l'ogre dans la société française et dans la société chaouie.

Le narrateur de Perrault ne livre qu'une seule fois la description physique des ogres, contrairement au conteur chaoui. Il décrit uniquement le l'aspect des sept filles de l'ogre dans le conte du *Petit Poucet* :

Ces petites ogresses avaient toutes le teint fort beau, parce qu'elles mangeaient de la chair fraîche comme leur père ; mais elles avaient de petits yeux gris et tout ronds, le nez crochu et une fort grande bouche avec de longues dents fort aiguës et fort éloignées l'une de l'autre.

(*Le petit Poucet*, p. 81).

Le conteur chaoui de son côté, ne détaille jamais le physique des ogres. Il se contente seulement de révéler les particularités de quelques-uns. Il les présente d'abord comme des géants, contrairement au narrateur de Perrault qui ne fait aucune allusion à leur taille. Dans le conte de *Bech Karkar*, les ogres parviennent à déraciner les arbres, à soulever une gourde faite de peau de chameau pleine d'eau, etc. Il nous apprend ensuite que les ogresses sont souvent nues et sales. À titre d'exemple l'ogresse du deuxième épisode du conte de *El kalb yachreb guerba ou yakoul guelba* avait les seins nus et la morve lui coulait du nez. Dans ce même conte, il nous décrit la chevelure des ogres qui attaquent la famille dans le troisième épisode :

قالك شعورهم فرشوهم أو غطاؤهم.

(الكلب يشرب قربة أو ياكل قلبية).

On raconte qu'ils dormirent sur leurs cheveux et s'en couvrirent.

(*El kalb yachreb guerba ou yakoul guelba*).

Il décrit également l'ogresse du conte de *Bech Karkar* comme une vieille au cou tordu, d'où son nom « عويجة الرقية » (*Aouijet Erragba*), mais il s'agit dans

¹ Idem, p. 1102.

ce cas, plus d'une déformation spécifique à cette ogresse que d'un trait physique commun à tous les ogres.

Le sommeil des ogres est parfois caractéristique. Il se présente de deux façons. Dans le cinquième épisode du conte précédent et dans le septième épisode du conte de *Boumgharba ya sahbi*, les yeux des ogres se transforment lors de leur sommeil :

قالك قالو: "زيهم رقدوا, تراش انطلوا عليهم", الرقاد تاع لغوال قالك زي خلاف,
يضواو عينيهم كي القمره.

(الكلب يشرب قربة أو ياكل قلبه).

On raconte qu'il lui dit : « Je crois qu'ils dorment, allons les voir ». On dit que le sommeil des ogres est autre, leurs yeux s'illuminent comme la lune.

(*El kalb yachreb guerba ou yakoul guelba*).

ها قالك هاذك الغول هو رقد, عينيها داروا القمره في هاذك الداموس.

(بومغربة يا صاحبي).

Alors, on raconte que lorsque cet ogre s'endormit, ses yeux illuminèrent l'antre comme une lune.

(*Boumgharba ya sahbi*).

Tandis que dans le conte de *Dalfas*, le conteur décrit le changement de la couleur de la terre, selon l'état de Dalfas :

قالتهم : "كي تكحال الدنيا أو يضرب فيا, أو كي تبياض الدنيا راهو دارني مخدة
عند راسو يرقد عليها أو لهوتلي شعري على يدو, أو كي تحمار الدنيا راو ارقد
ما يفيتش".

(دالفاس).

Elle leur dit : « Lorsque la terre devient noire, il est en train de me frapper, lorsqu'elle devient blanche, il m'utilise comme coussin et enroule mes cheveux autour de son bras, et lorsqu'elle devient rouge, il dort dans un profond sommeil ».

(*Dalfas*).

Ces caractéristiques du sommeil, aident le héros à savoir quand l'ogre – qui le retient prisonnier – est en phase de sommeil paradoxal, afin de choisir le bon moment pour fuir. Ces descriptions restent partielles et ne permettent pas d'établir un portrait physique de l'ogre dans chaque culture. Cependant,

d'autres descriptions contribuent à la constitution d'un portrait social de ce personnage.

La principale différence entre les ogres des deux cultures est leur statut social. Nous remarquons la richesse et la civilité des ogres dans les contes de Perrault d'une part, et la pauvreté et la sauvagerie des ogres dans les contes chaouis d'autre part.

Le narrateur indique à propos de la belle-mère ogresse dans le conte de *La Belle au Bois dormant* que « le roi ne l'avait épousé qu'à cause de ses grands biens » (p. 27), et par la suite elle est devenue reine. Il met en évidence la richesse de l'ogre dans le conte du *Petit Poucet* : « - Votre mari, lui dit le petit Poucet, est en grand danger ; car il a été pris par une troupe de voleurs qui ont juré de le tuer s'il ne leur donne tout son or et tout son argent » (p. 84). L'ogre du conte du *Chat botté* ne fait pas l'exception, parce que : « La maître chat arriva enfant dans un beau château dont le maître était un ogre, le plus riche qu'on ait jamais vu, car toutes les terres par où le roi avait passé étaient de la dépendance de ce château » (p. 48).

Dans les contes chaouis, la plupart des ogres sont très pauvres. Cette pauvreté transparait principalement dans leurs attaques incessantes des êtres humains, pour calmer leur faim, mais aussi dans leurs habitations vétustes. L'ogre du conte de *Boumgharba ya sahbi* habite par exemple dans un antre sous terre :

قالو أرواح تبات عندي غدوة نوصلك, ها جا معاه. هو جا معاه هو دخلو
للداموس, تحت الارض.

(بومغربية يا صاحبي).

Il lui dit vient passer la nuit chez moi et demain je
t'emmène à ton village. Alors il accepta, lorsqu'il le suivit,
il le fit entrer dans un antre, sous terre.

(*Boumgharba ya sahbi*).

D'autres ogres habitent dans des taudis, comme les ogresses du conte de *Fahlouta* et du conte de *Ben Mejou* :

نهار بطولو أو هوما يمشيو، وصلوا للخلا يخلي، لاه، إلا ربي سبحانو. قالك و
العشة بيضة مطلية على الارض هكا، روعة اللي ما عندها القيس. هي جبات،
هي فهمتها، قالت : "غرتنا، هذي شو واش".

(فحلوتة).

Tout au long du jour elles marchaient. Elles arrivèrent dans un endroit désert, sans rien, sauf Dieu le tout puissant et un taudis avec un toit très bas, quelque chose d'affreux. Lorsque Fahlouta entra, elle comprit et dit : « Elle nous a trompé, celle-là n'est pas normale ».

(Fahlouta).

قاتلو توصل تلقى الخيرات, واش من فيرمات, واش من بقر... يمشيو يمشيو,
هو ما جباو على كيما قاتلو, هو لقا شوية عشيشة مطلوقة على الارض, روعة.
(بن مجو).

Elle lui dit lorsque tu arriveras, tu trouveras beaucoup de biens, des fermes, des vaches, ... ils marchèrent marchèrent jusqu'à ce qu'ils trouvèrent l'endroit qu'elle leur avait décrit. Ils virent un taudis avec un plafond très bas, catastrophique.

(Ben Mejou).

Néanmoins, d'autres ogres vivent dans des lieux moins critiques. Le conteur présente leurs habitations comme des tentes ou des maisons ordinaires :

هو زاد هز على راسو, بلاد يخليها, بلاد يعمرها, بلاد يخليها, بلاد يعمرها, هو
يشوف هاهي ياكى واحد البيت بيضة بكل, بيت الشعر, كيما تاع العربان.
(بومغربية يا صاحبي).

Il s'en alla encore, d'une contrée à une autre, d'un pays à un autre, quand il vit une tente blanche, une tente comme celle des nomades.

(Boumgharba ya sahbi).

ماشى حتى هو في لخلا, ماشى في لخلا, ماشى في لخلا, لقا دار الغولة, أحسبها
دار قالهاش الواحد.
(الكلب يشرب قربة أو ياكل قربة).

Il marchait lui aussi dans le désert, marchait dans le désert ; il trouva la maison de l'ogresse, il croyait que c'était une maison normale, comme on dit.

(El kalb yachreb guerba ou yakoul guelba).

Quant aux ogres riches, ils sont très rares dans ces contes. La richesse des ogres dans le conte de *Bech Karkar* apparaît à travers le jardin qu'ils possèdent :

قالك يمشى يمشى, مات بالجوع, علاش ما يلقاش جنان فيه لخيرات اكل. قالك
دخل أو بدا ياكل, أو لجانن هذالك تاع الغوال.
(بش كركر).

On raconte qu'il marcha, marcha, il mourrait de faim.
Pourquoi ne trouva-t-il pas un grand jardin plein de fruits
et de légumes. Alors il pénétra et commença à manger,
mais ce jardin appartenait à des ogres.

(*Bech Karkar*).

Or la fortune de l'ogre dans le conte de *Dalfas* n'est pas décrite. Elle est simplement suggérée lorsque Dalfas se manifeste avec une dent en or et une autre en argent.

Il est remarquable de constater que la richesse des ogres dans les contes de Perrault est toujours accompagnée de civilité. Les habitudes culinaires de ces ogres diffèrent complètement de celles des ogres chaouis qui mangent toujours la chair crue de leurs victimes.

La belle-mère de *La Belle au Bois dormant* ne s'attaque pas directement aux êtres humains, mais exige qu'on les lui cuisine à la sauce Robert : « - Je le veux, dit la reine (et elle le dit d'un ton d'ogresse qui a envie de manger de la chair fraîche), et je la veux manger à la sauce Robert. [...] - Je veux manger la reine à la même sauce que ses enfants » (*La Belle au Bois dormant*, p. 28-29). L'ogre du conte du *Petit Poucet* ne mange, à son tour, ses repas que cuits. Michèle Simonsen remarque que : « Cet ogre a pour des habitudes culinaires pour le moins curieuses ».¹ Sa femme lui prépare « un mouton tout entier à la broche pour le souper » (p. 79). Il imagine les sept petits enfants cuits avec une bonne sauce lorsqu'il : « disait à sa femme que ce serait là de friands morceaux lorsqu'elle leur aurait fait une bonne sauce » (p. 80). Il lui demande de les cuisiner : « - Va-t'en là-haut habiller ces petits drôles d'hier au soir. L'ogresse fut fort étonnée de la bonté de son mari, ne se doutant point de la manière qu'il entendait qu'elle les habillât, et croyant qu'il lui ordonnait de les aller vêtir [...] » (p. 82). Pour manger, cet ogre se comporte comme n'importe quel être humain : « L'ogre demanda d'abord si le souper était prêt, et si on avait tiré du vin, et aussitôt se mit à table » (p. 80). Mais le plus civilisé de tous les ogres des contes de Perrault est sans doute l'ogre du conte du *Chat botté* qui reçoit le chat « aussi civilement que le peut un ogre, et le fit reposer » (p. 48).

Quant aux ogres de contes chaouis, ils dévorent toujours leurs victimes crues, qu'il s'agisse d'animaux ou d'êtres humains, comme le constate Camille

¹ Michèle Simonsen, *Perrault. Contes*, op. cit. p. 110.

Lacoste Dujardin au sujet des ogres des contes Kabyles : « Ils consomment de la chair crue, non égorgée, ignorent donc la cuisine civilisée ».¹ Les scènes dans lesquelles les ogres s'attaquent à des animaux vivants ou dévorent des animaux morts sont récurrentes. Dans le conte de *Ben Mejou*, l'ogresse pousse le héros à tuer son cheval et son âne afin de pouvoir les manger sans éveiller les soupçons. Les ogres dans le conte de *El kalb* mangent souvent les animaux de la famille : le chien, les chevaux, les vaches, etc. :

قعدت عندها المهم سبع أيام, جاءت هاذيك الليلة, خلاتهم رقدوا, أو سرات على
البقرة كلاتها بكل, ما أصبَح منها والو, حتى الدم ما كانش.
(الكلب يشرب قربة أو ياكل قلبية).

Elle resta chez elle en tout cas sept jours. Cette nuit-là, elle les laissa dormir et s'en alla manger la vache toute entière. Au petit matin il n'en restait rien, même pas le sang.
(*El kalb yachreb guerba ou yakoul guelba*).

En ce qui concerne les attaques contre les êtres humains, nous en citerons quelques exemples dans une partie ultérieure². Les exemples les plus explicites sont : celui de l'ogresse qui mange Ben Mejou progressivement, et celui des ogresses des contes de *Fahlouta* et de *Ben Mejou*, qui entraînent les enfants à l'extérieur pour les dévorer crus :

عندو ثلاث اولاد, قاتلو: " هات جاي, هات جاي نخرجهم عليك, نديهم يلعبوا."
قالك أداتهم, كلاتهم في ثلاثة أو جابت روسهم دارتهم منصبة.
(بن مجو).

Il avait trois enfants, elle lui dit : « Donne-les moi, donne je vais les emmener jouer pour qu'ils te laissent tranquille ». On raconte qu'elle les prit, les dévora tous les trois et ramena leurs crânes pour en faire un reposoir de marmiton.

(*Ben Mejou*).

La cuisine des ogres se limite uniquement au couscous, non à base de semoule comme le plat traditionnel maghrébin, mais à base d'os humains. À chaque fois que le conteur parle d'un repas cuisiné par les ogres, il est question de ce couscous :

¹ Camille Lacoste-Dujardin, *Le conte kabyle. Étude ethnologique*, op. cit., p. 201.

² Voir *infra* : « La violence en images, p. 442.

الليل وصل، هي حطتهم القصعة تاع البربوشة، بربوشة عظام تاع لعباد.

(فحلوتة).

La nuit tombée, elle leur ramena une « gasaa » de couscous, couscous d'os humains.

(Fahlouta).

كي وصل وقت لعشا، جابولوا بربوشة تاع عظام لعباد.

(بش كركر).

Quand l'heure du dîner arriva, ils lui apportèrent du couscous d'os humains.

(Bech Karkar).

Mais le conteur ne se contente pas de décrire ce repas. Il illustre l'effet magique qu'il exerce sur les êtres humains qui le mangent. La fille du boucher n'est rattrapée dans le conte de *Fahlouta* qu'à cause du couscous que l'ogresse leur avait préparé. Il a pour effet de paralyser et d'empêcher par conséquent la fuite :

تعري على ركايبها أو تجري، قالك و تقولهم: " آ واين هو الملح نتاعي؟ اللي كلاش الملح انتاعي يتشكل، اللي كلاش الملح انتاعي يتشكل". قالك بنت الجزار قعدت حتى حكمتها باليد أو هاذوك راحوا.

(فحلوتة).

Elle retroussa sa robe jusqu'aux genoux et leur criant en courant : « Où est mon sel ? Celle qui a mangé mon sel qu'elle se paralyse, celle qui a mangé mon sel qu'il se paralyse ». Alors la fille du boucher s'arrêta jusqu'à ce que l'ogresse l'attrapa, et les autres partirent.

(Fahlouta).

En plus de cet effet magique, le conteur souligne l'effet secondaire de ce repas sur l'être humain. Il le fait dans le cinquième épisode de *Boumgharba ya sahbi*, lorsque l'ogresse retient le héros prisonnier chez elle, dans le but de l'engraisser :

قاتلو: " اقعدها، راك غلبان، حتى تسمان". قالك قعد مسكين ياكل عندها. واش دير هي؟ تظن لعظام تاع لعباد، هاذوك هوما اللي ياكلوهم. قالك تعطيلو هاذوك لعظام. قالك الخطرة اللولة مسكين قالك جاع مات، كلا، وققولوا في كرشو عيا يتحرك [...].

(بومغربية يا صاحبي).

Elle lui dit : « Tu es fatigué, reste ici jusqu'à ce que tu te reposes et tu grossisses ». On raconte que le pauvre homme resta manger chez elle. Et elle, qu'est-ce qu'elle fait ? Elle moude les os d'êtres humains – c'est ce qu'ils mangeaient – et les lui donne. On raconte que la première fois, le pauvre homme mourrait de faim alors il mangea, mais les os lui firent tellement mal au ventre qu'il n'arriva plus à bouger [...].

(*Boumgharba ya sahbi*).

Certains ogres possèdent dans les contes de Perrault des objets magiques, ou alors détiennent des pouvoirs surnaturels. Dans les contes chaouis, ils possèdent uniquement des pouvoirs extraordinaires. L'ogre du *Petit Poucet* utilise des bottes fée pour se déplacer. L'ogre du *Chat botté* a le pouvoir de se métamorphoser en toute sorte d'animaux : « - On m'a assuré, dit le chat, que vous aviez le don de vous changer en toute sorte d'animaux ; que vous pouviez par exemple vous transformer en lion, en éléphant » ? (p. 48).

Les ogres des contes chaouis sont capables de se métamorphoser en êtres humains pour parvenir à tromper leurs victimes. Si le conteur ne décrit que rarement le physique des ogres dans ses contes, c'est parce qu'ils apparaissent souvent sous forme humaine. L'ogre se transforme le plus souvent en homme pour aborder sa victime, l'entraîner chez lui et la manger tranquillement. L'ogre dans le conte de *Boumgharba ya sahbi* devient un homme gentil et propose son aide :

قالك يمشي يمشي, علاش ثاني ما لاقاهش واحد الرجل لابس كل شي ابيض : - السلام عليكم, - السلام عليكم, قالو : "الدوار اللي كان هنا يرحم موالديك رجل ولا ما رحلش؟" سماهولو. قالو : "رحلو, ارواح نبات عندي, غدوة نوصلك". ها جا معاه, هو جا معاه, هو دخلو للداموس, تحت الارض. هو غول ولألو صفة واحدة أخرة.

(بومغربة يا صاحبي).

On raconte qu'il marcha marcha et pourquoi ne rencontra-t-il pas un homme, habillé tout en blanc : - Que la paix soit sur toi ; - Que la paix soit sur toi. Il lui dit : « Où est passé s'il te plait le douar qui était là » ? Et il le lui nomma. Il lui répondit : « Ces gens ont déménagé, viens passez la nuit chez moi, demain je t'y conduirai ». Alors il accepta, lorsqu'il le suivit, il le fit entrer dans un antre, sous terre. C'était un ogre qui prit une autre forme.

(*Boumgharba ya sahbi*).

Les habits blancs de l'ogre rappellent ceux des Taleb et des Imams dans la société musulmane. Ils symbolisent la pureté et la sagesse. Grâce à eux l'ogre parvient rapidement à gagner la confiance de sa victime et à l'entraîner dans son antre.

Dans le conte de *Dalfas*, les deux ogres se métamorphosent en jeunes hommes pour tromper leur victime. Dalfas prend l'aspect d'un charmant jeune homme, avec une dent en or et une autre en argent, pour réussir à épouser la fille du sultan. Après sa mort, son frère Arr'ajmi change d'apparence à son tour et revient enlever la même fille à deux reprises : une fois lors de la fête de son mariage, et la deuxième fois de chez elle une fois mariée :

لابس قندورة, ضارب الشاش, كي لعباد.

(دالفاس).

Il portait une gandoura¹, avait un turban sur la tête, comme les humains.

(Dalfas).

Dans le cinquième épisode du conte *El kalb yachreb guerba ou yakoul guelba*, l'ogre sous forme d'homme, invite les deux frères à venir se reposer chez lui :

أيا يمشيو يمشيو يمشيو يمشيو، لاقاهم راجل: - آ الرباح واين راكم رايحين؟
[...] - آ، قالو خوه، هذا غول يا بو سكين! هذا ما هوش عبد، هذا غول [...].
(الكلب يشرب قربة أو ياكل قلبه).

Alors ils marchèrent, marchèrent, marchèrent, marchèrent, un homme les rencontra : - Arrêtez ! Où allez-vous ? [...]. - Ah, lui dit son frère, c'est un ogre bon sang ! Ce n'est pas un humain, c'est un ogre [...].

(*El kalb yachreb guerba ou yakoul guelba*).

Les ogresses apparaissent souvent sous l'apparence de vieilles femmes. L'ogresse dans le conte de *Ben Mejou* aborde le héros, en prétendant être sa tante. Elle lui fait croire qu'elle était très riche et l'invite à vivre chez elle :

¹ Une langue robe traditionnelle que les hommes chaouis portent.

أمالا قالك واحد النهار, هو سارح البقرات انتاعو, العزوزة خرجت: - إيه سعدي أو ولد اختي, آسعدي, آسعدي, (تسلم منا, تسلم منا, تسلم منا, تحضن, تبكي, واحد الشئ!) آ قلي نايا واش رشا ولد اختي, آ قلي نايا, آ قلي واش رشم و احشم و انشف [...].

(بن مجو).

On raconte, un jour, alors qu'il gardait ses vaches, une vieille lui apparut : - Oh quel bonheur, voilà mon neveu, quel bonheur, quel bonheur (elle l'embrassa de partout, le serra dans ses bras, pleura, quelque chose d'incroyable) ! Oh mon Dieu qu'est-ce qu'il a maigri mon neveu, Oh mon Dieu, comme il est devenu faible [...].

(Ben Mejou).

Dans le conte de *Fahlouta*, l'ogresse trompe les villageois et entraîne sept filles chez elle pour les manger :

أمالا قالك, هوما قاعدين في دوار كبير, قالك أو لعزوزة جات عندهم : " آش آ ولادي يرحم ما لديكم, آش آ ولادي يرحم موالديكم, أعطيو لي سبع بنات يروحو حتى أنا يقرئشولي شوية, نديهم تويزة", [...] قالت في قلبها [فحلوتة] : " هادي غولة !"

(فحلوتة).

On raconte qu'ils étaient dans un grand village, lorsqu'une vieille femme débarqua chez eux, elle leur demanda : « Oh, que Dieu bénisse vos parents, oh que Dieu bénisse vos parents, laissez sept de vos filles venir avec moi, j'ai besoin d'aide pour carder, je les emmène en renfort, oh mes filles, oh, oh, oh, ... » [...]. Fahlouta se dit : « C'est une ogresse » !

(Fahlouta).

L'ogresse du quatrième épisode du conte *El kalb yachreb guerba ou yakoul quelba*, se fait passer pour une vieille femme fatiguée qui demande l'hospitalité :

[...] الغولة خرجت عليها [أم لولاد]. الخلا يخلي و الذيب يعري, هي جاتها في صفة امرة, قانتلها: " آ الحنائة, راني جيت انحوس, قتلني الشر, قتلني الغلب, قتلني... عطائلها الماكلة, عطائلها الشراب قالهاش الواحد, أو قاعدة تحكي معاها. (الكلب يشرب قربة أو ياكل قلبه).

[...] l'ogresse lui apparut [à la mère des enfants], le coin était désert, pas âme qui vive, elle lui apparut sous forme de femme et lui dit : « Oh ma chère, je suis venue demander l'hospitalité, je meurs de faim, je meurs de

fatigue, je meurs ... » Elle lui donna à manger et à boire
comme on dit et se mit à discuter avec elle.

(*El kalb yachreb guerba ou yakoul guelba*).

Ce pouvoir permet aux ogres de duper facilement leurs victimes. Rusés le plus souvent, ils les éloignent de leurs proches pour en faire une proie facile, ou entrent chez elles dans le but de manger le bétail et les réserves qu'ils possèdent et de les dévorer ensuite. Ce sont d'excellents comédiens. Quelques-uns simulent la gentillesse et proposent leur aide et leur hospitalité aux victimes, d'autres simulent la faiblesse, la fatigue ou la faim pour faire pitié, et d'autres prétendent l'amour et la compassion pour influencer.

Face à ce genre d'ogres, les personnages tombent toujours dans le piège et le plus souvent, ils ne s'en rendent compte qu'une fois pris. Ils n'ont pas assez de temps pour réfléchir à une solution, et la fuite reste la seule alternative qui s'offre à eux pour échapper à la mort, contrairement aux personnages des contes de Perrault qui parviennent dans les trois contes à duper les ogres. Dans *La Belle au Bois dormant*, le maître d'hôtel trompe l'ogresse, cache sa bru et ses petits-enfants et lui cuisine des animaux. Dans le *Petit Poucet*, l'ogre leurré, égorge ses filles et perd ses bottes et toute sa fortune. Enfin dans *Le Chat botté*, le chat réussit à duper l'ogre sorcier et à le manger.

Cependant, si le héros des contes chaouis n'est pas dévoré immédiatement, il utilise certaines informations concernant les ogres pour optimiser sa fuite. Ainsi, Fahlouta et ses copines n'avalent pas le couscous fait d'os humains pour que l'ogresse ne parvienne pas à les rattraper. Elle échange ensuite leur couverture et celle des filles de l'ogresse pour gagner du temps. Boumgharba et les deux frères du conte *El kalb yachreb guerba ou yakoul guelba*, attendent que les ogres soient dans un sommeil profond pour fuir. Mais lorsque l'ogre apparaît sous son vrai visage, le héros trouve toujours le moyen de le fuir, ou de le duper comme Bech Karkar qui vient à bout de sept ogres et de leur tante.

Malgré la méchanceté et la cruauté des ogresses dans les contes chaouis, certaines font parfois preuve de tendresse et se transforment en mères adoptives. L'ogresse dans le conte de *El kalb yachreb guerba ou yakoul guelba* adopte le grand frère qui a tété son sein et lui a lécher sa morve. Elle devient sa

protectrice et prend sa défense. Elle se dispute même avec son frère qui voulait le dévorer :

هو وقف فم الباب, أو هي قاتلو: " جابك ربّ اليوم غدايا", هو اتلاح رضعها
البزول أو لحسلها لخنونة, قاتلو: " منعت آ حلوف بن حلوف, كي رضعتي ما
نجّمش ناكلك. ها بقا عندها. [...] جاها كي ولدها هاذيك الساعة.
(الكلب يشرب قربة أو ياكل قلبية).

Quand il se présenta devant la porte, elle lui dit : « Dieu t'envoie aujourd'hui pour mon déjeuner », et lui se jeta sur son sein qu'il téta et lui lèche sa morve, elle lui dit : « Tu es sauvé sacré veinard, comme tu m'as tété je ne peux pas te manger. Alors il resta vivre chez elle. [...] Elle le considérait comme son fils à ce moment-là.
(*El kalb yachreb guerba ou yakoul quelba*).

Nabile Farès détecte dans cet acte une symbolique d'un imaginaire culinaire qui accorde au lait une grande richesse. Selon lui, l'allaitement par l'ogresse « est l'équivalent d'un don de sur-puissance par rapport au monde du jour et du familier-quotidien ».¹ Il ajoute que le partage d'un déjeuner avec l'ogresse, crée un pacte.²

Les ogres des contes de Perrault, ne font preuve d'aucune affection. Le conte de *La Belle au Bois dormant* reflète la cruauté de la grand-mère qui veut manger ses petits-enfants. Dans le conte du *Petit Poucet*, le narrateur souligne la cruauté de l'ogre : « Ces pauvres enfants se mirent à genoux en lui demandant pardon ; mais ils avaient à faire au plus cruel de tous les ogres, qui loin d'avoir pitié les dévorait déjà des yeux » (p. 80).

D'après cette comparaison, nous concluons que les ogres des contes de Perrault sont très riches et civilisés. Ils ne mangent jamais cru et aiment la bonne cuisine. Ils habitent généralement dans des châteaux et possèdent des objets magiques ou des pouvoirs de sorciers. La méchanceté, les dents pointues et la bêtise sont leurs principales caractéristiques. Les ogres des contes chaouis par contre, sont souvent pauvres. Ils mangent du cru et ne connaissent de la cuisine que le couscous à base d'os d'êtres humains. Ils n'habitent principalement que des antres ou des taudis. La capacité de métamorphose et le don de comédiens leurs permettent de piéger facilement leurs victimes. Mais

¹ Nabile Farès, *L'ogresse dans la littérature orale berbère*, op. cit, p. 49.

² Idem, p. 51.

leur bêtise et la particularité de leur sommeil permettent aux héros de les duper et de s'enfuir.

Les animaux et les créatures surnaturelles

En plus de la fée et de l'ogre, d'autres personnages provoquent l'émerveillement des contes. Nous rencontrons dans les contes de Perrault certains animaux merveilleux tandis que dans les contes chaouis nous rencontrons particulièrement des créatures surnaturelles.

Le narrateur présente trois animaux merveilleux dont deux sont anthropomorphes. Le premier est le loup du *Petit Chaperon rouge*, auquel le narrateur octroie la parole pour symboliser le Mal humain : « En passant dans un bois elle rencontra compère le loup [...]. Il lui demanda où elle allait [...] » (p.32). Le deuxième est le chat du conte *Le Chat botté*. Il est aussi merveilleux par sa parole et par son intelligence : « Le chat qui entendait ce discours, mais qui n'en fit pas semblant, lui dit d'un air posé et sérieux [...] » (p. 44). Georges Jean observe que « Par le langage, les animaux ressemblent donc aux hommes, se mêlent à eux, jouent des rôles analogues et au même niveau de présence [...] ».¹ Cette parole semble merveilleuse pour le lecteur, mais ne l'est pas pour le maître du chat et le roi qui ne s'étonnent pas, puisqu'ils font partie du monde merveilleux : « Quoique le maître du chat ne fit pas grand fond là-dessus [...] qu'il ne désespéra pas d'en être secouru dans sa misère » (p. 44).

Si l'émerveillement du héros est absent, car tout est permis dans les contes, celui du lecteur est néanmoins limité. Michèle Simonsen constate que « Le chat lui-même, bien que sachant parler, est un héros picaresque qui fait le succès de son maître grâce à son intelligence et non par des moyens surnaturels comme dans les contes merveilleux ».² Mais Georges Jean constate que le comportement humain des animaux ne détruit pas complètement leur animalité, d'où l'aspect justement merveilleux des contes :

¹ Georges Jean, *Le pouvoir des contes*, op. cit., p. 80.

² Michèle Simonsen, *Perrault. Contes*, op. cit., p. 74.

On a pu se demander si les animaux des contes, à quelque catégorie qu'ils appartiennent, étaient d'abord et essentiellement anthropomorphes. Il me semble qu'ils le sont sans l'être. La merveille dans ce cas est justement que leur « humanité » ne détruit pas complètement leur animalité. On reste ainsi sous le charme ou dans l'angoisse (relativement) de les percevoir semblables à nous, et cependant différents.¹

Le dernier animal merveilleux présent dans les contes de Perrault, est l'âne du roi qui crotte de l'or :

Les vertus de ce rare animal méritaient cette distinction, puisque la nature l'avait formé si extraordinaire que sa litière, au lieu d'être malpropre, était couverte, tous les matins, avec profusion, de beaux écus au soleil et de louis d'or de toute espèce, qu'on allait recueillir à son réveil.

(*Peau d'Âne*, p. 4).

La spécificité de cet animal influence le lecteur. Il devient un récepteur qui rêve d'une richesse inépuisable et plonge profondément dans le monde du merveilleux.

De tous les contes de Perrault, seul celui des *Souhais ridicules* présente un personnage surnaturel : Jupiter, emprunté à la mythologie gréco-romaine. Dans ce conte, où il est question d'un mortel qui reçoit trois souhaits à réaliser, le narrateur n'a pas été inspiré par la tradition orale ou littéraire – dans lesquelles il est plus question de fée ou de follet² – mais par La Fontaine, qui fait intervenir dans ses fables des personnages mythiques. Michèle Simonsen observe que « Sans doute a-t-il [Perrault] voulu, pour ce premier conte, traiter un sujet déjà traité par La fontaine, qu'il admirait tant ».³

Dans les contes chaouis que nous avons collectés, nous ne rencontrons qu'un seul animal merveilleux : le serpent du conte de *Ben Mejou*. Il est merveilleux d'abord parce qu'il parle, qu'il se marie avec une humaine et qu'il procréé un enfant humain :

¹ Georges Jean, *Le pouvoir des contes*, op. cit., p. 79.

² Michèle Simonsen, *Perrault. Contes*, op. cit., p. 34.

³ Ibidem.

قالك بقدره الله تعالى هدر عندها الحنش هناك, قالها : " هذا آو مليحلو الموت كي باباه".

(بن مجو).

On raconte que par le pouvoir de Dieu, ce serpent lui parla, il lui dit : « Celui-là mérite la mort comme son père ».

(Ben Mejou).

Le conteur insiste sur le caractère merveilleux de cette parole en utilisant l'expression : « avec le pouvoir d'Allah le Grand ». Mais l'émerveillement que cause cet animal, comme celui provoqué par le chat, reste très limité. Il se conduit en être humain sans autre pouvoir extraordinaire. Il ne rappelle à l'auditeur son animalité que lorsqu'il tente de tuer son beau-fils :

كي جا الطفل [جحا] قاتلو: " دخل راسك [في الغرارة] تجبب الكسرة", جا خوه قالو: "سخر" أو احكم الشكاره دارها هك [فرغها], باباه طاه من وسط الشكاره : - واش دير هنا آ بابا؟ - آني غير نحوّس ع الطرف تاع الكسرة اللي رطب ناكلو, آني شايب على روعي.

(بن مجو).

Lorsque Jha rentra, sa mère lui dit : « Entre ta tête dans le sac pour prendre un morceau de galette ». Son frère accourut et lui dit : « Éloigne-toi », il prit le sac, et comme cela [geste] le vida et son père tomba : - Que fais-tu là papa ? - Je ne fais que chercher un bout tendre de galette, je suis vieux maintenant.

(Ben Mejou).

Les contes chaouis sont plus distinctifs par l'intervention des créatures surnaturelles. Dans le conte de *Lanja*, un monstre enlève l'héroïne et dans le conte de *El kalb yachreb guerba ou yakoul guelba*, la famille est victime d'une créature appelée « Tamma ». Ces deux créatures ne sont pas des ogres comme nous le constaterons. Le monstre dont il est question possède plusieurs caractéristiques qui le rendent surnaturel. Le conteur le décrit comme un monstre couvert de cheveux de la tête jusqu'aux pieds :

قالك مغطّي شعر من ساسو لراسو [...]. قالك دخل, شعر يمشي. طلق للشعر, ما باناش خلاص.

(لأنجة).

On raconte qu'il était couvert de cheveux de la tête aux pieds. [...] On dit que lorsqu'il entra, c'était des cheveux qui marchaient. Lorsqu'il lâche ses cheveux, ils le cachent complètement.

(Lanja).

Ce monstre a le pouvoir de métamorphose que nous retrouvons chez les ogres des contes chaouis. Sauf qu'il peut se métamorphoser en homme et aussi en objet. Au début du conte, il se transforme en un joli couteau pour appâter la jeune fille Lanja :

و الطفلة هادي يقولولها لانجة, لقات السكين ثم يطأيش, أيا حكمت خبأتو على البنات [...] أو هو خرجها [السكين] راجل [...].
(لانجة).

Cette fille-là on l'appelait Lanja, elle trouva là-bas le couteau par terre, alors elle le cacha aux autres filles [...] soudain le couteau lui apparut en homme [...].

(Lanja).

Et vers la fin du conte, il se transforme en un mendiant pour se venger du mari de Lanja :

جاهم الطلاب يطلب [...] قالك هي جبّات [لانجة], هي عرفاتو, دارتلهم هك (لا) ما تعطيو تولوش الما يشرب [...].
(لانجة).

Il leur vint en mendiant [...] Quand Lanja le vit, elle le reconnut et leur fit signe de ne pas lui donner de l'eau à boire [...].

(Lanja).

Sa principale caractéristique surnaturelle, est la nature de son âme. Cette dernière se trouve être un cheveu parmi les cheveux qui lui couvrent le corps, comme il le précise lui-même à Lanja et à son mari :

قالو : " أطلقلي او انعاهدك نردلك ولأتك بكل, نردلك ولادك كل نعاهدك أو تقصليش الشعر. الروح انتاعي هي شعرة, إذا انتحات فرات. " قالو [راجل لانجة] : " ما نقبلش", قالو : " قتلك نعاهدك انجيلك اللي ولدتهم, نردهم لك هنا, أطلقلي للشعر انتاعي برك.
(لانجة).

Il lui dit : « Lâche-moi et je te promets de te rendre tous tes enfants. Je te rendrai tous tes enfants, je te le promets mais ne me coupe pas les cheveux. Mon âme est un cheveu, s'il se détache, ça y est, je meure ». Le mari de Lanja lui dit : « Je ne te crois pas », il lui répond : « Je t'ai dit que je te promets de te ramener tes enfants, je te les ramènerai ici, je te demande juste de lâcher mes cheveux ».

(Lanja).

Cette négociation montre, d'une part, que le monstre n'a pas de force extraordinaire comme celle des ogres : son âme le rend vulnérable. D'autre part, elle suggère son honnêteté : il tient sa promesse, contrairement au mari de Lanja qui la rompt. Le monstre est donc plus respectueux que les humains. Enfin, la caractéristique qui le différencie radicalement de l'ogre, est qu'il ne mange pas les êtres humains et la chair fraîche. Il ne fait aucun mal, ni à Lanja lorsqu'il enlève, ni à ses enfants, ni à son mari :

قالها : " تردي دينك مع ديني؟", قاتلو : " ما نردش ديني مع دينك خلاص". قالك
في الليل كي يرقد, يلهوئتها شعرها على ذراعو أو يرقد, أو في النهار يسكر عليها
سبع ببيان و يروح ما دريت وين يروح.

(الإنجة).

Il lui dit : « Veux-tu m'épouser » ? Elle lui dit : « Non, je ne t'épouserai jamais ». On raconte que la nuit, il enroulait ses cheveux autour de son bras et dormait, et le jour, il l'enfermait derrière sept portes et il partait je ne sais où.

(Lanja).

L'autre créature surnaturelle appelée « Tamma » est celle qui attaque la mère dans le conte de *El kalb yachreb guerba ou yakoul guelba*. Ce mot est emprunté à la langue arabe. Il signifie : « النازلة الكبرى », dont la traduction la plus proche en langue française est « le cataclysme ». La désignation de cette créature par ce mot reflète son effet dévastateur. Elle ressemble à l'ogre dans la mesure où elle s'attaque aux humains et mange de la chair crue :

راحت اذاتهم يسرحوا, علاش ما تخرجش عليها الطامة. كلاتهم أكل, كلات الغنم
بكل, الكلب اللي فكها و هربت.

(الكلب يشرب قربة أو ياكل قلبية).

Elle emmena son troupeau au pâturage, quand la Tamma apparut et dévora tous ses moutons. Elle réussit à fuir grâce au chien qui l'a protégée.
(*El kalb yachreb guerba ou yakoul guelba*).

Mais elle s'en différencie par son physique. Le conteur la définit comme une créature qui ressemble au serpent. Le bruit qu'elle cause en marchant reflète son gigantisme et son poids imposant :

أمالاً هوما باش يروحوا يصيدوا، الطامة خرجت من الجبل: تا تا تا تا تا تا.
الطامة كي لحنش أو هي ماهيش حنش.
(الكلب يشرب قربة أو ياكل قلبه).

Alors qu'ils s'apprêtaient à aller chasser, la Tamma surgit de la montagne : Ta, Ta, Ta, Ta, Ta, Ta. Tamma qui ressemble à un serpent, sans être un serpent.
(*El kalb yachreb guerba ou yakoul guelba*).

Les personnages merveilleux que le narrateur de Perrault et le conteur chaoui présentent, sont spécifiques à chaque culture selon l'imaginaire du peuple. Ils se distinguent d'un côté, par leurs natures merveilleuses. Ainsi, les fées sont spécifiques aux contes de Perrault et les créatures surnaturelles sont l'apanage des contes chaouis. Ils se différencient d'un autre côté par leurs représentations. Les descriptions et les pouvoirs qu'ils leur sont octroyés sont très variés, comme les ogres et les animaux merveilleux.

Ces personnages constituent la principale marque du merveilleux dans les contes. Ils insèrent les récits dans un monde « non réaliste »¹ où leur fonction référentielle est concrétisée par l'emploi de désignations, de qualifications et d'actions non conformes à notre perception.

Les fonctions des désignateurs

Si certains personnages sont choisis et intégrés aux récits pour garantir un effet merveilleux aux contes, d'autres le sont en fonction de la symbolique que leurs dénominations assurent au sein des récits. Les choix rhétoriques effectués lors de la mise en texte pour désigner les personnages sont toujours

¹ Pierre Glaudes, Yves Reuter, *Le personnage*, op. cit., p. 70.

significatifs. Il s'agit de ces « désignateurs »¹ qui participent à la construction de l'« étiquette »² du personnage, pour reprendre la terminologie de Philippe Hamon. Ils font partie de cet « ensemble stylistique dont les unités forment l'effet-personnage : nom prénom, surnoms, titres (*appellations*), portrait et fiche biographique (*descriptions*) ».³ Ce « niveau de surface »⁴ est fondamental. Pierre Glaudes et Yves Reuter constatent que « c'est de lui qu'on part pour prélever les données signifiantes et c'est vers lui qu'on revient pour vérifier leur interprétation ».⁵

Ces désignateurs qui centrent « toutes les informations fournies par le texte sur un personnage »⁶ remplissent plusieurs fonctions dans les contes de notre corpus, comme : la livraison d'informations relatives aux qualifications des personnages et la création d'un ancrage culturel du récit.

La relation entre les personnages et leurs attributs

Le narrateur de Perrault et le conteur chaoui attribuent principalement des surnoms aux personnages de leurs contes. Ils informent le lecteur et l'auditeur d'emblée sur quelques-unes de leurs qualifications et de leurs spécificités.

Les qualifications du personnage

Certains surnoms reflètent des attributs qui prédisposent le personnage à réussir sa quête. Le héros du conte du *Petit Poucet* est un personnage intelligent : « le plus jeune était fort délicat et ne disait mot ; prenant pour bêtise ce qui était une marque de la bonté de son esprit » (p. 74), mais sa famille

¹ Idem, p. 58.

² Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », In : *Poétique du récit*, Seuil, 1977, p. 124.

³ Philippe Hamon, *Le personnel du roman*, Genève, Droz, 1983, p. 157.

⁴ Pierre Glaudes, Yves Reuter, *Le personnage*, op. cit., p. 57.

⁵ Idem, p. 57-58.

⁶ Idem, p. 61.

le sous-estime à cause de cette qualité et de sa petite taille : « Ce pauvre enfant était le souffre-douleur de la maison, et on lui donnait toujours tort » (p. 74).

Le surnom du « Petit Poucet » semble contraster avec les actions accomplies au cours du conte. En réalité, ce surnom ne symbolise pas la faiblesse ou la fragilité du héros. Il marque au contraire sa force comme l'explique Bernadette Bricout :

Les dictionnaires français [...] présentent [le pouce] au contraire comme le plus fort et le plus gros des doigts de la main. En Turquie, il est le grand doigt, en Russie de même. Et, de fait, il apparaît bien comme le doigt le plus long dans l'écriture cunéiforme. [...] Dans toutes les langues d'Europe et d'Asie, le pouce est associé à la vigueur, à la grandeur, à la puissance. [...] Car enfin, le Petit Poucet se révèle, comme le doigt dont il porte le nom, indispensable à ses frères. Si le pouce, aux yeux d'Aristote, est bien le grand doigt, c'est parce que « les autres sans lui ne serviraient à rien ». Du reste ce cadet, en dépit de son âge, est bien le père de tous les autres puisqu'il veille quand ses aînés dorment et les protège.¹

Ce surnom reflète donc la force morale qui permet au Petit Poucet de triompher sur l'ogre, sauver ses frères et enrichir sa famille.

L'intelligence de l'héroïne du conte chaoui *Fahlouta* se manifeste dans son surnom. « *Fahlouta* » est un mot emprunté à l'arabe dialectal qui signifie « la fille débrouillarde ». Il explique les facultés qui ont permis au personnage de tromper l'ogresse, de sauver ses amies et de déjouer tous les pièges tendus par l'homme curieux. Le conteur se contente de révéler la principale qualité qui permettra à l'héroïne de réussir sans aucune autre description supplémentaire.

L'expression du manque à travers le surnom

D'autres surnoms reflètent un manque qui pousse le personnage à entamer une quête et éclairent par conséquent son action. Dans le conte de *Cendrillon*, le narrateur ne dévoile le vrai nom de Cendrillon à aucun moment du récit. Il précise seulement que le surnom est donné à l'héroïne par ses demi-sœurs :

¹ Bernadette Bricout, *La clé des contes*, Paris, Seuil, 2005, p. 62-65.

Lorsqu'elle avait fait son ouvrage, elle s'allait mettre au coin de la cheminée, et s'asseoir dans les cendres, ce qui faisait qu'on l'appelait communément dans le logis Cucendron ; la cadette, qui n'était pas si malhonnête que son aînée, l'appelait Cendrillon ; [...].

(*Cendrillon*, p. 55-56).

C'est un surnom humiliateur pour l'héroïne, comme le constate Michèle Simonsen : « Les deux sœurs l'appellent par dérision " Cendrillon " et « Cucendron » et se moquent ouvertement de son aspect peu engageant ».¹ Il reflète les conditions de vie difficiles dans lesquelles elle vit, mais il reflète également « un immense jeu de mot »² comme le souligne Michel Serres. Il nous explique dans son article « Les Métamorphose de la cendre » que les termes latins désignant les lieux où se tient Cendrillon, les tâches qu'elle accomplit et les objets magiques utilisés par sa marraine comportent tous la même syllabe *cu* de Cucendron (la vaisselle : *cucuma*, la chambre : *cubiculum*, la citrouille : *cucurbita*, etc.). Cette situation de manque, symbolisée dans le surnom de Cendrillon, est ce qui pousse l'héroïne à vouloir se marier afin de quitter le foyer paternel.

Le surnom de Barbe-Bleue sous-tend également un manque qui explique l'action du personnage, mais aussi la mésaventure dans laquelle l'héroïne s'est retrouvée. En effet, le surnom de Barbe-Bleue fait référence à la couleur de la barbe qui constitue un obstacle qui répugne les femmes : « [...] mais par malheur cet homme avait la barbe bleue : cela le rendait si laid et si terrible, qu'il n'était ni femme ni fille qui ne s'enfuît de devant lui » (*Barbe-Bleue*, p. 36). Ce surnom expliquerait seulement la situation initiale du conte et les difficultés que rencontre cet homme. Michèle Simonsen montre que le motif de cette barbe-bleue est immotivé. Il n'a aucune incidence sur l'action des personnages, la seule fonction qu'il lui trouve est celle de révéler la naïveté des femmes :

Les qualités apparentes qu'il révèle bientôt font vite oublier cette barbe terrible ; et ce motif de la barbe bleue est si immotivé [...] On ne peut pas prendre cette barbe bleue pour la marque extérieure d'une aberrance intérieur, comme dans les contes. D'ailleurs, devant le

¹ Michèle Simonsen, *Perrault. Contes*, op. cit., p. 92.

² Michel Serres, « Les Métamorphoses de la cendre », In : *Critique* 246, novembre 1967, p. 63.

comportement de Barbe-Bleue, l'héroïne commence bientôt à trouver qu'il n'a pas la barbe si bleue. A première vue, la barbe bleue du héros sert surtout à révéler la naïveté des femmes !¹

Ce qui semble encore plus révélateur est l'absence de nom qui, selon Michèle Simonsen, a pour but de refléter l'origine non-noble du personnage : « Le caractère véritablement aberrant de Barbe-Bleue, c'est qu'il n'est pas gentilhomme : il n'a pas de naissance, pas de famille connue, pas d'héritier, pas de nom [...] ».² Le narrateur véhicule par le biais de ce surnom plusieurs indices qui expliquent en partie le comportement de l'homme avec son épouse. Ils constituent un avertissement adressé aux jeunes femmes qui se marient avec des inconnus pour des intérêts matériels.

La révélation du manque dans les contes chaouis passe parfois aussi par les surnoms. Celui de Bech Karkar est composé en partie du mot « *karkar* » qui signifie en arabe dialectal « traîner ». Il symbolise le principal caractère du héros, à savoir sa fainéantise et sa lenteur, et le principal manque déclencheur de la quête. En effet, c'est à cause de sa fainéantise que les villageois l'abandonnent, ce qui le pousse à quitter son village.

Pareillement pour le héros du premier épisode de *Ben Mejou*. Le conteur choisit le surnom de « *Ben Mejou* » qui signifie en langue chaouie « l'homme à l'oreille », expression que nous avons eu l'occasion d'expliquer dans la partie d'analyse structurale.³ Ce surnom reflète un trait de caractère du héros, en l'occurrence sa naïveté. Il informe l'auditeur sur le manque qui le pousse à suivre l'ogresse et le mène à sa perte. D'ailleurs, le conteur insiste sur la signification du surnom et prend soin de l'expliquer avant de commencer le contage.

¹ Michèle Simonsen, *Perrault. Contes*, op. cit. p. 70.

² Ibidem.

³ Voir *supra* : « La combinaison des séquences narratives élémentaires », p. 152.

Vers une identification de l'action

Le narrateur de Perrault et le conteur chaoui choisissent parfois les surnoms de leurs personnages en fonction de leurs actions dans les contes. La princesse Peau d'Âne est surnommée ainsi à cause de la peau d'âne qui couvre son corps, dans une grande partie du conte. Elle met en relation le personnage et son action. Ce surnom renvoie au déguisement qu'utilise la princesse pour fuir le mariage, comme il renvoie à une fonction narrative importante, car sans cette peau, la princesse n'aurait pas pu éviter l'inceste. Michèle Simonsen, lui détecte un autre but fonctionnel :

Le déguisement de l'héroïne s'explique au niveau narratif par la nécessité de ne pas être reconnue au cas où elle serait poursuivie par son père, et fonctionnellement par le fait qu'elle doit être courtisée par le prince incognito – son déguisement répugnant doit contraster avec ses parures surnaturelles lors de l'épisode de la transfiguration.¹

Peau d'Âne est aussi une ancienne expression qui désignait les contes merveilleux, comme l'explique Michèle Simonsen :

En effet, longtemps avant Perrault, l'expression « conte de ma mère l'oie » est attestée, et désigne, parallèlement à l'expression « conte de Peau-d'Âne » et plus rarement « conte de la Cigogne » ce que nous appelons aujourd'hui « conte merveilleux ».²

Le surnom recèle alors une autre symbolique relative à la fictivité et au caractère merveilleux du récit.

Le surnom du héros chaoui Boumgharba est aussi étroitement lié aux différentes aventures qu'il vit tout le long du conte. En effet, le mot « *Boumgharba* » est composé de deux mots en arabe dialectal : « *bou* » et « *mgharba* », il signifie « l'homme qui a connu des étrangetés ». L'auditeur est, dès le titre même du conte, averti de la nature du conte. Le conteur à la fin, explique le choix de ce surnom ainsi que le titre donné au conte *Boumgharba ya sahbi*, que nous pouvons traduire par « l'homme qui a connu des étrangetés mon ami ! » :

¹ Michèle Simonsen, *Perrault. Contes*, op. cit., p. 44.

² Idem, p. 29.

كي رَوَّح, باباه ولا طفل صغير أو هو من لغرايب شاب, يهزّوه في القفة من دار
لدار يحكيلهم في لغرايب. يقولو بومغربة يا صاحبي: يقول لباباه يا صاحبي, أو
هو بومغربة.

(بومغربة يا صاحبي).

Une fois rentré, il trouva son père plus jeune que lui, car les mésaventures l'ont fait vieillir. On le transportait dans un couffin de maison en maison pour qu'il leur raconte ses aventures. On l'appelait « l'homme qui a connu des étrangetés mon ami » parce qu'en racontant ses aventures à son père, il lui disait « mon ami », et lui était l'homme qui a connu des étrangetés.

(*Boumgharba ya sahbî*).

La mise en évidence d'états physique et moral

Les surnoms peuvent parfois être le reflet d'un état physique des personnages, comme ils peuvent avoir une étroite relation avec les actions qui leur sont liées. Dans les contes de Perrault, les noms d'Aurore et de Jour reflètent la beauté des deux personnages qu'ils désignent : « [...] il vécut avec la princesse plus de deux ans entiers, et en eut deux enfants, dont le premier, qui fut une fille, fut nommé *Aurore*, et le second un fils qu'on nomma *Jour*, parce qu'il paraissait encore plus beau que sa sœur » (*La Belle au Bois dormant*, p.27). Mais ils symbolisent l'éveil de la princesse après cent ans de sommeil comme l'explique Lilyane Mourey : « Au niveau symbolique encore, on pourrait voir dans le sommeil de la princesse une représentation de l'Hiver – dans le conte de Perrault, les enfants portent d'ailleurs le nom de Jour et d'Aurore : ils sont le fruit de l'éveil à la vie et la lumière ».¹

Le surnom donné à La Belle au Bois dormant reflète à son tour l'état physique de la princesse. Sa décomposition nous dévoile trois éléments qui nous offrent une idée de l'intrigue du premier épisode du conte. L'adjectif « belle » renseigne sur la beauté de la princesse. Le participe présent « dormant » illustre son état. Le mot « bois » renvoie à l'endroit où la princesse dort, en l'occurrence le château entouré d'arbres.

¹ Lilyane Mourey, *Grimm et Perrault. Histoire, structure, mise en texte des contes*, op. cit., p. 58.

Enfin, le surnom du personnage peut porter une charge symbolique et annonce une partie du message voulu par le conte. C'est le cas du Petit Chaperon rouge. Son surnom fait référence au chaperon rouge que la grand-mère a confectionné : « Cette bonne femme lui fit faire un petit chaperon rouge, qui lui seyait si bien, que partout on l'appelait Le Petit Chaperon rouge ». (*Le Petit Chaperon rouge*, p. 32). Il n'a aucune fonction significative dans le conte. Il recèlerait selon certains critiques, plusieurs symboles. Erich Fromm, à titre d'exemple, voit dans la couleur rouge le symbole de la menstruation ou de la défloration.

Le narrateur et le conteur n'attribuent parfois pas de noms ou de surnoms à leurs personnages principaux. Ils se contentent simplement de les désigner par des mots tels que le maître, la sœur cadette, etc. Ces désignateurs ont deux fonctions fondamentales : symboliser l'inactivité des héros ou refléter des situations générales, auxquelles un lecteur ou un auditeur pourra s'identifier.

Le héros du *Chat botté* n'est désigné dans le conte que par « le maître du chat ». Sa passivité face à l'activité et à la ruse de son chat le rend presque invisible. Le lecteur oubliera parfois même que le chat n'est qu'un allié et non pas le héros. D'ailleurs le conte ne porte pas le nom du héros, mais le nom de l'allié. Le cas de ce héros ressemble fortement au cas de l'héroïne du conte chaoui *Dalfas*.

La fille du sultan, bien qu'elle soit au cœur du récit, il n'en demeure pas moins que les affrontements entre les alliés et les adversaires, qui sont tous des ogres, ont plus de significations que son enlèvement. Il s'agit en fait plus d'un conte d'ogres que d'un conte de princesse. Ce conte porte également le nom d'un des ogres et non celui de l'héroïne. Il y a certes, que ce soit dans les contes de Perrault ou dans les contes chaouis, d'autres héros passifs, mais la passivité de ces deux héros (le maître du chat et la fille) est plus marquée et leur participation au récit est très limitée.

Dans le conte de *Barbe-bleue*, l'héroïne désignée par « la cadette » est victime de sa propre curiosité, qui l'a poussée à ouvrir la chambre interdite et qui a failli lui coûter la vie. Le narrateur insiste sur ce trait de caractère dans la moralité du conte :

*La curiosité, malgré tous ses attraits,
Coûte souvent bien des regrets ;
On en voit tous les jours mille exemples paraître.*
(*Barbe-Bleue*, p.42).

C'est donc un défaut tellement répandu, que n'importe quel lecteur pourra s'identifier à l'héroïne. Le narrateur facilite cette identification grâce à l'anonymat de ce personnage

Le désignateur de l'héroïne dans le conte des *Fées* « la cadette » est aussi lié au message que veut véhiculer le narrateur dans ce conte. Il a une charge symbolique :

*L'honnêteté coûte des soins,
Et veut un peu de complaisance,
Mais tôt ou tard elle a sa récompense,
Et souvent dans le temps qu'on y pense le moins.*
(*Les Fées*, p. 54).

L'héroïne du conte porte les valeurs de l'honnête et gentille fille. Elle représente le bien. Tandis que sa sœur aînée porte les valeurs de la méchante et orgueilleuse fille. Elle représente ainsi le mal. Dans l'opposition entre les deux sœurs, le conte reflète l'opposition entre le bien et le mal, incarnés dans les personnages des sœurs, où le bien finit par triompher sur le mal et finit par être récompensé. Il ne s'agit plus de deux personnages, mais de deux concepts, les noms ou surnoms n'ont alors aucune importance. D'ailleurs aucun des personnages de ce conte n'est nommé.

Enfin Le conte chaoui *El kalb yachreb guerba ou yakoul quelba* raconte l'histoire d'une famille ordinaire qui tente de vivre dans un milieu hostile. Tous les membres de la famille sont des héros, mais aucun d'eux n'est nommé. Le conteur les voulait représentatifs de la paysannerie chaouie, qui mène une vie dure.

L'ancrage culturel

Si les surnoms des personnages ont toujours une portée symbolique, les noms ont le plus souvent pour fonction l'ancrage culturel des contes. En effet, selon Glaudes et Reuter, le désignateur est « à l'origine de l'effet de réel produit par le personnage, dans la mesure où il établit son identité sur le modèle des

personnes " de chair et d'os " ».¹ Le narrateur et le conteur donnent à certains de leurs personnages des noms qui permettent de les inscrire « dans un système d'oppositions relatives [...] à la nationalité ».²

La plupart des noms propres dans les contes de Perrault et dans les contes chaouis n'ont aucun rapport avec les actions qu'accomplissent les personnages désignés. Ils sont essentiellement le reflet de la culture qui transmet le conte. Les noms de Riquet, Anne, Javotte, Guillaume, Pirrot, Blaise ou Fanchon, sont des noms typiquement français. D'ailleurs, Michèle Simonsen remarque que le nom de Blaise, comme le nom de son épouse Fanchon ne sont pas seulement français, mais ce sont des « noms typiques, quasiment emblématiques de la paysannerie française ».³

Concernant les noms des personnages chaouis, l'influence arabo-musulmane est très prégnante. Nous relevons seize noms d'origine arabe et seulement six noms dont l'origine est vraisemblablement la langue chaouie. En effet, les noms de Jha, Ahmed, Lanja, Djamila, Gassem et Rebouh sont le fruit de l'acculturation qu'a subi le Maghreb après l'arrivée des arabes musulmans. En particulier le nom de Ahmed, que le conteur attribue aux personnages de plusieurs contes (le héros de *Lamkhabla fi chourha*, l'allié de Lanja, l'un des adversaires de *Boumgharba ya sahbi* et l'un des héros de *Jazia*). Il est typiquement musulman, c'est la deuxième forme du nom du prophète Mohammed qui figure dans un verset du Saint Coran :

Et quand Jésus fils de Marie dit : « O Enfants d'Israël, je suis vraiment le Messager d'Allah [envoyé] à vous, confirmateur de ce qui, dans la Thora, est antérieur à moi, et annonciateur d'un Messager à venir après moi, dont le nom sera « Ahmed » [...].⁴

Mais ceux qui ont le plus influencé la littérature orale et même la langue des Berbères, sont les nomades Hilaliens qui sont arrivés quelques siècles après l'avènement de l'Islam. Tous les noms des personnages du conte de *Jazia* : *Jazia*, *Diab*, *Ahmed Lahlayli*, *Chérif Ben Hachemi*, *Rdah Oum Zayed*, *Khelif*

¹ Pierre Glaudes, Yves Reuter, *Le personnage*, op. cit., p. 61.

² Idem.

³ Michèle Simonsen, *Perrault. Contes*, op. cit., p. 35.

⁴ *Le Saint Coran et la traduction en langue française du sens de ses versets*, Abijan, Librairie islamique, Sourat As-Saff (le rang, n° 61), verset 6.

Ezznati, Zid, Bouzid, Saïd Essfari, Dhaoui Lajbine et Chaabane Ben Mecharane, font partie de leur poésie orale, qui se transmet depuis des siècles et qui se convertit parfois en conte.

Les noms donnés aux autres personnages, comme Ha, Deghmous, Lanja, Yazdem, Dalfas ou Arr'ajmi, n'ont aucune signification en langue arabe, mais sont le fruit de l'imaginaire berbère. Ce ne sont pas des noms communs utilisés dans la vie réelle. Ils n'ont aucune signification en langue berbère, à l'exception du nom de l'ogre Arr'ajmi. Ce nom est composé de deux mots berbères : « *Arr* » qui signifie « lion » et « *Ajmi* » qui signifie veau. Les deux mots composés donnent une nouvelle signification au nom : celle d'un ogre dont le physique ressemble à un veau mais dont la force égale celle d'un lion. À l'exception des autres noms, Arr'ajmi est le symbole de la force et de la discrétion de l'ogre.

D'après notre analyse des principales fonctions assurées par les personnages des contes, nous remarquons que le narrateur et le conteur recourent à des procédés semblables dans la mise en texte de leurs personnages. Ils intègrent dans leurs contes des personnages surnaturels afin de donner l'illusion d'un monde merveilleux. Ces personnages diffèrent cependant d'une culture à l'autre selon la conception du merveilleux de chaque peuple.

Afin de donner des indices au lecteur et à l'auditeur sur les manques, les qualifications, les actions ou les états physiques et moraux des personnages, le narrateur et le conteur concèdent essentiellement à leurs principaux personnages des surnoms. Quant à l'anonymat des personnages, il est lié aux rôles accordés aux héros, qui dans la plupart du temps, représentent plus des concepts que des actions. Les appellations se révèlent alors marginales, ou même inutiles.

Enfin les noms sont presque exclusivement attribués aux personnages dans le but de garantir un ancrage culturel des contes. Les noms choisis, sont le reflet des cultures des deux sociétés française et chaouie, dans lesquelles les contes se lisent et se transmettent. À la lecture des contes de notre corpus, les références culturelles sont explicites. Elles participent à la formation d'une identité culturelle qui permet aux contes de chaque culture de se distinguer

dans le vaste monde de la littérature populaire mondiale, qu'elle soit écrite ou orale.

Les contes du *Petit Poucet* et de *Fahlouta* par exemple, recèlent des éléments communs, présents dans les contes d'autres peuples également. Cependant, un lecteur ou un auditeur n'aura aucun mal à distinguer le conte français du conte chaoui, et ce, grâce à la société qui façonne chaque conte en fonction de sa culture.

Ce qui est encore plus intéressant, d'après les quelques signes culturels relevés dans cette partie, ainsi que dans la partie qui traite du temps¹, c'est l'absence presque totale de l'acculturation franco-chrétienne. Or l'acculturation arabo-musulmane (où les deux cultures arabe et berbère ont fusionné) se manifeste beaucoup plus, malgré la colonisation française qui a duré cent trente ans.

La paysannerie chaouie n'a pas été touchée par la culture du colonisateur français. Pas seulement parce qu'elle était celle de l'ennemi, mais aussi que la population a été longtemps ignorée par le colonisateur. Il s'est plus intéressé à la culture kabyle dans le nord du pays. Il a tenté de l'étudier afin d'approcher le peuple, de mieux le maîtriser et de répandre le christianisme par l'intermédiaire des missionnaires. Parallèlement, comme nous avons eu l'occasion de le voir dans la première partie, la culture chaouie a beaucoup été négligée.² Cette négligence se reflète par le peu de contes collectés et le peu d'études consacrées à cette culture orale. Elle est restée hermétique face à la culture française.

La thématique : entre mariage et violence

Les contes populaires, comme les contes littéraires remplissent, en plus leur fonction primaire et apparente de distraction, des fonctions sociales très importantes. Ils renferment des motifs destinés à véhiculer des valeurs morales prônées par la société et à condamner certains comportements qu'elle rejette. Ils

¹ Voir *supra* : « Le temps du récit », p. 351.

² Voir *Infra* : « État du conte oral en Algérie », p. 115.

encouragent la conformité aux normes culturelles d'une société donnée. Ils aident la communauté à transmettre ses normes et ses valeurs tout en initiant les enfants au monde des adultes. Car, comme le note Edouard Brasey : « Ils sont porteurs d'une sagesse ancestrale, venue du fond des âges, transmise oralement de génération en génération et d'une culture à l'autre ».¹

« La force du conte merveilleux, écrit Michèle Simonsen, est de s'exprimer par symboles ».² En effet, afin que les contes préservent leur magie, qui attire toutes les tranches d'âge, et afin qu'ils garantissent l'efficacité des enseignements véhiculés, ils dissimulent les motifs dans des symboles que le subconscient se chargera d'interpréter et de déchiffrer. La Fontaine n'écrivait-il pas qu'« Une morale nue apporte l'ennui » tandis que « Le conte fait passer le précepte avec lui » ?³ Le cas des contes de Perrault est particulier. Le narrateur formule des moralités prêtes à l'emploi à la fin de chaque conte, ce qui, à notre sens, limite l'imagination du lecteur et gâche un peu de son plaisir.

Djalal al-Din Rumi incite à ne pas négliger les paroles des contes : « On parle des contes pour enfants, mais ces contes sont des boîtes de perles qui contiennent bien des enseignements. Prenez au sérieux les mots insensés des contes ».⁴ L'analyse thématique de notre corpus impose donc de « prendre au sérieux les mots insensés des contes » afin de parvenir à relever les thèmes et les symboles que veulent transmettre le narrateur et le conteur. Nous avons relevé deux principaux motifs semblables dans les deux corpus, mais traités différemment par le narrateur et par le conteur. Certains thèmes sont cependant spécifiques à chaque corpus, car chaque culture possède ses normes et ses valeurs, et chaque société se caractérise par ses priorités en matière d'éducation. Remarquons que les contes ne recèlent pas toujours un thème unique, mais que souvent plusieurs se superposent dans un seul conte.

¹ Edouard Brasey, *Trouver sa vérité par les contes de sagesse*, Paris, Albin Michel, 2000, p. 15.

² Michèle Simonsen, *Perrault. Contes*, op. cit., p. 110.

³ La Fontaine, *Contes*, préf. du tome 2, citée par Emile Littré dans son *Dictionnaire de la langue française*, Tome 2, op. cit.

⁴ Djalal al-Din Rumi, *Le Mesnevi, 150 contes soufis*, Paris, Albin Michel, 1988, p. 4.

Le motif du mariage

Le premier motif commun aux deux corpus est le mariage. Ce lien sacré¹ qui lie les destins de deux personnes, permet la construction d'une nouvelle famille et l'agrandissement de la communauté. Cette famille est le noyau de la société qui garantit son existence, sa cohésion et son équilibre. Tout ce qui toucherait à sa stabilité, affectera la communauté entière. De ce fait, l'un des premiers soucis du conte est de protéger ce lien en insistant sur son importance et sur les conditions nécessaires à sa réussite, mais aussi en dénonçant les conduites qui peuvent lui nuire ou le détruire.

Avant de poursuivre et afin d'éviter toute confusion ou incompréhension, précisons la différence entre le motif et le thème. Raymond Trousson définit ainsi le motif : « Choisissons d'appeler ainsi une toile de fond, un concept large, désignant soit une certaine attitude – par exemple la révolte – soit une situation de base, impersonnelle, dont les acteurs n'ont pas encore été individualisés [...] ».² Et sur la question qu'est-ce qu'un thème, il précise : « Convenons d'appeler ainsi l'expression particulière d'un motif, son individualisation ou, si l'on veut, le résultat du passage du général au particulier ».³

Le thème serait le particulier du motif. De ce fait, le motif du mariage se décompose en plusieurs thèmes. D'abord le thème de l'initiation par lequel les enfants et les adolescents doivent passer afin de se préparer aux responsabilités de l'âge adulte, le mariage étant la première de ces responsabilités. Ensuite nous avons le thème du choix du conjoint qui suit l'initiation, puisque dans chaque société certaines règles doivent être respectées afin d'assurer la réussite du mariage. Après le choix du conjoint et une fois le mariage concrétisé, un autre thème est souvent abordé, à savoir le thème du couple. Il dicte indirectement les

¹ Nous parlons de l'importance de ce lien dans les sociétés traditionnelles et conservatrices, car la société moderne accorde de moins en moins d'importance à ce lien, remplacé par d'autres formes de vie commune, notamment le concubinage et le pacs.

² Raymond Trousson, *Les études de thèmes. Essai de méthodologie*, Paris, Lettres Modernes, 1965, p. 12.

³ Idem, p. 13.

conduites à tenir et les conduites à éviter afin de permettre l'harmonie au sein du couple et garantir sa cohésion.

Ces trois thèmes sont complémentaires, mais leur présence dans un seul conte n'est jamais obligatoire. Quelques contes peuvent traiter uniquement un seul de ces thèmes, tandis que d'autres traitent les trois successivement. Nous tenterons de voir comment le narrateur et le conteur choisissent d'aborder ces thèmes dans leurs contes, et quels sont les symboliques qui prédominent, tout en considérant l'élément culturel, décisif pour chaque approche.

Le thème de l'initiation

Le thème de l'initiation est un thème que les contes abordent souvent, afin de préparer les enfants et les adolescents à leur vie d'adultes. Les contes présentent parfois des personnages adolescents qui ignorent presque tout de la vie. Les parents les retiennent enfermés dans des cocons, rejetant l'idée de les voir un jour grandir. C'est le cas de *La Belle au Bois dormant* et de *Ahmed*, le fils du sultan dans *Lamkhabla fi chourha*. Bien que ces personnages soient de sexes opposés, le thème d'initiation est développé presque à l'identique dans les deux contes. Certes les événements ne sont pas analogues. Dans l'un il s'agit d'une princesse qui tombe dans un profond sommeil après la piqure d'un fuseau. Dans l'autre il s'agit d'un fils de sultan qui entend parler d'une belle femme et décide de partir à sa conquête. Les éléments symboliques dans ces deux contes sont analogues.

La Belle au Bois dormant et *Ahmed* font partie d'une classe sociale riche : elle est fille de roi et lui est fils de sultan, et ils sont enfants uniques. Ces deux éléments joints l'un à l'autre, nous expliquent l'ardeur de l'amour que leurs portent leurs parents. Mais le narrateur et le conteur décrivent cet amour différemment. Dans *La Belle au Bois dormant*, le narrateur nous apprend que le couple royal avait tout essayé pour avoir un enfant en vain :

Il était une fois un roi et une reine qui étaient si fâchés de n'avoir point d'enfants, si fâchés qu'on ne saurait dire. Ils allèrent à toutes les eaux du monde, vœux, pèlerinages,

menues dévotions, tout fut mis en œuvre, et rien n'y faisait.

(*La Belle au Bois dormant*, p. 20).

Cette description reflète le désespoir extrême des parents et leur extrême envie d'avoir un enfant. Mais la reine est finalement enceinte. Le narrateur décrit l'immense joie du couple ainsi que tous les préparatifs qu'il a organisés pour son baptême :

Enfin pourtant la reine devint grosse et accoucha d'une fille : on fit un beau baptême ; on donna pour marraines à la petite princesse toutes les fées qu'on pût trouver dans le pays (il s'en trouva sept), afin que chacune d'elles lui faisant un don, comme c'était la coutume des fées en ce temps-là, la princesse eût par ce moyen toutes les perfections imaginables [...].

(*La Belle au Bois dormant*, p. 20).

Cet amour, que le lecteur peut imaginer, est la source du méfait causé à la princesse. Les parents pensent avoir invité toutes les fées du pays, mais ils oublient d'inviter la plus vieille et la plus puissante d'entre elles. À force de la vouloir parfaite, grâce aux dons que lui donneraient les fées, ils contribuent à son sommeil de cent ans, en attirant sur elle la malédiction de la fée oubliée. Michèle Simonsen les décrit comme des « Parents surprotecteurs et insatiables ».¹

Le sultan dans *Lamkhabla fi chourha* est aussi un père surprotecteur. Pour traduire cette surprotection et cet amour excessif, le conteur précise le comportement du père à l'égard de son fils : il l'enferme et ne le laisse jamais sortir par peur qu'il ne lui arrive malheur :

كان واحد السلطان، أو عندو ولدو، عندو كتب يقرا فيهم، ما يخرج، ما يشوف لبراً، ما يشوف حتى حاجة. أمالاً يجيبولوا الماكلة تاعو ثم، الشراب تاعو ثم، كل شي تاعو ثم. كانوا يعطيولو اللحم بلا عظم و التمر بلا نوى، المهم البراً ما يعرفوش. كان باباه يحبو و يخاف عليه بزّاف.

(المخبلة في شعورها).

Il y avait un sultan qui avait un fils qui lisait les livres. Il ne sortait jamais, il ne connaissait pas l'extérieur, il ne voyait rien. Alors on lui ramenait ses repas jusqu'à lui, on lui ramenait tout jusqu'à lui. On lui donnait la viande sans

¹ Michèle Simonsen, *Perrault. Contes*, op. cit., p. 50.

os et les dattes sans noyaux. Bref, le monde extérieur il ne le connaissait pas. Son père l'aimait et avait très peur pour lui.

(*Lamkhabla fi chourha*).

Le résultat de cette conduite du père possessif, a pour conséquence de voir grandir un fils sans personnalité, entièrement dépendant de son entourage. Les attitudes des parents dans les deux contes rappellent le proverbe qui dit que « le meilleur est l'ennemi du bien ».

Les répercussions de cet amour et de cette protection excessifs, en l'occurrence le sommeil de la princesse et l'enfermement d'Ahmed, symbolisent le contrôle qu'exercent les parents à l'égard de leurs enfants. Elles reflètent le désir de vouloir les garder enfermés, refusant l'idée de les voir grandir et de faire leur vie sans eux, et loin d'eux. Ces conséquences symbolisent également l'impuissance des enfants face à leurs parents, comme l'explique Michèle Simonsen pour *La Belle au Bois dormant* : « La mise en sommeil de la Belle peut se lire de plusieurs manières [...]. Ce peut être une image de l'impuissance de l'enfance étouffée par les parents [...] ».¹

Le passage de l'enfance à l'adolescence est obligatoire. Les parents tentent de s'y opposer par peur de perdre leurs enfants, perdre au sens de quitter et non de disparaître. Les enfants quand ils grandissent doivent un jour ou l'autre quitter la famille et entamer une nouvelle vie. Pour que ce passage s'effectue, un événement ou un personnage doit le provoquer. Dans le conte de *La Belle au Bois dormant*, la fille quitte les parents symboliquement dans un sommeil de cent ans, comme l'explique Michèle Simonsen : « [...] dans les contes qui font grand usage de l'hyperbole, il faut, pour se débarrasser de ses parents, subir un sommeil de cent ans » !²

Tandis que dans le conte de *Lamkhabla fi chourha*, Ahmed souffre de sa condition de vie. Prisonnier dans un monde clos et fermé, il se révolte contre la routine, devenue une sorte d'esclavage. Il cherche le nouveau dans un ailleurs plein de liberté. C'est pourquoi il fuit la maison paternelle. De ces deux situations – le sommeil et la fuite – une autre symbolique surgit : la fille est

¹ Idem, p. 51.

² Michèle Simonsen, *Perrault. Contes*, op. cit., p. 52.

dans les sociétés traditionnelles – française et algérienne – moins libre que le garçon, qui peut s’opposer à la volonté de ses parents et revendiquer sa liberté.

L’initiation permet aux enfants de se préparer à leur nouvelle vie et leurs nouvelles responsabilités et apprendre à se débrouiller seuls. Le réveil de La Belle au Bois dormant au bout de cent ans symbolise son entrée à l’âge adulte. Sa rencontre avec le prince est le début de sa nouvelle vie conjugale. « La rencontre amoureuse, souligne Michèle Simonsen, a mis fin à la dépendance parentale »¹ :

Alors, comme la fin de l’enchantement était venue, la
princesse s’éveilla ; et le regardant avec des yeux plus
tendres qu’une première vue ne semblait le permettre :
- Est-ce vous, mon prince ? lui dit-elle, vous vous êtes bien
fait attendre.

(La Belle au Bois dormant, p. 26).

La princesse reste sage et passive, à attendre sereinement l’apparition de son prince et futur époux. Or Ahmed, après sa séparation avec son père, affronte le monde extérieur qu’il ne connaissait pas jusque-là. Il entame le processus d’initiation qui consiste en une série d’épreuves qu’il doit réussir à surmonter. Elle symbolise le passage de la vie d’enfant à l’âge adulte. Le personnage qui provoque cette étape est la vieille Settoute. Le héros tombe amoureux et se lance à la recherche de sa bien-aimée. Les vents et les montagnes qu’il traverse seul (puisque l’armée de son père l’abandonne en cours de route), avant de retrouver Lamkhabla fi chourha, et la guerre qu’il fait à sa famille, symbolisent le rite d’initiation. Constatons d’autre part, que même le père et le frère de Lamkhabla fi chourha refusent de la marier. Une guerre victorieuse que le prétendant se doit d’assurer s’avère une condition nécessaire pour le mariage. Cette famille encore refuse de se séparer de sa fille et la retient prisonnière de son enfance.

Les retrouvailles entre Ahmed et la fille ainsi que leur mariage, mettent fin à l’initiation puisque le jeune adolescent, livré à son sort, réussit son initiation et devient un adulte responsable d’une famille. Pareillement pour la fille qui attendait (comme la Belle au Bois dormant) qu’un prétendant vienne faire la guerre à sa famille, lui faire passer le rite d’initiation et l’épouser.

¹ Ibidem.

La fin du deuxième épisode de *La Belle au Bois dormant* et celle du conte de *Lamkhabla fi chourha* présentent le même symbolisme. La première est marquée par la mort de la belle-mère et les retrouvailles de la reine et de son mari. Et la seconde, nous apprend la mort du sultan et de la famille de la fille et la réussite de Ahmed qui repart seul avec sa bien-aimée. La mort de la mère du roi (en parallèle la princesse est orpheline depuis très longtemps), et la mort des parents de Ahmed et de Lamkhabla fi chourha, représentent la coupure définitive du cordon ombilical qui lie les enfants à leurs familles. Elles symbolisent l'indépendance totale de chaque couple dans sa nouvelle vie :

Le roi ne laissa pas d'en être fâché : elle était sa mère ;
mais il s'en consola bientôt avec sa belle femme et ses
enfants.

(*La Belle au Bois dormant*, p. 31).

[...] طلّت هي على الطاقّة قاتلو: " بابا أو باباك ماتوا, خويا مات, اللهم عطاني
ليك. " أذاها أو أذا المال نتاعها أو روح.

(لمخبلة في شعورها).

[...] elle regarda par la fenêtre et lui dit : « Nos pères et
mon frère sont morts, Dieu m'a donné à toi ». Ahmed prit
son argent et l'emmena avec lui.

(*Lamkhabla fi chourha*).

Michèle Simonsen décrit la symbolique de cette séparation définitive, décelée à la fin de *La Belle au Bois dormant* :

Le prince, quoique affligé par la mort de sa mère, se
console auprès de sa femme et de ses enfants : image
finale de la maturité affective du jeune homme qui troque
enfin son rôle de fils craintif et soumis pour celui d'époux
et de père, prêt à régner en maître.¹

Nous retrouvons ce thème d'initiation dans plusieurs autres contes de Perrault. Ce qui est remarquable néanmoins, c'est l'idée qui figure dans tous ces contes initiatiques et sur laquelle le narrateur semble insister particulièrement. La jeune fille pour réussir son initiation : se marier avec un bon parti et quitter le domicile familial, doit être docile et obéissante.

¹ Idem, p. 53-54.

Dans le conte de *Cendrillon*, la jeune fille est maltraitée par sa marâtre et ses sœurs. Elle doit s'occuper de tous les travaux ménagers de la maison paternelle : « [...] c'était elle qui nettoyait la vaisselle et les montées, qui frottait la chambre de madame, et celles de mesdemoiselles ses filles [...] » (p. 55). Malgré cette maltraitance et cette haine, Cendrillon était toujours gentille et humble. Elle n'était pas rancunière et elle incarnait beaucoup de vertus : « Une autre que Cendrillon les aurait coiffées de travers ; mais elle était bonne, et elle les coiffa parfaitement bien » (p. 57).

Dans la première partie du conte, le narrateur s'attache à décrire le comportement parfait de Cendrillon comme introduction à son rite d'initiation. Pareillement pour le conte des *Fées*. Il met en lumière les qualités de l'héroïne et la méchanceté de sa mère et de sa sœur : « Elle la faisait manger à la cuisine et travailler sans cesse » (p. 51). Il dépeint l'image de deux jeunes filles, honnêtes, dociles, obéissantes, et qui maîtrisent toutes les tâches ménagères. Ces comportements semblent préparer les deux jeunes filles à l'épreuve d'initiation, qui commence dans le conte de *Cendrillon* avec son départ au bal et dans le conte des *Fées* avec sa rencontre avec la fée. Arnold Lebeuf voit dans cette docilité « la condition nécessaire à la réussite sociale »¹ des jeunes filles dans la société française de l'époque.

L'initiation de Cendrillon commence donc avec son départ au bal et sa première sortie de la maison paternel au monde extérieur. Le déclencheur de ce passage, qui ouvre la voie de l'adolescence vers l'âge adulte, est la fée marraine. Elle lui propose de l'aider à s'habiller correctement, à abandonner ses vêtements encrassés et partir au bal. La jeune fille se détache des cendres de la maison familiale qui semblaient la retenir attachée à la maison. Il ne s'agit pas de parents qui ont du mal à se séparer de leur fille, mais plutôt d'une marâtre qui veut empêcher sa belle-fille « d'accéder aux parures »², symbole de la vie conjugale. Elle veut la maintenir à l'état de souillon et réserver l'accès aux parures à ses filles. Elle leur offre les moyens d'assister au bal et les aide à s'initier.

¹ Arnold Lebeuf, « La pantoufle de Cendrillon », In : *Cahiers de littérature orale*, 25, 1989, p.167.

² Michèle Simonsen, *Perrault. Contes*, op. cit., p. 95.

L'essai de la pantoufle en verre par Cendrillon et sa reconnaissance par le roi, recèlerait selon Michèle Simonsen un symbole sexuel : « Le pied qui chausse la pantoufle est aussi un symbole sexuel, souvent utilisé dans les rituels de mariage, et le motif du pied qui chausse juste le soulier est le symbole d'une union bien accordée et de fidélité conjugale ».¹ Ne dit-on pas dans le langage familier, lorsque quelqu'un trouve une personne qui lui convient exactement et qui correspond à ses envies, qu' « il a trouvé chaussure à son pied » ? Le thème de l'initiation et du passage à la vie conjugale est clairement symbolisé dans l'essai de cette pantoufle.

Quant à l'initiation de la cadette dans le conte des *Fées*, elle est déclenchée par la fée qui se transforme en pauvre femme pour la tester. La jeune fille réussit le test, et en contre partie de sa gentillesse, reçoit le don de cracher des fleurs et des pierres précieuses à chaque mot qu'elle prononcera. La sœur aînée est également soumise à un rite d'initiation. Elle est testée à son tour par la fée transformée cette fois en princesse, mais elle échoue parce qu'elle est méchante.

En réussissant son initiation, la fille cadette fait la rencontre d'un prince et l'épouse. Quand à la sœur aînée qui rate son initiation, elle est renvoyée de la maison et meurt dans le bois. La confrontation de ce dilemme bonté/méchanceté a un but moralisateur. Les filles qui sont honnêtes et gentilles trouvent facilement un mari et une place dans la société. Tandis que les filles méchantes et malhonnêtes ne réussissent pas dans la vie. Et si les sœurs méchantes de Cendrillon se marient à la fin du conte et réussissent leur initiation, c'est parce qu'elles se repentissent :

Elles se jetèrent à ses pieds pour lui demander pardon de tous les mauvais traitements qu'elles lui avaient fait souffrir. Cendrillon les releva, et leur dit, en les embrassant, qu'elle leur pardonnait de bon cœur, et qu'elle les priaît de l'aimer bien toujours.

(*Cendrillon*, p. 62).

Cendrillon, épouse néanmoins le meilleur parti, en l'occurrence le prince, pour sa gentillesse, alors que ses sœurs épousent deux grands seigneurs de la cour.

¹ Idem, p. 96.

Le narrateur prône certes dans ces contes certaines valeurs morales et condamne certains vices. Il semble cependant dicter la conduite que doit suivre la femme au sein de sa société pour réussir dans la vie : l'obéissance totale en attendant l'arrivée du prince charmant.

Dans les contes de Perrault, si l'initiation des filles à la vie des adultes et spécialement à la vie conjugale se résume toujours en l'attente presque passive d'un prince charmant, tel n'est pas toujours le cas dans les contes chaouis. Le conte de *Fahlouta* recèle dans son premier épisode le thème de l'initiation. Fahlouta et six de ses amies accompagnent une vieille femme qui était venue leur demander de l'aide pour carder. Aucune description préalable de la vie que menait la fille n'est faite par le conteur. L'auditeur est projeté d'emblée en pleine action.

La sortie de la fille du village est le symbole de sa séparation du nid parental. Dans la société chaouie, le premier souci des parents une fois que leurs filles atteignent l'adolescence, est de les marier. C'est pourquoi dans le conte de *Fahlouta* personne ne s'interpose à la sortie des filles.

La vieille femme que suit Fahlouta et ses amies s'avère être une ogresse. L'héroïne pour réussir son initiation doit éliminer le danger et prouver son aptitude à accéder au monde des adultes. Fahlouta, très intelligente, ne tarde pas à détecter la menace et met en place un plan pour fuir l'ogresse. La mort du petit frère, dévoré entre temps, symbolise la mort de l'âge d'enfance de Fahlouta et le passage à l'âge adulte, qui ne se confirme qu'une fois l'ogresse dupée.

Fahlouta et cinq de ses amies réussissent à échapper à l'ogresse, à l'exception de la fille du boucher, très orgueilleuse :

أمالا قالتلهم فحلوتة : " هاه (عيني) كون تتعشاو ولا تندوقوا! ما تندوقوش خلاص"
[...] بنت الجزار معاهم, قالتلها: " آ خالتي, فحلوتة آي قالتلنا ما تاكلوش!", [...].
(فحلوتة).

Fahlouta leur dit : « Gare à vous si vous dînez ou goutez à quoi que ce soit ! Ne touchez à rien » ! [...] La fille du boucher qui était avec elles, dit à l'ogresse : « Ma tante, Fahlouta nous demande de ne pas manger » ! [...].
(Fahlouta).

À remarquer que le boucher est considéré comme quelqu'un de riche dans la société chaouie, où la plupart des paysans sont pauvres. Le conteur condamne ainsi le comportement des riches.

Le thème de l'initiation est un peu plus détaillé dans ce conte. La fuite à l'ogresse ne constitue pas la dernière étape de l'initiation pour Fahlouta. En effet, les filles se déguisent en chevaliers pour éviter qu'on les dérange ou qu'on les agresse sur leur chemin du retour. Mais la vieille femme, qu'elles prennent par pitié avec elles, ne tarde pas à être une source de danger réel :

قالك يمشيؤ يمشيؤ يمشيؤ يمشيؤ شافوهم الرعيان سارحين, هربوا من الطريق,
هي قالتهم: "آ الذراري, آ لولاد آ, ما تهربوش, راهم نسا, ماهمش رجالة".
(فحلوتة).

Elles marchaient, marchaient, marchaient, marchaient,
quand des bergers les voyant arriver leur cédèrent le
passage, ainsi la vieille leur dit : « Ô les jeunes, ne vous
sauvez, ce sont des femmes, ce ne sont pas des hommes ».
(Fahlouta).

Les filles décident alors de l'abandonner dans une mare, prétendant qu'on allait venir le lendemain avec un cortège pour la marier. La vieille passe sa nuit à chanter avant de mourir de froid. À ce stade, une autre symbolique se dégage.

Dans la société chaouie, les filles ne font pas la connaissance de leurs maris avant le mariage, sauf s'il s'agit d'un cousin proche. Lorsqu'un homme atteint l'âge du mariage, deux possibilités s'offrent à lui. Soit il fait le premier pas et demande à sa mère – ou à une de ses proches – de lui trouver une fille pour l'épouser. Soit c'est la mère qui fait le premier pas – surtout lorsque le prétendant est timide – et commence à lui chercher, parmi les filles du village, celle qui pourra lui convenir. Un certain nombre de critères s'impose dès lors à l'élue : la maîtrise de la cuisine et d'un métier comme le tissage par exemple, la beauté, les vertus, etc. Cette recherche est tout de suite dévoilée. Chaque fille intéressée fait de son mieux pour donner une bonne impression à la mère du futur époux afin qu'elle soit choisie.

La vieille femme qui veut nuire à Fahlouta et ses amies symbolise donc la fille qui veut rivaliser avec Fahlouta, alors qu'elle n'est pas à sa hauteur. C'est pourquoi elle est représentée par le narrateur comme une vieille impuissante et naïve. Fahlouta l'élimine de la course en lui promettant un autre mariage. Quant

à la mare, elle représente le bain maure puisque les futures mariées dans la société chaouie ont pour tradition d'aller au bain la veille de leur mariage, accompagnées d'un groupe de femmes qui chantent et lancent des youyous. La mort de la vieille symbolise l'éloignement de toute rivale du chemin de Fahlouta, qui trouvera l'époux idéal dans la suite du conte.

L'initiation de Fahlouta continue dans le deuxième épisode lorsqu'elle rencontre l'homme curieux. Les sept tests imposés par ce dernier sont tous déjoués par Fahlouta, la plus intelligente de toutes car les autres filles ne s'en rendent pas compte. Les tests constituent la deuxième étape de l'initiation que Fahlouta réussit. L'homme n'arrive pas à la démasquer mais s'aperçoit de la supercherie en lisant la lettre laissée par Fahlouta. Il se met à sa recherche et demande sa main. Le mariage clôture le conte et achève le rite d'initiation. Fahlouta surmonte seule toutes les épreuves qui la qualifient comme adulte capable de prendre ses responsabilités, de quitter le foyer paternel et de fonder une famille.

Les épreuves d'initiations difficiles dans les contes chaouis ne sont pas réservées aux hommes uniquement. La femme chaouie est aussi active que l'homme dans la vie sociale. Et bien qu'elle s'occupe de sa maison et de ses enfants, elle travaille à ses côtés dans les champs et combat même avec lui en guerre, comme le signale Amhamed Azoui :

[...] فمع اندلاع الثورة التحريرية وقفت المرأة بجانب الرجل و وعت دورها في ذلك [...] ¹

[...] au début de la guerre d'indépendance, la femme a pris place à côté de l'homme, elle a compris son rôle dans cette guerre [...].²

Le thème du choix du conjoint

Le deuxième thème en rapport avec le motif du mariage concerne le choix du conjoint. Ce choix est très important pour que le couple puisse se

¹ أمحمد عزوي، القصة الشعبية الجزائرية في منطقة الأوراس، سبق ذكره، ص. 33.

² Amhamed Azoui, *Le conte populaire algérien dans la région des Aurès*, op. cit., p. 33.

former sur des bases solides, qui assureront la longévité de la relation conjugale et de son bonheur. Quelques contes de notre corpus traitent de ce thème justement pour rappeler quelques règles de base et prévenir des dangers qui peuvent survenir si le conjoint n'est pas bien choisi.

Nous avons déjà observé quelques conditions que posait le narrateur de Perrault pour qu'une fille puisse avoir un bon parti : entre autre la soumission et l'humilité. Dans le conte du *Chat botté*, il met en garde les jeunes filles qui « aiment les jeunes gens pour leurs qualités physiques plutôt que pour leur mérite ». ¹ En effet, le chat réussit à convaincre le roi et sa fille que son maître était un marquis très riche, qu'il possédait beaucoup de terre et un beau château. La princesse tombe amoureuse du maître du chat uniquement parce qu'il était riche, « beau et bien fait de sa personne » (p. 46) et elle finit par l'épouser. Michèle Simonsen décèle une autre morale plus amère : « En intriguant avec suffisamment d'aplomb, un va-nu-pieds peut devenir grand seigneur ». ²

La princesse qui pensait se marier avec un marquis, se retrouve engagée en fin de compte avec un fils de meunier très pauvre, ne possédant qu'un chat. Si les conséquences de ce mariage sont dangereuses pour le roi et la société, elles ne le sont pas pour la princesse. Cela n'est le cas dans le conte de *Barbe-Bleue* ou encore dans le conte chaoui de *Dalfas*.

Dans ces deux contes, le narrateur et le conteur présentent deux jeunes filles qui choisissent leurs époux pour leur richesse, sans se soucier d'autres critères. La sœur cadette qui hésitait à épouser Barbe-Bleue à cause de la couleur de sa barbe, ne met pas longtemps à se décider en voyant le train de vie qu'il promettait de lui faire vivre : « Barbe-Bleue, pour faire connaissance, les mena [...] à une de ses maisons de campagne, où on demeura huit jours entiers. Ce n'était que promenades, que parties de chasse et de pêche, que danses et festins, [...] » (*Barbe-Bleue*, p. 36). La jeune fille après cette semaine « commença à trouver que le maître du logis n'avait pas la barbe si bleue, et que c'était un fort honnête homme » (p. 36). Il est clair que sa gentillesse était apparente, car s'il voulait séduire la fille, il ne pouvait se comporter autrement.

¹ Michèle Simonsen, *Perrault. Contes*, op. cit., p. 80.

² Ibidem.

D'ailleurs, ce n'est pas le narrateur qui le décrit comme un honnête homme, mais c'est la fille qui le voyait ainsi. C'est la richesse de l'homme qui a aidé la fille à prendre sa décision. Michèle Simonsen constate que Barbe-Bleue emmène la fille « à l'épouser par appât de ses richesses et de ses belles manières ».¹

Le conteur évoque une situation semblable dans le conte de *Dalfas*. Le sultan pour marier sa fille, exige que le futur mari ait une dent en or et une autre en argent, ce qui symbolise la richesse du prétendant. Lorsque l'ogre Dalfas entend parler d'elle, il réalise facilement la condition du père puisqu'il avait le pouvoir de se métamorphoser :

[...] سمع بيها الغول دالفاس. كي سمع جا يخطب, كي جا يخطب, حلو فمو, لقاها
عندو سنة فضة أو سنة ذهب, قالو آني عطيتهاالك.
(دالفاس).

[...] l'ogre Dalfas entendit parler d'elle. Quand il se présenta pour demander sa main, son père lui fit ouvrir la bouche et vit une dent en argent et une dent en or. Alors il lui accorda la main de sa fille.

(Dalfas).

Si dans *Barbe-Bleue* c'est la fille qui prend seule la décision d'épouser Barbe-Bleue, dans *Dalfas* c'est le père qui décide sans connaître l'avis de la fille. Cela constitue le reflet de la société qui transmet le conte. Auparavant, dans la société paysanne chaouie, l'avis de la fille pour le mariage n'était pas souvent demandé. Lorsqu'un prétendant se présentait, c'est généralement le père qui décidait pour sa fille. Cette culture existe encore dans la société chaouie actuelle, mais elle devient très rare, grâce à l'islamisation du peuple. En effet, l'Islam annule le mariage si la fille n'est pas consentante. Bien que cette religion soit présente aux Aurès depuis des siècles, le peuple, illettré dans la majorité, ne connaissait que quelques-uns de ses principes, les plus élémentaires surtout comme la prière ou le jeûne.

Les situations des deux filles qui se marient dans les contes de *Barbe-Bleue* et de *Dalfas*, et dont le mariage est conditionné uniquement par la richesse du prétendant, présentent quelques similitudes. D'abord les filles sont

¹ Idem, p. 71.

issues de milieux sociaux aisés : la mère de l'une est « dame de qualité » (*Barbe-Bleue*, p. 36) et le père de l'autre est sultan. Tandis que l'origine des prétendants est inconnue : l'un n'a pas de famille (on apprend à la fin du conte qu'il n'a pas d'héritiers), et l'autre personne ne le connaît, d'ailleurs il disparaît tout de suite après le mariage sans laisser de trace. Ensuite, les filles ne connaissent pratiquement pas leurs futurs époux : l'une sait qu'il est riche et pense qu'il est honnête, l'autre croit seulement qu'il est fortuné. Les deux prétendants cachent leurs vraies identités derrière des apparences trompeuses. L'un est un criminel, il a tué toutes ses épouses et se cache derrière le simulacre d'un honnête homme, comme le constate Michèle Simonsen : « Chez Perrault, l'alliance aberrante est bien cachée derrière des apparences trompeuses ».¹ Le narrateur dévoile uniquement vers la fin du conte que cet homme « avait le cœur plus dur qu'un rocher » (*Barbe-Bleue*, p. 40). Quant à l'autre, c'est un ogre qui a la capacité de se métamorphoser.

Une fois les mariages célébrés, les ennuis commencent pour les deux héroïnes. La femme de Barbe-Bleue lui désobéit par curiosité, ouvre la chambre interdite et découvre les cadavres de ses anciennes épouses :

D'abord elle ne vit rien, parce que les fenêtres étaient fermées ; après quelques moments elle commença à voir que le plancher était tout couvert de sang caillé, dans lequel se miraient les corps de plusieurs femmes mortes et attachées le long des murs.

(*Barbe-Bleue*, p. 38).

La fille du sultan est emmenée par son mari dans un endroit désert et découvre qu'il n'était pas humain. Il l'enferme chez lui et la maltraite toute la journée :

كي يدخل يعطيها طريحة حتى ... أو كي يجي يرقد يلهوئتها شعرها على ذراعو
أو يرقد عليها، يديرها مخدة يرقد عليها.

(دالفاس).

À chaque fois qu'il rentrait à la maison il la battait, et quand il voulait dormir, il lui enroulait ses cheveux autour de son bras et se couchait sur elle, la prenant pour un coussin.

(*Dalfas*).

¹ Idem, p. 70.

Le conte rappelle à l'auditeur le proverbe algérien qui dit : « بنات العز بيقاؤو » للدز, qui signifie : « les filles trop choyées seront désabusées ». Il attaque également les riches de la société qui refusent de marier leurs filles à des prétendants modestes, en leur démontrant que la richesse ne fait pas toujours le bonheur.

Le narrateur et le conteur décrivent ainsi les conséquences tragiques liées au mariage à des inconnus. Leurs contes sont destinés essentiellement aux jeunes filles qui sont plus faibles, plus fragiles et qui n'arrivent pas à se défendre devant un homme. D'ailleurs, les deux héroïnes ne réussissent pas à fuir leurs bourreaux sans l'intervention d'alliés.

Lorsque Barbe-Bleue découvre la clé – fée – de la chambre tâchée de sang, déduit que son épouse avait désobéi et décide de l'assassiner. La femme, faible et sans moyens, ne peut rien contre lui. Elle essaye seulement de gagner du temps en espérant que ses frères, qui devaient lui rendre visite ce jour-là – viendraient à temps pour la sauver. Ses frères arrivent *in extremis* et tuent l'époux qui était sur le point de trancher la gorge de leur sœur.

La femme de Dalfas subit à son tour passivement toutes les souffrances que lui inflige son mari. Elle saisit cependant l'occasion du passage d'un vendeur ambulancier pour envoyer avec lui un message à son père et ses frères, dans l'espoir d'être libérée. Elle est sauvée grâce à ses frères, le voleur et l'homme à l'ouïe développée.

D'après la situation finale de *Barbe-Bleue*, la veuve de Barbe-Bleue hérite tous ses biens et se marie avec « un fort honnête homme » (p. 42). La suite du conte de *Dalfas* dévoile que le père propose qu'un des auxiliaires épouse sa fille, après sa libération. Elle se marie finalement avec le voleur qui a pu dégager ses cheveux du bras de l'ogre. Les filles se remarient donc à des partis beaucoup moins intéressants. Christophe Carlier écrit à propos du nouveau mari de la veuve de Barbe-Bleue : « On imagine ce " fort honnête homme ", non décrit, comme un bourgeois tranquille à face ronde. Si l'on se réfère au début du conte, il faut admettre que l'homme à la Barbe bleue était un

bien meilleur parti ».¹ Quant au nouveau mari de la fille du sultan, il n'est autre qu'un voleur. Le contraste est flagrant surtout dans le conte chaoui. Le roi qui ne voulait donner sa fille qu'à un homme riche, finit par la donner à un voleur. Ce dernier se montre plus digne d'elle que le riche qui s'est avéré ogre.

Si le narrateur de Perrault est plus indulgent avec son héroïne, à qui il reproche surtout sa curiosité, vite oubliée avec les mauvais souvenirs, le conteur chaoui l'est beaucoup moins avec son héroïne. Le conte ne prend pas fin avec la mort du mari de la fille, mais après d'autres enlèvements et une série de péripéties. La fille veuve retourne à la fin vivre chez son père.

La fin choisie par le conteur a pour but d'insister sur la gravité du choix fait par le père, qui était basé uniquement sur les apparences sans que les qualités et l'origine du mari ne soient prises en compte. Dans la société chaouie traditionnelle, les mariages avec des étrangers sont souvent mal vus, ou même refusés. Même de nos jours, certaines tribus maintiennent la tradition et préfèrent les mariages entre cousins ou à la limite entre membres de la même tribu. Amhamed Azoui² fait cette constatation à propos des mariages chaouis, et spécialement lorsque c'est l'homme qui choisi comme épouse une étrangère à sa tribu :

و يتم الزواج عادة داخل الأسرة الواحدة بين أبناء العمومة، و المثل الشعبي يقول (خذ بنت عمك تهز همك) و إذا لم يحدث ذلك بين الأسرة الواحدة فيكون من بين العائلة، و إن تعذر ذلك فيكون من الفرقة و إن تعذر ذلك فيكون من أية فرقة من فرق العرش. أما الزواج من خارج العرش فنادرا ما يحدث، و ذلك لاعتبارات كثيرة، كما أن لكل عرش نظرة فوقية للأعراس الأخرى، و تبقى حينئذ الزوجة (برانية) في نظر أهل الزوج مدى حياتها الزوجية، و تعامل بحذر، و ليس لها حق الاطلاع على أسرار الأسرة أو العائلة.³

Le mariage se produit généralement à l'intérieur d'une même famille entre cousins, et le proverbe populaire dit « épouse ta cousine, elle partagera tes soucis ». Et si le mariage ne se produit pas à l'intérieur d'une même

¹ Christophe Carlier, *La clefs des contes*, Paris, Ellipses, 1998, p. 73.

² Il décompose la tribu chaouie en cinq éléments : 1- le foyer qui est le noyau, 2- la famille qui englobe un ensemble de foyers, 3- la grande famille qui est un groupement de familles, 4- la faction qui regroupe les grandes familles, et 5- la tribu qui est un groupement de différents groupes. Amhamed Azoui, *L'histoire populaire algérienne dans la région des Aurès*, op. cit., p. 30.

³ أمحمد عزوي، القصة الشعبية الجزائرية في منطقة الأوراس، سبق ذكره، ص. 34.

famille, il se produit à l'intérieur d'une grande famille, et si cela s'avère impossible, il se fait entre les membres de n'importe quels groupes de la tribu. Quant au mariage en dehors de la tribu, il est très rare et cela pour plusieurs raisons. D'ailleurs chaque tribu se voit supérieure aux autres tribus, et l'épouse reste toute sa vie « étrangère » à sa belle-famille, on se comporte avec elle avec prudence et elle n'a pas le droit de connaître les secrets du foyer ou de la famille.¹

Et Abdelhamid Bourayou ajoute que :

و يعد مثل هذا الزواج غير مرغوب فيه، و كثيرا ما يلقى معارضة من طرف كبار العرش الذين يسهرون على كيانه و يحافظون على استقلاله.²

Donc ce type de mariage est considéré comme indésirable, et il rencontre souvent l'opposition des sages de la tribu qui veillent sur son existence et son indépendance.³

Ce thème de mariage est souvent repris par le conteur chaoui, même s'il n'est pas toujours détaillé. Dans le cinquième épisode d'*El kalb yachreb guerba ou yakoul guelba*, l'aîné des deux frères demande la main de sa cousine Djamila, mais son père refuse le jugeant pauvre. Il n'était qu'un simple chasseur :

قالو :

- آ عمي تعطيني بنتك كي بغاتتي.

- اذهبوا الصيادة تاع الفيران، اذهبوا، جيتوا بغيتوا تديو بنتي؟

(الكلب يشرب قربة أو ياكل قلبه).

Il lui dit :

- Mon oncle, je veux épouser ta fille, elle me veut aussi.

- Dégagez chasseurs de rats ! Dégagez, vous êtes venus pour me prendre ma fille ?

(*El kalb yachreb guerba ou yakoul guelba*).

Après le refus de l'oncle, les frères font leur vie ailleurs. À la fin du conte, ils ont une situation stable et l'aîné se marie, tandis que la cousine devient mendicante après la mort de son père. L'aîné raconte son attitude envers cette fille : il finit par l'accueillir chez lui, et la marie à son frère pour l'arracher de la misère. Ces

¹ Amhamed Azoui, *Le conte populaire algérien dans la région des Aurès*, op. cit., p. 34.

² عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، سبق ذكره، ص. 18.

³ Abdelhamid Bourayou, *les contes populaires dans la région de Biskra*, op. cit., p. 18.

deux parties du conte sont significatives. C'est le cousin, refusé auparavant, qui la sauve. Le conteur prône clairement le mariage entre cousins parce qu'ils sont aptes à garder une relation plus forte.

Dans le conte de *Jazia*, le conteur fait allusion à un autre mariage « familial ». Lorsque Chérif Ben Hachemi demande à *Jazia* de l'épouser, elle accepte en se sacrifiant pour la survie de ses proches. Comme Chérif savait que les Hilaliens n'allaient pas rester une longue période sur ses terres, il creuse un fossé qui entoure toute sa ville afin de les empêcher de s'échapper, au risque de perdre sa femme.

La tribu et *Jazia* réussissent à fuir. Son mari tente en vain de la ramener. Mais lorsque son fils l'implore, son cœur s'attendrit peu à peu. Elle est sur le point de le suivre, quand un homme de la tribu lui dit :

- ارجعي يا جازية، ارجعي، راهو الولد من المولد و الخاوة مفقود.

(جازية).

- Reviens *Jazia*, reviens ! Les enfants, tu peux en avoir autant que tu veux, mais ta famille tu n'en a qu'une, si tu la perds tu n'en auras pas une autre !

(*Jazia*).

Jazia sacrifie son fils pour sa famille. Cette situation reflète d'abord la liberté du Berbère, homme libre qui refuse de se soumettre, et qui ressemble en cela aux Hilaliens. Elle reflète ensuite l'importance et la force de ce lien indestructible qui lie le chaoui à sa tribu, à ses racines.

Dans le thème du choix du conjoint, le narrateur de Perrault et le conteur chaoui traitent aussi le sujet de la curiosité comme vice mais aussi comme vertu. En effet, dans certains contes, la curiosité est prônée comme dans *La Belle au Bois dormant* et *Fahlouta*.

Lorsque le prince découvre la tour du château dans laquelle la princesse dormait, c'est la curiosité qui le porte à se renseigner et à s'aventurer dans le bois qui entourait le château :

Le jeune prince, à ce discours, se sentit tout de feu ; il crut sans balancer qu'il mettrait fin à une si belle aventure ; et poussé par l'amour et par la gloire, il résolut de voir sur-le-champ ce qui en était.

(*La Belle au Bois dormant*, p. 24).

C'est grâce à cette curiosité que la rencontre et le mariage du prince et de la princesse se sont réalisés, comme l'avait prédit la fée. Le narrateur, s'il condamne la curiosité de la femme de Barbe-Bleue, parce qu'elle était la cause de sa désobéissance à son mari, il semble inciter les jeunes hommes à la curiosité pour découvrir ce que les apparences peuvent cacher.

Dans le conte de *Fahlouta*, c'est la curiosité qui provoque le mariage de l'héroïne et de l'homme curieux. Lorsque Fahlouta et ses amies déguisées en chevaliers demandent l'hospitalité à l'homme, il se doute tout de suite qu'elles soient réellement des hommes. Sa curiosité le pousse à leur faire passer des tests, à les suivre et à comprendre que c'est Fahlouta qui les guidaient et qui l'empêchait de les démasquer. Cela l'encourage à l'épouser. Il avait trouvé la femme intelligente qui correspondait à ce qu'il cherchait. Le conteur encourage à son tour la curiosité « bénéfique » qui apporte le savoir et aide l'homme à bien connaître son entourage pour bien choisir sa conjointe. Mais lorsqu'il s'agit de curiosité dangereuse, il n'hésite pas à la condamner.

Lorsque l'héroïne du conte de *Lanja* trouve un couteau dans la forêt, elle le cache dans son fagot de bois. Ne parvenant plus à le soulever, elle comprend que le couteau avait un secret et refuse de s'en débarrasser. Sa curiosité la pousse à le garder pour découvrir son secret, ce qui l'entraîne dans une mauvaise aventure. En effet, lorsque ses amies rentrent, le couteau se transforme en homme et lui propose de l'emmener chez elle à condition qu'elle réponde à son appel lorsqu'il reviendra la voir. Lanja accepte, et sa curiosité la pousse une deuxième fois à répondre à l'appel de l'homme. Sauf que cette fois, il revient en forme de monstre et l'enlève. Il demande à l'épouser mais elle refuse, alors il la garde prisonnière chez lui.

Le conteur condamne la curiosité de la fille qui l'a menée à sa perte et symbolise la relation que peut avoir une fille avec un homme avant le mariage. En fait, c'est la curiosité qui l'a poussée à connaître et à revoir l'homme qui se transforme en monstre, abuse de sa confiance et l'enlève. C'est pour cette raison que le conteur le décrit successivement comme un homme, ensuite comme monstre. Dans l'épisode du retour à la maison, Lanja revient en mendicante chez ses parents qui ne la reconnaissent pas. Ils la gardent par pitié, mais la maltraitent.

Cette non-reconnaissance et maltraitance de la fille symbolisent son rejet par ses parents, qui pensaient qu'elle avait fui avec l'homme/monstre – car après sa disparition c'est la rumeur qui courait dans le village. La société chaouie est très conservatrice (et musulmane), elle ne tolère pas qu'une fille connaisse un garçon avant le mariage et rejette les filles qui fuient leurs familles pour un homme. Si les parents l'ont accueillie dans leur maison, c'est parce que la fille, bien qu'elle soit rejetée par la famille et la société, elle n'est jamais renvoyée de la maison mais on la garde enfermée.

Lanja cependant, vivait avec eux sans se faire connaître, elle s'occupait de toutes les tâches ménagères et gardait le silence. Mais les parents finissent par la reconnaître grâce au corbeau, son frère qui lui parlait tous les jours :

أمالا قالك الصباح يجيها الغراب هذاك [خوها], قالك يوصل يقول: " لانجة,
لانجة, واش عشاك البارح؟ " قاتلو : " عشايا بوتشيش, رقادي فوق لحشيش", هو
يقولها حاشي وجهك : " سواد أمي سواد أبي, سواد أمي سواد أبي".
(لانجة).

On raconte que le matin, ce corbeau [son frère], venait la voir et lui demanda : « Lanja, Lanja, qu'as-tu mangé hier » ? Elle lui répondit : « Mon dîner est boutchiche¹ et mon sommeil est sur lahchiche² », alors il lui dit : « Honte à ma mère, honte à mon père ».

(Lanja).

Le frère constitue la preuve d'innocence de sa sœur, qui permet aux parents de pardonner à leur fille, de la réintégrer dans la famille et de la marier. Mais le monstre ne la laisse pas tranquille et resurgit à nouveau dans sa vie. Ce n'est qu'après les conseils d'un sage que son mari réussit à se débarrasser de lui. Cela symbolise que l'histoire de Lanja avec l'homme ne l'a pas quittée, même après son mariage, et c'est le mari qui a pu mettre terme à toutes les rumeurs.

Le conteur met symboliquement les filles en garde contre la curiosité qui les pousse à avoir ce genre de relation pour mieux connaître le soit disant futur époux. Il rappelle les conséquences fâcheuses que cela peut avoir.

¹ Couscous à bas d'orge.

² L'herbe.

Le thème du couple

Le troisième thème qui concerne le motif du mariage traite des relations à l'intérieur du couple et de quelques règles de conduite qui permettent aux époux de minimiser les conflits afin de vivre en harmonie. C'est un thème souvent traité par les contes populaires comme le constate Michèle Simonsen : « le conte populaire de tradition orale est extrêmement concerné par le problème de paix en ménage ».¹ Le narrateur de Perrault et le conteur chaoui l'abordent succinctement dans quelques-uns de leurs contes, mais ils le traitent un peu plus en détails dans les deux contes des *Souhails ridicules* et de *Fahlouta*.

Dans le conte facétieux des *Souhails ridicules*, le narrateur n'utilise le motif des trois souhaits que pour révéler les problèmes du couple Blaise-Fanchon². Il critique à travers ces personnages les comportements de certains femmes et hommes, source de déséquilibre conjugal.

Lorsque Blaise reçoit les souhaits à réaliser de Jupiter, il décide de n'en formule aucun avant de consulter sa femme. Ce type de comportement est inacceptable dans la société française du 17^{ème} siècle. Selon Michèle Simonsen, Blaise « manifeste une carence » en décidant de prendre conseil de sa femme et contrevient ainsi « à la loi non écrite qui veut que les décisions qui engagent plus que la domesticité intérieure soient prises par le mari ».³ La première erreur du mari serait d'avoir consulté sa femme pour des décisions qu'il devrait prendre seul. Le narrateur critique de la sorte les hommes gouvernés par leurs femmes – comme il le fait dans le conte de Cendrillon : « La pauvre fille souffrait tout avec patience, et n'osait s'en plaindre à son père qui l'aurait grondée, parce que sa femme le gouvernait entièrement » (*Cendrillon*, p. 55).

Il démontre dans la suite du conte comment la décision du mari lui fait perdre les trois souhaits, et donc sa chance de devenir riche et de changer complètement de vie. Mais il critique également sa bêtise et sa colère qui le conduisent à gaspiller tous les souhaits. Il incite les hommes à se maîtriser et à

¹ Michèle Simonsen, *Perrault. Contes*, op. cit., p. 35.

² Ibidem.

³ Idem, p. 36.

prendre leurs responsabilités, sans être complètement soumis aux ordres de leurs épouses. Il démontre en cela les graves conséquences que peut avoir leurs comportements.

La femme est également critiquée dans ce conte. Le narrateur reproche à Fanchon sa colère, sa bavardise et son manque de respect pour son mari, dans des moments qui nécessitent le calme et la réflexion :

Elle fit un cri dans l'instant;
Mais jugeant que cette aventure
Avait pour cause le souhait
Que par bêtise toute pure
Son homme imprudent avait fait,
Il n'est point de pouille et d'injure
Que de dépit et de courroux
Elle ne dit au pauvre époux.

(*Les Souhails ridicules*, p. 235).

Et bien que le mari admette sa faute, la femme n'arrête pas de la lui reprocher :

- Hé bien, j'ai tort, dit-il, j'ai mal placé mon choix,
J'ai commis une faute énorme,
Je ferai mieux une autre fois.
- Bon, bon, dit-elle, attendez-moi sous l'orme,
Pour faire un tel souhait, il faut être bien bœuf !

(*Les Souhails ridicules*, 235).

Le narrateur critique également la bavardise et l'insistance des femmes dans le conte du *Petit Poucet* :

Le bûcheron s'impatienta à la fin, car elle reedit plus de vingt fois qu'ils s'en repentiraient et qu'elle l'avait bien dit. Il la menaça de la battre si elle ne se taisait. Ce n'est pas que le bûcheron ne fût peut-être encore plus fâché que sa femme, mais c'est qu'elle lui rompait la tête, et qu'il était de l'humeur de beaucoup d'autres gens, qui aiment fort les femmes qui disent bien, mais qui trouvent très importunes celles qui ont toujours bien dit.

(*Le Petit Poucet*, p. 76).

Ainsi, la bêtise, la colère et la non-maîtrise de soi, du couple Fanchon/Blaise, ont pour conséquence la perte des trois souhaits.

Le conte recèle un message qui montre que la colère et les disputes au sein d'un couple ne résolvent jamais les problèmes. Ils risquent de les aggraver au contraire. Si l'un perd patience, son conjoint doit essayer de gérer la situation avec souplesse.

Une autre symbolique sexuelle se dégage. Selon Michèle Simonsen, Blaise aurait « souhaiter un pénis symbolique, plus puissant que le sien ».¹ À ce niveau d'interprétation, tout le conte peut être lu comme un simple conflit d'intérêts entre l'homme et son épouse. Il souhaite devenir plus viril et plus puissant au sein de son couple et reprendre sa place usurpée par sa femme. Tandis que la femme refuse de céder le pouvoir à son mari.

Dans le conte chaoui *Boumgharba ya sahbi*, cette attitude des femmes est aussi condamnée. L'épouse dans le sixième épisode domine son mari. Elle refuse que son mari invite son frère Boumgharba à vivre chez eux, et l'oblige à lui reprendre sa terre.

Au sein du couple, chacun doit donc connaître et respecter ses devoirs et ses responsabilités. La complémentarité est aussi un principe essentiel dans la vie d'un couple, elle permet aux époux de surmonter les moments difficiles par lesquels passent toutes les familles. Le conteur dans la fin du conte de *Fahlouta* tente de faire passer une leçon de complémentarité à ses auditeurs.

L'homme curieux, emporté par sa fierté, devient furieux contre Fahlouta. Il décide de l'épouser dans le but de se venger d'elle. Cette dernière se doute de sa colère et prévoit un plan pour le calmer et non pour se défendre. Elle fait fabriquer un mannequin en bois, lui remplit le crâne de miel, l'habille et le met à sa place la nuit de noces. Par conséquent, le mari le frappe, au lieu de la frapper.

La colère du mari se calme avec le coup qu'il a porté au mannequin et Fahlouta reste saine et sauve, lui pardonne et ils vivent heureux tous deux pour le reste de leur vie. La fin de ce conte renferme une symbolique très importante concernant les règles de vie au sein d'un couple. L'homme Berbère est connu pour sa fierté et son caractère difficile. Il ne peut s'entendre qu'avec une femme intelligente qui sache se comporter avec lui, et qui sache le supporter dans les situations difficiles. Le conteur explique par l'attitude de Fahlouta, la conduite que doit avoir toute femme afin de préserver son couple et son bonheur. Quant au miel contenu dans le crâne du mannequin, il symbolise l'intelligence, la sagesse et la finesse de Fahlouta, reflétées par son comportement tout le long du conte.

¹ Michèle Simonsen, *Perrault. Contes*, op. cit., p. 37.

Si dans le conte de Fahlouta, le conteur parle de la sagesse de la femme, dans le conte de *Boumgharba ya sahbi* il traite de la sagesse du mari. Ainsi, lorsque les trois enfants de Boumgharba meurent, ce dernier ne voulant pas choquer sa femme en annonçant brutalement la mauvaise nouvelle, décide de la préparer psychologiquement avant. Il cache les corps chez eux et lui demande d'aller chercher dans tout le village une « gasâa »¹ qui n'avait jamais servi dans des funérailles auparavant, mais elle n'en trouve pas. Il lui demande ensuite de chercher une qui n'aurait servi qu'une ou deux fois dans des funérailles de la même famille, mais elle n'en trouve pas aussi. Il lui demande après de chercher une qui aurait servi trois ou quatre fois pour la même famille, elle en trouve enfin une. Le lendemain matin, il lui montre les corps des enfants, lui explique que leur famille n'était pas la première à avoir perdu trois membres et quitte le village.

En plus de ces importantes valeurs, le narrateur de Perrault et le conteur chaoui prônent d'autres valeurs élémentaires, comme la fidélité, mais avec moins de détails. Dans le conte de *Barbe-Bleue*, tout se déclenche lorsque la femme désobéit à son époux et trahit sa confiance en ouvrant la chambre interdite : « [...] ouvrez tout, aller partout, mais pour ce petit cabinet, je vous défends d'y entrer, et je vous le défends de telle sorte, que s'il vous arrive de l'ouvrir, il n'y a rien que vous ne deviez attendre de ma colère » (*Barbe-Bleue*, p.37). Pareillement dans le conte du *Petit Poucet*, où les malheurs qui frappent la famille de l'ogre – la mort de ses filles et la perte de sa fortune – sont causés par la trahison de l'épouse qui accueille les enfants chez elle et les cache à son mari : « La femme de l'ogre qui crut qu'elle pourrait les cacher à son mari jusqu'au lendemain matin, les laissa entrer et les mena se chauffer auprès d'un bon feu [...] » (*Le Petit Poucet*, p. 79). Cette épouse est « punie [...] dans sa fortune et dans son amour maternel »² pour reprendre Michèle Simonsen.

Le narrateur explique que la fidélité est nécessaire dans toutes les circonstances, du moment où le couple est encore uni. Même si les époux sont monstrueux, la fidélité de leurs épouses reste obligatoire, car la confiance oblige

¹ Une énorme coupelle fabriquée à partir d'un tronc d'arbre creusé.

² Michèle Simonsen, *Perrault. Contes*, op. cit. p. 107.

ces dernières à être fidèles. Aucune famille ne peut réussir dans la vie si l'un des conjoints – ou les deux – n'est pas fidèle à l'autre.

Le conteur chaoui aborde aussi le thème de la fidélité, mais le traite autrement. Pour expliquer son importance, il ne se réfère pas aux infidélités mais plutôt aux fidélités des épouses. La femme de Ben Mejou reste fidèle à son mari jusqu'à la dernière minute, malgré sa négligence et son entêtement. Lorsqu'elle découvre que la vieille était en réalité une ogresse, elle tente d'expliquer à son mari sa vraie nature et tente de le convaincre de fuir, mais en vain :

قائلو: " بن مجو ولاتك أم دارتهم منصبة, راهم دارتهم حجار تتصب عليهم, أو عيب عليك, ثور نهريوا." قالها: " قيليني, قيليني, يزيني من البوليتيك انتاعك [...]".

(بن مجو).

Elle lui dit : « Ben Mejou partons, l'ogresse a utilisé les crânes de tes enfants comme reposoir pour marmitons, lève-toi, tu n'as pas honte » ? Il lui répondit : « Laisse-moi tranquille, laisse-moi tranquille, arrête ton délire [...] ».
(Ben Mejou).

Elle prend un grand risque en restant avec lui. Elle ne le quitte qu'après avoir perdu tout espoir de le convaincre. Elle est le reflet de la femme courageuse, qui reste fidèle à son mari même dans les pires situations.

Après le survole des principaux thèmes liés au motif du mariage, il apparaît que l'amour se résume en des coups de foudre qui se terminent par des mariages. Ils sont plus nombreux dans les contes de Perrault : les six mariages des contes en témoignent. Tandis que dans les contes chaouis, l'amour provoque uniquement deux mariages. Cela est dû en partie au conservatisme de la société chaouie, où l'on ne parle pas d'amour ouvertement, et où les séances de contage mêlent souvent hommes et femmes.

Le motif du mariage dans notre corpus recèle d'après notre analyse des thèmes semblables. Cela reflète l'universalité des contes bien que les traitements des thèmes varient parfois selon les règles qu'adopte chaque société.

Le motif de la violence

La violence est très présente dans les contes de notre corpus, nous la rencontrons sous différentes formes. Elle se manifeste dans les contes de Perrault essentiellement dans la cellule familiale, tandis que dans les contes chaouis, elle se manifeste principalement au niveau social.

Le motif de la violence familiale

La lecture des contes de Perrault révèle la récurrence de la violence. Daniel Grojnowski constate qu' « en dépit de leur apparente bonhomie, les *Contes* présentent une galerie de personnages inquiétants et recourent volontiers à des effets dignes du musée des horreurs ».¹ Jacques Marx ajoute : « En réalité, ces histoires sont affreuses, irrationnelles, parfois complètement folles ; des histoires de meurtre, d'inceste, d'anthropophagie rituelle même (dans *Le Petit Chaperon rouge*), le tout fortement pimenté de divers ingrédients érotiques ».² Michèle Simonsen affirme à son tour que : « Les thèmes qui le [Perrault] concernent, ce sont les règlements de comptes avec les parents et avec les frères et sœurs. Là, les conflits sont d'une acuité rare et il ne cesse de les ressasser inlassablement, douloureusement, dans des images d'une grande atrocité ».³

Comme le rappelle Soazig Hernaudez : « Les contes de fées décrivent la plupart du temps des affaires de famille. Ils exposent les tensions fondamentales et radicales qui existent entre leurs membres ».⁴ Ainsi, la plupart des personnages principaux de ces contes font partie de la même famille et l'état déficient est souvent causé par un membre de la famille. Parmi les différents

¹ Daniel Grojnowski, « Les deux Perrault », In : *La pensée*, n° 152, juillet-août, 1970, p. 120.

² Jacques Marx, « Perrault et le sommeil de la raison », In : *Cahiers internationaux de symbolisme*, n° 40-41, 1980, p. 86.

³ Michèle Simonsen, *Perrault. Contes*. op. cit., p. 114.

⁴ Soazig Hernaudez, *Le monde du conte. Contribution à une sociologie de l'oralité*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 79.

thèmes traités, nous pouvons déceler deux principaux, relatifs au motif de la violence : le thème des parents indignes et le thème de la belle-mère méprisante.

Le thème des parents indignes

La famille supposée être un lieu de sécurité pour les enfants, se transforme dans les contes de Perrault en un lieu de danger où règne la violence. Les parents dans le conte du *Petit Poucet* décident d'abandonner leurs sept enfants dans la forêt sous prétexte d'être pauvres. Ils les confrontent à une mort certaine : « Il vint une année très fâcheuse, et la famine fut si grande, que ces pauvres gens résolurent de se défaire de leurs enfants » (p. 74). Pour avoir la conscience plus ou moins tranquille, ils se convainquent eux-mêmes qu'ils le font pour une bonne raison :

Un soir que ces enfants étaient couchés, et que le bûcheron était auprès du feu avec sa femme, il lui dit, le cœur serré de douleur :

- Tu vois bien que nous ne pouvons plus nourrir nos enfants ; je ne saurais les voir mourir de faim devant mes yeux, et je suis résolu de les mener perdre demain au bois, ce qui sera bien aisé [...].

(*Le petit Poucet*, p. 75).

Ces parents font preuve de malhonnêteté et d'égoïsme. La véritable raison qui les pousse à tuer leurs enfants est de se débarrasser de ce lourd fardeau afin de subvenir uniquement à leurs besoins. D'ailleurs le narrateur précise au début du conte qu'« Ils étaient fort pauvres, et leurs sept enfants les incommodaient beaucoup, parce qu'aucun d'eux ne pouvait encore gagner sa vie » (p. 75). S'ils regrettent leur acte une première fois, ils ne tardent pas à le refaire une deuxième fois : « Mais lorsque l'argent fut dépensé, ils retombèrent dans leur premier chagrin, et résolurent de les perdre encore [...] » (p. 77). Les parents semblent plus chagrinés de voir leurs enfants mourir devant eux que de les savoir déchiquetés et mangés par les loups sans aucune défense. Le narrateur raconte qu'ils se régalaient d'abord avec l'argent que le seigneur du village leur a rendu avant de penser au destin de leurs enfants. À aucun moment l'idée de partir à leur recherche ne leur effleure l'esprit :

Comme il y avait longtemps qu'elle n'avait mangé, elle acheta trois fois plus de viande qu'il n'en fallait pour le souper de deux personnes. Lorsqu'ils furent rassasiés, la bûcheronne dit :

- Hélas ! où sont maintenant nos pauvres enfants ? [...] Hélas ! mon Dieu, les loups les ont peut-être déjà mangés ! Tu es bien inhumain d'avoir perdu ainsi tes enfants.

(*Le Petit Poucet*, p. 77).

Un parallèle peut être fait entre la mère et la femme de l'ogre. Cette dernière s'est montrée plus clément avec eux. Elle n'a pas pu les laisser seuls, la nuit dans la forêt. Elle les accueille chez elle malgré la menace que représente son mari : « Cette femme les voyant tous si jolis se mit à pleurer [...] » (p. 79). Elle calcule le risque, se disant qu'ils auront peut-être une chance avec son mari mais pas avec les loups : « La femme de l'ogre qui crut qu'elle pourrait les cacher à son mari jusqu'au lendemain matin, les laissa entrer et les mena se chauffer auprès d'un bon feu [...] » (p. 79).

Pour mettre l'accent sur cette violence des parents, le narrateur décrit la peur et le désarroi de leurs enfants, malgré le courage du petit Poucet :

Lorsque ces enfants se virent seuls, ils se mirent à crier et à pleurer de toute leur force.

(*Peau d'Âne*, p. 76).

Ils croyaient n'entendre de tous côtés que des hurlements de loups qui venaient à eux pour les manger. Ils n'osaient presque se parler ni tourner la tête.

(p. 78).

[...] le petit Poucet, qui tremblait de toute sa force aussi bien que ses frères [...].

(p. 79).

Finalement, les enfants n'ont eut le droit de rester chez eux qu'après avoir rapporté une fortune à leurs parents : « Le petit Poucet étant donc chargé de toutes les richesses de l'ogre s'en revint au logis de son père, où il fut reçu avec bien de la joie » (p. 85). La violence est nettement perceptible malgré la fin heureuse sur laquelle le narrateur termine le conte.

Si dans ce conte ce sont les parents qui font figure d'adversaires, dans le conte de *Peau d'Âne* c'est uniquement le père qui le fait. Sous prétexte de tenir la promesse qu'il avait faite à sa femme il décide d'épouser sa propre fille et de commettre un crime abominable : « Sa jeunesse, l'agréable fraîcheur de ce beau

teint enflammèrent le roi d'un feu si violent qu'il ne put le cacher à l'infante, et il lui dit qu'il avait résolu de l'épouser, puisqu'elle seule pouvait le dégager de son serment » (*Peau d'Âne*, p. 7).

Ce père fait également preuve d'égoïsme. Les priorités dans sa vie ne semblent correspondre qu'à ses intérêts. Il est clair que le crime de l'inceste est beaucoup plus grave que le fait de rompre une promesse ou même de perdre le royaume. Mais le roi ne pense qu'à se dégager de son serment et surtout à avoir un héritier qui assurera la longévité du royaume après lui : « [...] n'y ayant point de prince de son nom, les peuples voisins pourraient lui susciter des guerres qui entraîneraient la ruine du royaume » (*Peau d'Âne*, p. 6). S'il consulte le druide ce n'est pas uniquement pour « mettre la conscience de la princesse en repos » (p. 7), mais aussi pour tranquilliser la sienne : « Le roi, flatté par les discours de ce scélérat, l'embrassa et le quitta plus entêté que jamais dans son projet » (p.7). Cette violence contre la jeune fille la pousse à quitter le domicile familial qui représentait désormais un lieu malsain et cauchemardesque pour elle. Elle retrouve la sécurité perdue chez des étrangers : « Enfin, on s'y accoutuma ; d'ailleurs elle était si soigneuse de remplir ses devoirs que la fermière la prit sous sa protection » (p. 11).

Quant à l'indignité des parents dans les contes chaouis, elle n'est abordée que dans trois contes. Dans le premier épisode de *Boumgharba ya sahabi*, la mère occupée avec ses voisines, laisse son fils pleurer, l'oublie près de la source d'eau et entraîne sa mort accidentelle. Elle a failli à son devoir de protectrice, involontairement par désinvolture, elle cause de la mort de son enfant, contrairement aux parents des contes du *Petit Poucet* et de *Peau d'Âne*.

Dans le troisième épisode de *Dalfas*, l'ogre menace le sultan et l'oblige à le conduire chez sa fille. Ce père qui fait preuve d'égoïsme, ne veut pas sacrifier sa vie pour celle de sa fille. La violence est cependant atténuée. D'abord parce que la fille mariée n'était plus sous la responsabilité de son père. Ensuite parce que l'ogre menaçait de tuer tout le village, car les balles ne pouvaient pas l'abattre.

Mais si cette indignité dans les deux précédents contes est excusable, dans le conte de *Ben Mejou* elle ne l'est pas. La mère qui protège son bébé et le sauve dans le premier épisode, demande à son beau-père (serpent) de le tuer

dans le second. Elle ne supportait plus sa stupidité. L'affection de cette mère est mise en cause dans ce conte. Mais si la situation reflète un cas très rare de la vie réelle, elle est utilisée pour symboliser le rejet des naïfs par la société.

Le thème de la belle-mère méprisante

L'indignité des parents dans les contes de *Cendrillon* et des *Fées* est d'une autre nature. Le père de Cendrillon est simplement effacé devant sa nouvelle femme : « La pauvre fille souffrait tout avec patience, et n'osait s'en plaindre à son père qui l'aurait grondée, parce que sa femme le gouvernait entièrement » (p. 56). Afin de souligner cet effacement, le narrateur signale simplement sa présence au début du conte et ne lui attribue aucun rôle dans l'action. Par cette attitude, le père perd son pouvoir de chef de famille en le concédant à sa femme.

La véritable source de violence est donc la belle-mère et ses filles. L'effacement du père ne fait que la renforcer. La belle-mère aime ses filles et déteste Cendrillon. Ce sentiment se répercute sur son comportement, surtout que le père qui est censé défendre sa fille, l'abandonne : « Les noces ne furent pas plus tôt faites, que la belle-mère fit éclater sa mauvaise humeur [...] » (p.55). Quant aux deux sœurs, elles sont aussi désagréables que leur mère : « Elle avait deux filles de son humeur, et qui lui ressemblaient en toutes choses » (p. 55).

Dans le conte des *Fées*, c'est la mère qui est source de violence pour sa fille cadette : « Comme on aime naturellement son semblable, cette mère était folle de sa fille aînée, et en même temps avait une aversion effroyable pour sa cadette. Elle la faisait manger à la cuisine et travailler sans cesse » (*Les Fées*, p.51). La comparaison entre cette version et la version originelle du conte¹ – dans laquelle il est question d'une mère vivant avec sa fille et sa belle-fille – met en relief une ressemblance entre la situation de l'héroïne et de Cendrillon. Tel est souvent le sentiment des belles-mères. Le narrateur ne fait que reproduire une situation que beaucoup de familles connaissent. Elle est certes moins

¹ Michèle Simonsen constate qu' « En 1695, il s'agit d'un veuf avec une fille "belle et civile" qui se remarie avec une veuve, mère d'une fille "laide et maussade". En 1697, il s'agit d'une veuve ayant deux filles ». *Perrault. Contes*, op. cit., p. 82.

critique que les situations de Peau d'Âne et du petit Poucet, mais elle reste toujours une forme de violence, dont souffrent les enfants.

L'image que dépeint le narrateur de la belle-mère est contraire à celle qu'en donne le conteur chaoui. Dans le conte de *El kalb yachreb guerba ou yakoul guelba*, le conteur insiste beaucoup sur la relation qu'entretient la belle-mère avec ses deux enfants et son fils, en décrivant son comportement équitable à l'égard des trois :

كي يجيو يمشيو، تخبز لهم ثلاث فرصات انتاع القمح، أو تعطيمهم الزيت، كيما
تدير للأخر، كيما تدير للأخر. كي يروحو، تتحيلمهم السرج للحصنة، تعلقهم،
تربطهم...
(الكلب يشرب قربة أو ياكل قلبه).

Lorsqu'ils partaient à la chasse, elle leur préparait trois galettes de blé, et leur donnait l'huile, elle ne faisait pas de différence entre eux. Quand ils rentraient, elle retirait les selles aux chevaux, les rangeait et attachait les montures.
(*El kalb yachreb guerba ou yakoul guelba*).

Dans le deuxième épisode, la belle-mère ne change de comportement avec son beau-fils que sous l'influence d'une voisine médisante. Par contre, elle ne tarde pas à comprendre son erreur. Elle se repentit à cause de sa bonté et du désarroi de ses fils en l'absence de leur demi-frère. En comparant les conduites des belles-mères dans les deux contes, elles s'avèrent opposées l'une à l'autre.

Si le conteur ne présente pas une belle-mère méchante et des demi-frères jaloux, ce n'est pas parce que la société chaouie ne souffre pas de ce type de problèmes, mais parce qu'il a des priorités dans les messages qu'il veut passer à travers les contes. Il préfère accorder plus d'importance aux messages qui incitent à l'amour, à la fraternité, à l'union et à la solidarité. Le but est de servir une cause sociale d'une importance majeure, à savoir la révolte contre la colonisation. De plus, la violence était présente avec force dans la société chaoui du 20^{ème} siècle. Le rôle du conte devait donc créer un équilibre avec le réel.

Le cocon familial dans les contes de Perrault n'est pas toujours symbole de sécurité, bien au contraire. La violence y est très prégnante et la seule victime est l'enfant. Elle est provocatrice de quêtes. Elle pousse le héros à quitter la famille et à s'initier pour le monde des adultes. Dans les contes chaouis par contre, la famille est la plupart du temps symbole de sécurité. Boumgharba ne

trouve de répit qu'après son retour chez lui. La solidarité dans *El kalb yachreb guerba ou yakoul guelba* permet à la famille de résister face aux menaces répétées des ogres. Lanja ne trouve refuge que chez ses parents après sa libération. Enfin Jazia quitte son époux pour retourner dans sa tribu. Ces héros chaouis sont pour la plupart des adultes qui reviennent chez eux au bout de leurs quêtes tandis que les héros de Perrault n'y reviennent presque jamais.

Le motif de la violence sociale

La violence sociale est un motif que nous retrouvons presque exclusivement dans les contes chaouis. Il n'est traité que dans un seul conte de Perrault : *Le Petit Chaperon rouge*.

Le thème du viol

Le conte du *Petit Chaperon rouge* est un conte d'avertissement pour les jeunes filles, comme la morale du conte l'indique explicitement :

*On voit ici que de jeunes enfants,
Surtout de jeunes filles
Belles, bien faites, et gentilles,
Font très mal d'écouter toute sorte de gens, [...].*
(*Le Petit Chaperon rouge*, p. 34).

La petite fille innocente, puisqu'elle « ne savait pas qu'il est dangereux de s'arrêter à écouter un loup » (p. 32), est mangée par le loup dans le conte. Symboliquement, elle est violée par un loup humain. Le texte fait allusion à la défloration par la couleur rouge, comme l'avons vu dans la symbolique du surnom de l'héroïne,¹ mais aussi par les images qu'utilise le narrateur, comme le montre Michèle Simonsen :

¹ Voir *supra* : « La mise en évidence d'états physique et moral », p. 393.

Le lit grand-maternel – lieu de l’endormissement, symbole même de la chaleur et de la sécurité affectives – se transforme soudain en repaire de bête féroce. Mais comme chacun sait, les lits ne servent pas qu’à dormir.¹

Ce conte est le seul conte de Perrault où le cadre de la violence n’est pas familial. Mais *Le Petit Chaperon rouge* est aussi victime de l’irresponsabilité de sa mère et de sa grand-mère. Elles « sont impardonnables de ne pas l’avoir avertie ».² Georges Jean constate que « Les comportements sociaux [...] dans les sociétés animales des contes, sont également très proches de celles qui caractérisent les sociétés humaines ».³ L’animalité du loup peut symboliser à la fois le Mal intérieur de l’homme et « le mâle séducteur ».⁴

Le thème de la révolte

Quant à la violence sociale dans les contes chaouis, elle est principalement liée aux ogres et reflète celle du colonisateur. C’est la raison pour laquelle le conteur centralise son attention sur ce type de violence plutôt que sur celle de la famille. Elle est indissociable du thème de la révolte. Deux des contes que nous avons collectés ont pour thème principal la révolte, et trois autres ne le traitent que partiellement.

La colonisation française, mais aussi toutes les colonisations par lesquelles l’Algérie est passée,⁵ ont fortement marqué le conte populaire algérien. Jusqu’au siècle dernier, il constituait le plus important moyen d’expression dont disposait le peuple, car la littérature écrite ne s’est propagée qu’au cours du 20^{ème} siècle. Le peuple avait besoin d’une part, d’exprimer son refus et son indignation à l’égard de ces colonisateurs, et d’autre part, d’inciter et de préparer les plus jeunes générations à affronter l’ennemi et à se révolter

¹ Michèle Simonsen, *Perrault. Contes*, op. cit., p. 64.

² Idem. p. 63.

³ Georges Jean, *Le pouvoir des contes*, op. cit., p. 80.

⁴ Michèle Simonsen, *Perrault. Contes*, op. cit., p. 63.

⁵ Voir *supra* : « Un melting-pot », p. 96.

contre lui. Edouard Brasey n'écrivait-il pas que « les contes ne sont pas faits pour endormir les enfants, mais pour éveiller l'homme » ?¹

Cet Autre, contre lequel il fallait se révolter, est souvent représenté dans les contes par un ogre, comme le montre Azoui :

كما أن انتشار حكايات الغول و سفكه للدماء و أكله للإنسان, رغم أنها حكايات
قديمة جدا, فإن استحضرها بكثرة, أضحى رمزا للاستعمار الجاثم على أنفاس
الشعب, و قتله و تشريده, فالاستعمار هو غول العصر بوحشيته و تجرده من
الإنسانية.²

D'ailleurs la propagation des contes d'ogres qui tuent et mangent l'homme, bien qu'ils ne soient que des contes anciens, son utilisation fréquente est devenue le symbole de la colonisation qui étouffe, tue et dépossède le peuple. La colonisation est donc l'ogre de cette époque avec sa barbarie et son inhumanité.³

Le peuple se représente ce colonisateur comme ogre méchant pour dépeindre l'horreur qu'il exerce, et comme fort et bête le plus souvent, pour détruire l'image de l'ennemi invincible. Il la remplace par celle d'un ennemi plus vulnérable et plus facile à battre. Le héros, qui arrive souvent à bout de cet ogre, est généralement plus faible physiquement, reflet du peuple impuissant matériellement devant l'occupant, mais plus rusé. Najima Thay Thay Rhozali observe que :

L'Homme peut donc dominer le *Ghoule* par son /savoir-faire/ qui constitue un pouvoir mental. L'homme n'est pas fort et puissant comme le *Ghoule*, mais il sait que malgré sa taille gigantesque et sa puissance physique incomparable, le *Ghoule* est naïf, idiot et simple d'esprit, facile à manipuler et à combattre.⁴

Chaque fois qu'un conte de ce genre est raconté, il ravivait l'espoir du peuple, nourrissait les esprits de révolte et faisait rêver d'une liberté proche et réalisable. Azoui écrit à ce propos que :

¹ Edouard Brasey, *Trouver sa vérité par les contes de sagesse*, op. cit., p. 15.

² محمد عزوي, القصة الشعبية الجزائرية في منطقة الأوراس, سبق ذكره, ص. 62.

³ Amhamed Azoui, *L'histoire populaire algérienne dans la région des Aurès*, op. cit., p. 62.

⁴ Najima Thay Thay Rhozali, *L'ogre entre le réel et l'imaginaire dans le conte populaire du Maroc*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 164.

و تحايل البطل على قتل الغول, هو تحايل الشعب للتخلص من هذا الاستعمار. كان اللاشعور الجمعي و الإحساس الباطني هو الذي يدرك هذه الرموز, و هو الذي يحرك القاص لتحريك محاور القصة ليجعل في النهاية انتصار الشعب على عدوه و تحقيق غرضه, و بالتالي يريد من وراء ذلك أن ثمة أملاً في انتصار الشعب على عدوه و تحقيق غرضه, و بالتالي يريد من وراء ذلك أنه أمل في انتصار الشعب على عدوه و تحقيق حريته و التخلص من عقدة الخوف, هذا الشعور هو الذي يربط بين المرسل و المستقبل, بين القاص و المستمعة رغم إدراكه الحسي أن مجمل القصة ما هو إلا ضرب من ضروب الخيال, لكن شيئاً في أعماقه يقول بحقيقة القصة, و لا يستطيع أن يبطلها.¹

La brigade du héros pour tuer l'ogre c'est la brigade du peuple pour se débarrasser de ce colonialisme. C'est l'inconscient qui perçoit ces symboles et c'est lui qui guide le conteur dans son contage, afin qu'il termine le conte sur la victoire du héros sur son ennemi et la réalisation de son objectif. Cette fin représente ainsi l'espoir de la victoire du peuple sur son ennemi et l'obtention de sa liberté et sa délivrance du complexe de la peur. C'est cet inconscient qui lie l'auditeur au conteur, malgré sa conviction que toute l'histoire est imaginaire, mais quelque chose en lui croit en la véracité de l'histoire et ne peut la démentir.²

C'est le cas de plusieurs contes. Le héros de *Bech Karkar*, faible mais rusé, vient à bout de sept ogres et de leur tante. Boumgharba est tout aussi faible, mais il parvient à surmonter tous les obstacles et à vaincre les méchants par sa ruse. Dans le deuxième épisode du conte de *Ben Mejou*, Ha se venge seul de la famille qui a maltraité son frère Jha.

Le conteur nous présente Bech Karkar comme un personnage fainéant. Il n'utilise ce thème de fainéantise que comme déclencheur de l'intrigue, et aussi afin de teinter le conte de facétie et dissimuler le vrai thème visé, à savoir la révolte. Il recourt donc principalement à la symbolique. Cette facétie avait également pour rôle, à l'époque de la colonisation, de procurer un moment de joie aux auditeurs. Elle leur faisait oublier les souffrances qu'ils enduraient, même si le message sous-jacent était en étroite relation avec la dure réalité, qu'ils essayaient de fuir, le temps d'un conte.

Dans le premier épisode, le conteur raconte que Bech Karkar quitte son village désert parce qu'il n'avait plus de quoi vivre. Cette situation initiale décrit

1 نفس المرجع.

2 Ibidem.

la toile de fond de beaucoup d'autres contes. Celle que partageaient, et partagent toujours, des milliers de villageois chaouis et algériens. Elle est encore présente dans le conte de *El kalb yachreb guerba ou yakoul guelba*, où la famille est obligée de déménager, à trois reprises, à cause des attaques d'ogres.

En effet, durant la colonisation française beaucoup de villageois étaient contraints de quitter leurs villages pour rejoindre les villes. Ils fuyaient d'une part les militaires français et les légions étrangères qui perquisitionnaient souvent leurs maisons, les pillaient, violaient les femmes et tuaient les suspects. Ils échappaient d'autre part aux harkis – qu'ils méprisaient parce qu'ils les considéraient comme des traîtres – qui revenaient pour se venger d'eux et pour les piller également. Mais si tel était le cas durant la colonisation française, lors de la guerre civile des années 90, ils fuyaient les terroristes qui saccageaient les villages, et commettaient des viols et des génocides lorsqu'on refusait de les aider.

Le départ de Bech Karkar de son village est une image bien connue des paysans chaouis d'autrefois qui ont souffert de la colonisation, mais aussi des paysans de ces dernières années qui ont souffert du terrorisme, et dont certains souffrent encore. Ce conte, s'il reflète une réalité passée, il est toujours d'actualité. Il symbolise une réalité contemporaine, puisque l'une des caractéristiques constantes du conte populaire est son adaptation au quotidien du peuple.

L'aventure de Bech Karkar commence avec sa rencontre avec les ogres. Cette rencontre est causée par la faim qu'il ressent lors de son voyage, et suite à laquelle il mange quelques fruits du jardin des ogres. L'un des ogres découvre Bech Karkar dans leur jardin, et furieux, décide de le tuer, mais Bech Karkar échappe à la mort de justesse. La faim, le vol des fruits et la propriété du jardin sont aussi des éléments symboliques dans le conte. Le conteur se sert de cette situation pour symboliser cette fois la misère et la famine qu'enduraient les paysans d'une part, et l'injustice sociale dont ils souffraient d'autre part.

On sait que durant la colonisation française, le gouvernement français dépossédait les populations indigènes de leurs terres pour les donner aux nouveaux colons qui venaient s'installer en Algérie. C'est pourquoi la relation

entre le peuple et le colonisateur était toujours perturbée comme le constate Azoui :

و كان [الشعب] ينظر إليهم على أنهم أجانب, أخذوا الأرض منه بقوة, [...] ¹.

[Le peuple algérien] voyait toujours [les colons français] comme des étrangers qui lui ont pris sa terre de force, [...] ².

La plupart des paysans berbères, qui étaient propriétaires de terres agricoles, se retrouvaient alors, dans les meilleurs des cas, comme simples employés de ferme chez les nouveaux propriétaires. Le jardin des ogres symbolise toutes ces terres confisquées et interdites aux paysans. La faim de Bech Karkar symbolise quant à elle la situation des paysans, qui se trouvaient du jour au lendemain dépourvus de leurs terres et de toutes leurs récoltes.

Les paysans n'avaient dans la réalité aucun moyen de résister contre cette injustice sociale mais les héros des contes en avaient : la ruse leur suffisait. C'est ainsi que Bech Karkar parvient à duper les ogres et leur tante dans les huit épisodes qui composent le conte. Il réussit à renverser la situation en sa faveur, en se faisant passer pour un puissant, car pour les ogres, il n'y avait que la force physique qui importait. Il reste vivre chez eux sans jamais travailler et sans être dérangé, comme un roi. La situation du héros s'améliore, et le peuple à son image se voit victorieux : il récupère symboliquement les terres dont il a été privé, sa liberté, puisque l'ennemi ne constitue plus une menace pour lui, et sa dignité, parce qu'il est enfin reconnu maître sur son territoire. Selon Azoui :

يركن هذا الأخير – أي الشعب – لهذا النوع من القصص ليعيش من خلالها حالة هدوء نسبية, هذا الهدوء توفره له تحركات الأبطال و انتصاراتهم و هذه هي الانتصارات التي تتولد عنها لذة تصيب الشعب كأنها انتصارات حقيقية فاز بها. ³

Ce dernier – c'est-à-dire le peuple – se réfugie dans ce genre de contes pour vivre à travers eux un état de calme relatif. Ce calme lui est procuré par l'action des héros et

¹ أمحمد عزوي, القصة الشعبية الجزائرية في منطقة الأوراس, سبق ذكره, ص. 54.

² Amhamed Azoui, *Le conte populaire algérien dans la région des Aurès*, op. cit., p. 54.

³ نفس المرجع, ص. 72.

leurs victoires, et de ces victoires nait chez le peuple un plaisir comme elles étaient vraies et siennes.¹

Le thème de la révolte apporte un soulagement psychologique temporaire dans un cadre institutionnalisé.

Ce conte reflète la réalité que vivent tous les peuples opprimés dans le monde. Il n'est pas proprement chaoui ou algérien, mais universel. Il traite le thème général de la révolte qui n'a cessée de ne cesse d'être le principal moyen pour retrouver la liberté et la dignité.

Mais si le but du thème de la révolte dans conte de *Bech Karkar* est d'apaiser les consciences impuissantes et malheureuses, son but dans le conte de *Boumgharba ya sahbi* est plus l'incitation à la révolte que l'apaisement. D'ailleurs Azoui constate que la période coloniale a beaucoup marqué le conte populaire algérien :

أما مضامينها فهي عبارة عن رسائل إعلامية تحريضية، تحث الشعب على المقاومة، و الصبر و أن بعده الأمل، و الفرج.²

Ses contenus sont des messages médiatiques incitateurs qui poussent le peuple à se révolter et à résister, parce qu'après viendra l'espoir et la délivrance.³

Le conteur présente dans ce conte un personnage qui quitte son village après les morts successives de ses trois enfants. À la différence du conte précédent, il est le seul à quitter le village laissant derrière lui sa famille et tous ses proches. La raison de son départ est la profonde tristesse qu'il n'arrivait pas à supporter. Son but est de changer de vie pour essayer d'oublier. Ce départ pourrait être le symbole d'une évasion de l'actualité et du pays, de la colonisation et de la guerre. En effet, beaucoup de jeune algériens émigraient en France à l'époque coloniale pour chercher du travail et pour retrouver la paix et une vie plus calme.

Seulement, la situation de Boumgharba ne s'améliore pas. Toutes les péripéties qu'ils traversent lui font certes oublier son chagrin, mais dégradent

¹ Idem, p. 72.

² نفس المرجع، ص. 72.

³ Idem, p. 109.

encore plus sa condition. L'un des messages que le conte porte est celui de devoir affronter les problèmes, parce que fuir ne les résout jamais. Si le héros quitte son village (ou son pays ?) c'est dans le but de s'éloigner des problèmes dans l'espoir de trouver une vie meilleure. En réalité, son voyage n'a été que des mésaventures qui l'ont affaibli physiquement et moralement.

Le message est une incitation à ne pas se résigner devant les difficultés, à ne pas désertier les villages ou quitter le pays. Il faut au contraire savoir assumer ses responsabilités et combattre pour éliminer la source du malaise. Si la trame générale du conte dissimule un message précis, chacune des aventures qui le composent dissimule d'autres symboles, toujours en rapport avec l'idée principale du conte.

Dans le deuxième épisode les habitants d'un village retiennent Boumgharba et le marient par force. Ils l'enterrent vivant avec sa femme morte dans la même tombe. Ce sont les villageois qui décident de le marier. Ils lui choisissent la femme, l'empêchent de fuir, et vont même jusqu'à vouloir mettre fin à ses jours. Il n'a plus aucun pouvoir sur sa vie. Cet épisode peut symboliser l'oppression dont souffrait le peuple. Comme Boumgharba, il n'avait plus le droit de prendre des décisions, tout lui était imposé et sa dignité était outragée.

Une autre symbolique se dégage du troisième épisode, quand Boumgharba parvient à dompter le lion et que son propriétaire le prend pour un marabout et le libère. Elle concerne toujours la colonisation. En effet, le lion et son propriétaire peuvent symboliser respectivement l'armée coloniale et son gouvernement. Boumgharba réussit à terroriser l'ennemi qui voulait l'exterminer et à le vaincre. Par extension, il dissuade le gouvernement de le combattre et finit par obtenir sa libération.

Dans le quatrième épisode, le sultan et son fils maltraitent les ouvriers résignés. L'arrivée de Boumgharba et sa révolte mettent fin à la torture qu'exerçait le fils du sultan. Le conteur se sert du sultan et de son fils pour symboliser le pouvoir régnant qui exploitait et suppliciait le peuple. Quant au sang que le fils faisait couler des nez des ouvriers, puis les obligeait à le boire, est le symbole du sang des résistants et des martyres qui ont donnés leurs vies pour leur patrie. L'initiative de Boumgharba et le plan qu'il met en exécution avec l'aide des autres ouvriers sont une incitation à la révolte et une

condamnation de la résignation. Si les ouvriers se sont soumis à la maltraitance du fils du sultan, c'est parce qu'ils n'avaient pas les moyens de réagir. Néanmoins ils n'hésitent pas à mettre en œuvre le plan proposé par Boumgharba. La mort du fils du sultan et non du père, suggère que pour pouvoir gagner la guerre il faut d'abord gagner les batailles.

Dans les cinquième et septième épisodes, les ogres sont le symbole par excellence de la colonisation, comme l'a constaté Azoui. La fuite de Boumgharba reflète à chaque fois l'impuissance que rencontre souvent le peuple face à l'ennemi.

Enfin dans le sixième épisode, les jugements que prononce le juge en faveur de Boumgharba symbolisent la justice dont rêvait le peuple algérien. Ils génèrent une satisfaction chez l'auditeur qui l'apaise et lui rappelle que la justice existe et qu'un jour elle sera faite. Remarquons toutefois que bien que les jugements du juge algérien « Yazdem » ressemblent aux jugements du juge russe « Chémiaka », dans la culture chaouie ils ne sont pas absurdes. Ils sont au contraire très sages.¹ Cela reflète les différentes adaptations et interprétations d'un même conte selon les cultures et selon les situations.

À la fin de l'épisode, bien que la situation du héros commence à s'améliorer et à se stabiliser un peu, il ressent le besoin de rentrer chez lui, de rejoindre sa terre natale. De cette nostalgie, une autre symbolique peut se lire. Celle du retour obligatoire aux racines desquelles on ne peut pas se détacher, ou

¹ Luda Schnitzer écrit que le titre du vieux conte russe *Le jugement de Chémiaka* « est passé en proverbe pour qualifier un jugement à la fois véral, indigne et absurde ». Elle nous résume une version du conte : Un pauvre homme avait emprunté un cheval à son frère riche et, par inadvertance, il a arraché la queue du cheval. Le riche l'a traîné en justice. Alors qu'ils se rendaient à la ville, le pauvre a tué par accident l'enfant d'un pope. Désespéré, il se jeta d'un pont qui enjambait le fleuve gelé et tomba sur le vieux père d'un marchand qu'il écrasa à mort. A bout, le pauvre ramassa une grosse pierre qu'il noua dans son mouchoir : « Je vais toujours casser la tête au juge qui me condamnera !... » Arrivés chez le juge Chémiaka et les trois plaintes déposées, celle du frère riche, celle du pope, celle du marchand, le pauvre montre sous le manteau au juge la pierre nouée dans le mouchoir. Le juge croit que c'est de l'argent qu'on lui promet et énonce le verdict : le coupable est condamné à garder le cheval de son frère jusqu'à ce que sa queue repousse. Il est de même condamné à garder et nourrir la femme du pope, aussi longtemps qu'il ne lui a pas refait un enfant. Quant au fils du vieux écrasé, il va sauter du pont sur le coupable qui se tiendra en dessous pour être tué à son tour. Les trois plaignants préfèrent donner de l'argent au condamné pour qu'il accepte de ne pas respecter le jugement. Et le juge Chémiaka, en apprenant que le baluchon promis contenait une belle pierre pour sa tête, remercie Dieu d'avoir « bien jugé ».... Luda Schnitzer, *Ce que disent les contes*, op. cit., p. 95.

même le retour des exilés et des émigrés une fois l'indépendance recouvrée, et la justice rétablie.

Dans le conte de *Ben Mejou*, le thème de la révolte est plus clair. Lorsque les frères Jha et Ha se séparent à la recherche d'un travail, Ha conseille son frère de ne jamais demander du travail à un homme aux yeux bleus. Le frère, naïf, tombe dans le piège d'un homme aux yeux bleus et finit par travailler chez lui. Il est maltraité, mal nourrit et mal logé, tandis que Ha trouve du travail chez un homme gentil et aimable.

Tout homme aux yeux bleus représente dans la culture populaire algérienne la méchanceté et la malveillance. Ce préjugé est dû à un trait physique qui n'est pas fréquent chez les populations autochtones, mais typique aux occidentaux. L'homme aux yeux bleus est de ce fait le symbole du colon méchant, l'ennemi qui profite de la pauvreté du peuple, le paye mal, le nourrit mal, le loge mal, alors que lui et sa famille vivent confortablement. La vengeance de Ha s'inscrit dans une forme de révolte : il libère son frère en prenant sa place, tue l'homme aux yeux bleus et toute sa famille. Il s'est débarrassé symboliquement du colon et de sa famille.

Nous retrouvons enfin le thème de la révolte dans un dernier conte, celui de *Jazia*. Il raconte en partie la gloire des Hilaliens et les batailles dont Diab et sa jument étaient les héros. Il les décrit comme des hommes libres qui repoussent toutes les invasions grâce à leur courage et à leur bravoure. À défaut d'un présent glorieux, le conteur puise dans les victoires passées du peuple pour raviver la flamme de la révolte chez l'auditoire, et lui rappeler qu'il n'a jamais été un peuple perdant. Azoui considère ce type de contes comme un miroir, selon lui :

هذه المرأة تعكس حاضره على ماضيه اللمتلى بالبطولات و الانتصارات, يرجعه في قالب قصصي, ليعيش في واقع متخيل, لأن واقعه واقع انهزام, هذا الانهزام يجعله ينتصر من خلال أبطال قصصه.¹

Ce miroir réfléchit le présent du peuple sur son passé plein d'héroïsmes et de victoires. Il le réactualise sous formes de contes, afin qu'il vive dans une réalité imaginée,

1. محمد عزوي, القصة الشعبية الجزائرية في منطقة الأوراس, سبق ذكره, ص. 59-60.

parce que sa réalité est une réalité de défaite. Cette défaite lui permet de vaincre à travers les héros de ses contes.¹

Ce type de contes était un moyen pour le peuple de garder espoir, que le colonisateur n'a jamais pu contrôler.²

Le conteur se sert du personnage de l'ogre dans six contes, pour symboliser essentiellement le colonisateur mais aussi pour effrayer les enfants lors du contage. Ce personnage est cependant moins présent dans les contes de Perrault. Si Michèle Simonsen constate que « L'univers de Perrault est hanté d'Ogres »³, c'est en référence aux autres contes français et européens et non aux contes Algériens. L'ogre est un personnage principal dans les deux contes de *La Belle au Bois dormant* et *Le petit Poucet*, et personnage secondaire dans le conte du *Chat botté*. En plus de sa fonction de faire peur aux enfants, il possède une symbolique effrayante : celle de dévorer les enfants, ce qui se produisait lors des famines au Moyen-Âge. Selon Arlette Bouloumié :

La réalité du cannibalisme en Europe, surtout en période de famine et de pénurie, ne saurait être oubliée. Le mythe de l'ogre fait allusion à une terrible réalité. Les contes du Petit Poucet de Perrault ou Jeannot et Margot de Grimm disent l'impossibilité où sont les parents de nourrir leurs enfants en période de disette. Or, la consommation des enfants était effective durant les grandes famines au Moyen Age et au XVI^e siècle durant les sièges. [...] Dans le conte de Perrault, l'ogre qui tue ses enfants pour les dévorer n'est-il pas le double du père, l'objectivation de son désir monstrueux de manger ses propres enfants [...] ?⁴

Les scènes où les ogres se mettent à l'œuvre sont très différentes d'un corpus à l'autre. Essayons d'analyser les images violentes dans les contes et de voir comment elles sont présentées.

¹ Amhamed Azoui, *Le conte populaire algérien dans la région des Aurès*, op. cit., p. 59-60.

² Idem, p. 54.

³ Michèle Simonsen, *Perrault. Contes*, op. cit., p. 53.

⁴ Arlette Bouloumié, « L'ogre », In : *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, op. cit., p. 1101.

La violence en images

Le fait de dévorer des humains entre autres, est la caractéristique commune des ogres de tout conte. Sa description varie toutefois d'un conte à l'autre et d'une culture à l'autre. Le narrateur de Perrault ne décrit aucun de ses ogres en train de manger des êtres humains, contrairement au conteur chaoui.

Si l'ogre n'est présent que dans trois des contes de Perrault, les scènes de violence ne sont décrites que dans le conte de *La Belle au Bois dormant* et dans le conte du *Petit Poucet*. Elles ne concernent aucun être humain. Le narrateur se contente simplement de remarquer que les ogres préféraient manger les petits enfants, sans évoquer aucun acte de ce genre :

On disait même tout bas à la cour qu'elle avait les inclinaisons des ogres et qu'en voyant passer de petits enfants, elle avait toutes les peines du monde à se retenir de se jeter sur eux [...].

(*La Belle au Bois dormant*, p.28).

- Hélas ! mes pauvres enfants, où êtes-vous venus ?
Savez-vous bien que c'est ici la maison d'un ogre qui
mange les petits enfants ?

(*Le petit Poucet*, p. 79).

La première scène de violence illustrée dans les contes est celle où la belle-mère ogresse se jette dans la cuve pleine de vipères et de serpents sans descriptions supplémentaires : « [...] quand l'ogresse [...] se jeta elle-même la tête la première dans la cuve, et fut dévorée en un instant par les vilaines bêtes qu'elle y avait fait mettre » (*La Belle au Bois dormant*, p. 31). L'ogresse voulait manger sa bru et ses petits-enfants, mais le maître d'hôtel la trompe et lui cuisine des animaux à leur place. La seule scène de l'affrontement entre l'ogresse et les personnages n'arrive pas à son terme. L'ogresse, au lieu de passer à l'action, se suicide.

La deuxième scène de violence est celle de l'égorgeage des filles de l'ogre : « En disant ces mots, il coupa sans balancer la gorge à ses sept filles » (*Le petit Poucet*, p. 82). Elle est plus violente parce qu'il s'agit d'une mutilation corporelle. Elle est en même temps atténuée puisqu'il s'agit d'ogresses et non d'êtres humains. Constatons que cette scène et la précédente sont très brèves. Quant à l'ogre du *Chat botté*, il n'est pas adversaire, mais victime. D'ailleurs, il

ne présente aucune caractéristique propre aux ogres. N'importe quel personnage sorcier pourrait le remplacer, sans que le conte ne soit perturbé. Le chat le trompe puis le mange : « - Impossible ? reprit l'ogre, vous allez voir, et en même temps il se changea en une souris, qui se mit à courir sur le plancher. Le chat ne l'eut pas plus tôt aperçue qu'il se jeta dessus, et la mangea » (*Le Chat botté*, p. 48-49). Le narrateur ne fait que décrire une tromperie courante dans les contes qui ne présente aucune violence. Dans ces trois contes, aucune scène de cannibalisme n'est décrite.

Dans les contes chaouis par contre, les scènes d'humains dévorés accompagnent souvent le personnage de l'ogre. Nous relevons dans le corpus collecté la présence de quarante trois ogres, entre personnages principaux et secondaires, répartis sur seulement six contes. Dans certains cas, la fuite évite aux personnages humains l'affrontement avec les ogres. Mais dans d'autres cas, l'affrontement provoque des images assez violentes pour l'auditeur. Ces images, en fonction de leur importance dans le conte, peuvent être la description de scènes de cannibalisme et de scènes de défense, comme elles peuvent être simplement citées, sans que les détails ne soient révélés à l'auditeur.

Dans certaines scènes, le conteur détaille comment le personnage humain est dévoré par l'ogre. Dans le conte de *Ben Mejou* l'ogresse dévore le héros progressivement :

جات عندو, قاتلو: " منين نبداك ذرك؟ " قالها: " ابدايلى على الرجلين اللى ما
مشاوش مع بنت عمهم. " آ يا كلاتلو رجليه. " - منين نبداك؟ " قالها: " ابدايلى على
اليدى اللى ما حكموش فى بنت عمهم " [...].
(بن مجو).

Elle se dirigea vers lui et lui dit : « Maintenant, par où je commence »? Il lui répondit : « Commence par les pieds qui ne voulaient pas suivre leur cousine ». Alors elle lui mangea ses pieds. - De quelle partie de ton corps veux-tu que je commence ? Il lui répondit : « Commence par les mains qui ne se sont pas accrochées à leur cousine » [...].
(*Ben Mejou*).

Dans le conte de *Fahlouta* le conteur décrit brièvement comment le petit frère est dévoré par l'ogresse :

قاتلتها: " هاتي جاي نخرّجو برّا نعطليلو لحوايج يلعب. " أداتو لهيه, كسرتلو لكرام
كلاتو.

(فحلوتة).

Elle lui dit : « Donne-le moi je vais l’emmener jouer ». Elle
l’éloigna de la maison, lui cassa le cou et le manga.
(Fahlouta).

Dans le quatrième épisode du conte de *El kalb yachreb guerba ou yakoul
guelba*, le conteur rapporte ainsi la mort de la mère :

هاذيك الليلة, ولادها رقدوا البرة, دخلت[الغولة] لأهمم كلاتها. ولدها سمع الدبك,
سمعها كيفاه تغز في العظام هو ناض. نوّض خاوتو, قالهم: " نوضوا تراش
نشوفوا أمّا, لعظام راهم ينكسروا" هوما دخلوا, هوما لقاوها تكمل في أهمم.
(الكلب يشرب قربة أو ياكل قلبية).

Cette nuit ses fils dormirent à l’extérieur. L’ogresse entra
chez leur mère et la dévora. Son fils entendit des
craquements, il entendit comment l’ogresse croquait les
os, il se leva, réveilla ses frères et leur dit : « Levez-vous,
allons voir notre mère, j’entends des os qui se cassent ».
Lorsqu’ils entrèrent, ils trouvèrent l’ogresse qui finissait
de manger leur mère.
(*El kalb yachreb guerba ou yakoul guelba*).

D’autres scènes dépeignent seulement des décapitations. Quand les
frères tentent de sauver leur mère et de tuer l’ogresse dans le précédent conte,
l’un des frères est décapité :

زادت اتلاحت على واحد من الخاوة اداتلو وجهو أو عينيه.
(الكلب يشرب قربة أو ياكل قلبية).

Elle se jeta sur l’un des frangins et lui dévora le visage et
les yeux.
(*El kalb yachreb guerba ou yakoul guelba*).

Dans le conte de *Boumgharba ya sahbi*, l’ogre tente de dévorer le héros alors
qu’il entrait dans l’antre des lions. Il ne parvient qu’à lui manger une jambe :

قالك لحقو الغول, لحقو, قطعو رجلو, قطعو رجلو كلاها [...].
(بو مغربية يا صاحبي).

On raconte que l’ogre le suivit, il le suivit, lui coupa la
jambe et la mangea.
(*Boumgharba ya sahbi*).

Et dans la dernière scène violente du conte de *Dalfas*, l'une des tantes de l'ogre mange la main du fils du sultan et le laisse rentrer chez lui avec le bras qui dégouline de sang :

فصت لو يدو كلاتها السع بلعتها, بقى الدم بجري [...].

(دالفاس).

Elle lui coupa la main d'abord et l'avalala, le sang n'arrêtait pas de couler.

(*Dalfas*).

Quand le personnage mangé par l'ogre n'est pas principal dans le conte, le conteur se contente simplement de mentionner l'action, comme dans le conte de *Dalfas*. Les combats entre les auxiliaires et les ogres ne sont que partiellement mentionnés. La mort des personnages secondaires est seulement évoquée.

Tel est encore le cas dans le conte de *Fahlouta* où la mort des filles de l'ogresse est signalée rapidement par le conteur :

أمالا كي تغشت خلاص, هي بكري حطت طنجرة تاع الما يغلي, هزت الما و اتلحو على هاذوك البنات.

(فحلوتة).

Alors lorsque l'ogresse perdit patience – avant elle avait mis de l'eau à bouillir dans un marmiton – elle prit l'eau et le versa sur les filles endormies.

(*Fahlouta*).

Pour les besoins de l'intrigue dans le conte de *Ben Mejou*, le conteur évoque la mort des trois enfants de Ben Mejou et ne décrit que le résultat de cet acte :

قالك اداتهم, كلاتهم في ثلاثة أو جابت روسهم دارتهم منصبة تتصب بيهها.

(بن مجو).

On raconte qu'elle les prit, les mangea tous les trois et ramena leurs crânes pour les utiliser en guise de reposoir de marmiton.

(*Ben Mejou*).

Enfin, la violence n'est pas toujours exercée contre les personnages humains. Certains héros se défendent contre les ogres et parviennent à les tuer. Les scènes de violences qui en résultent, sont paradoxalement comiques. Le héros se sert de sa ruse pour vaincre et l'auditeur est toujours content de voir le bien triompher du mal. De plus, l'intonation du conteur suggère l'humour. Tel est le cas du conte de *Bech Karkar*, où le héros parvient à convaincre l'ogresse qu'il était médecin. Il lui découpe la tête, ce qui provoque le rire de l'auditeur, malgré la violence de la scène :

أمالا ربطها مليح بالمواثق, سخن مليح المنجل و السكة و الساطور. كي سخنوا
مليح قالها: "استناي ذرك نعدلك رقبتيك لمعوجة" أو طيرلها راسها خلاص.
(بش كركر).

Alors il l'immobilisa bien avec les piquets et il chauffa la faucille, la herse et la hache. Lorsqu'elles furent bien chaudes il lui dit : « Attends, je vais te remettre maintenant ton cou tordu en place » et il lui coupa complètement la tête.

(*Bech Karkar*).

Ce type de violence teintée d'humour se trouve également dans le conte de *Dalfas*. La scène, dans laquelle Gassem et son beau-frère se débarrassent d'un coup des sept ogresses, est marquée par l'humour :

وقف قاسم منا [يجانب البيت الحديدي] قال للغولات: "أرواحوا منا و اضربوا
روسكم في النار باش تطفى" [...].
(دالفاس).

Gassem se tint à côté de la maison de fer en feu et dit aux ogresses : « Venez par là et éteignez le feu avec vos têtes [...] ».

(*Dalfas*).

D'après cette analyse, le degré de violence apparaît clairement supérieur dans les contes chaouis que dans les contes de Perrault quantitativement et qualitativement. Cela s'explique par le quotidien de chaque peuple. La violence dans laquelle le peuple algérien en général vit depuis des siècles,¹ a façonné son caractère, et par conséquent ses contes et toute sa littérature, même savante. D'un autre côté, le peuple français, malgré les guerres qu'il a vécues, a connu de

¹ Voir *supra* : « Un melting-pot », p. 96.

longues périodes de stabilité qui ont influencé autrement la société et sa production orale.

D'après le thème de violence traité dans chaque corpus, le narrateur choisit la famille comme principal espace de violence. Il est propre aux contes de fées dont les héros sont généralement des enfants. Il est encore lié au mythe de l'ogre qui, selon Arlette Bouloumié « expliquerait pourquoi la chair fraîche qui est convoitée est plus souvent celle de l'enfant, victime désignée parce que sans défense ». ¹ D'après Corinne Morel :

Dans les contes de fées, l'ogre et l'ogresse évoquent le père et la mère, en tant que rivaux. Ils apparaissent comme les inspireurs des sentiments ou des comportements incestueux. L'enfant y trouve l'écho de sa propre terreur d'être dévoré, absorbé, étouffé par ses parents ou par ses angoisses. ²

La raison qui pousse le conteur chaoui à traiter davantage le thème de la violence sociale, est que le déroulement des contes s'effectue hors du cercle familial, présentant des héros souvent adultes.

Ces deux choix sont le résultat des préoccupations de la société française du 17^{ème} siècle qui n'avait pas oublié le cannibalisme des parents du Moyen-Âge, d'une part. Et du peuple chaoui du siècle dernier d'autre part, qui s'occupait particulièrement de la révolte.

¹ Arlette Bouloumié, « L'ogre », In : *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, op. cit., p. 1101.

² Corinne Morel, *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, op. cit., p. 663.

Conclusion

La situation du conte chaoui, ainsi que l'état peu avancé des recherches dans ce domaine sont à l'origine de ce travail. Afin de dégager les caractéristiques de ces contes et démontrer leurs spécificités, une approche comparative nous a semblé nécessaire. La littérature orale est en perpétuel changement : sur le plan temporel elle est mouvante, et sur le plan spatial elle prend différentes formes et appellations selon chaque société. Cette variabilité impose avant toute analyse une approche théorique. Celle-ci permettrait de mieux cerner l'objet de notre étude afin de mieux l'approcher en fonction de la culture française d'une part, et de la culture chaouie d'autre part.

Passer en revue les définitions de quelques notions relatives au domaine de l'oralité comme la culture, le folklore, la tradition orale ou le patrimoine, nous a permis de constater que les deux cultures possèdent des terminologies semblables avec très peu de divergences. Ces dernières s'accroissent cependant davantage lorsqu'il est question de catégorisation et de classification des récits populaires. En effet, le peuple qui les crée et les transmet, est le principal responsable de leur forme, de leur structure et de leur contenu. Par conséquent, les définitions qu'il leur concède dépendent de sa perception et de la fonction qu'il leur attribue au sein de la société. Et si le conte se distingue clairement du mythe et de la légende dans la culture française, tel n'est pas le cas dans la culture chaouie en particulier et algérienne en générale. Nous avons noté l'absence totale des mythes chez les Chaouis, tandis que le conte et la légende se regroupent sous une même dénomination : « قصة » (kissa) ou « حكاية » (hikaya). Dès lors, les caractéristiques du conte et ses classifications comme genre varient d'une société à une autre. Et si le conte français en général et européen en particulier, se distingue par sa fictivité avouée, le conte chaoui prétend parfois au réalisme.

La définition de ces « formes simples » est relative au système qui les produit, car chaque culture recèle des normes et des règles qui régissent toute production orale. Et toute tentative de définitions générales qui engloberaient toutes les formes des littératures orales mondiales serait vaine et illusoire, parce qu'elle ne serait pas fidèle à la réalité. D'ailleurs, les spécialistes européens s'étaient basés dans leurs catégorisations et classifications sur des corpus collectés en Europe, sans prendre en considération les contes des autres peuples, comme ceux du pays du Maghreb par exemple. Quelques rares chercheurs algériens se sont néanmoins intéressés à leur littérature orale et ont tenté des classifications qui prendraient en considérations les spécificités du conte populaire algérien de plusieurs régions. Mais sa diversité, due à la pluralité des cultures locales d'une part, et la non-organisation des collectes et des efforts des chercheurs d'autre part, rendent l'application de ces classifications difficile, voire impossible actuellement.

Bien que les sociétés française et algérienne soient, en raison d'une histoire commune, culturellement et géographiquement proches, des particularités subsistent et demeurent liées à l'histoire de chaque peuple et à l'évolution de sa littérature orale. Le remplacement des contes de Perrault d'une part et des contes chaouis d'autre part, socialement, historiquement et littérairement, a beaucoup contribué à l'éclaircissement de notre analyse structurale et sémantique.

Notre analyse comparative de la structuration des contes de Perrault et des contes chaouis, révèle la simplicité des enchaînements entre la plupart des séquences élémentaires. Elle a pour but de rendre intelligible le message véhiculé, qui doit être accessible à un large public. Cependant, les enchaînements des séquences complexes dévoilent l'utilisation fréquente d'épisodes « clés » ou « associés » par le narrateur de Perrault, limitant la longueur des contes et créant des récits « clos ». Tandis que le conteur chaoui intègre souvent, en plus des épisodes « clés », d'autres « optionnels » ou « libres ». Il les relie la plupart du temps chronologiquement sans rapport de causalité. Ils peuvent être supprimés ou au contraire insérés à l'infini, selon l'étendue de l'imagination du conteur. Ce procédé permet le contrôle de la longueur des contes et génère parfois des récits « ouverts » qui rompent avec la norme des contes populaires, selon laquelle le conte serait une forme close.

Chaque schéma de combinaison des séquences élémentaires est étroitement lié à la fonction qu'assume le conte au sein de la société qui le transmet. Il est le reflet d'une époque et d'une culture. Il est profondément marqué par le contexte socioculturel et historique qui l'adapte, le remodèle et se l'approprie afin de répondre aux préoccupations et aux exigences de la société réceptrice. La morphologie du conte merveilleux établie par Claude Bremond reste réservée aux contes de Perrault, et ne constitue que l'exception dans les contes chaouis.

Le narrateur de Perrault développe généralement un schéma « optimiste » qui présente un monde féerique doté d'une « morale naïve », dans lequel toute situation déséquilibrée doit obligatoirement se rééquilibrer à la fin du conte. Cela apaisait le peuple de la fin du 17^{ème} siècle qui souffrait de la famine et de la misère d'une part. D'autre part, il répondait à l'attente de la société mondaine de la même époque pour qui l'adaptation des contes était destinée, et qui cherchait tout ce qui était merveilleux et féerique. Le bonheur devait envahir les récits et les fins devaient être magiques et irréelles.

Le conteur chaoui par contre, afin de livrer des messages complémentaires et suivant des procédés variés, entraîne ses auditeurs dans deux mondes différents. L'un correspond au schéma octroyé par André Jolles au conte populaire, d'après lequel toute dégradation est toujours suivie, suite à plusieurs tentatives, d'une amélioration. Cette technique incite l'auditeur chaoui à la persévérance, à la patience, à la résistance et surtout à l'amour et la à solidarité dans un monde traversé par la misère et la violence, causées par les invasions successives. Elle lui redonne espoir à travers les victoires des héros et la promesse d'une vie meilleure. Ce procédé s'accompagne le plus souvent de facétie pour apaiser les tensions quotidiennes et procurer à l'auditoire un moment de joie. L'autre monde contrecarre cette morale justement, parce que ses messages recèlent une « réalité immorale ». D'après ce dernier schéma « pessimiste », les situations déséquilibrées ne sont pas immédiatement rééquilibrées, elles peuvent au contraire s'aggraver. Il rappelle à l'auditeur sa condition de vie pénible, et l'affronte volontairement à un monde proche du sien où règne l'injustice sociale. Il l'incite ainsi à se révolter pour ne pas subir le même sort que les héros de ces contes « tragiques ».

Mais le narrateur et le conteur mettent en œuvre d'autres éléments qui concourent à la réalisation de ces schémas et de leurs objectifs : il s'agit du statut accordé au héros, de la nature de l'allié et de la récompense qui marque la fin du conte. Le narrateur de Perrault choisit pour héros principalement des enfants, faibles, passifs, gentils et de sexe féminin. Mais il fait en même temps intervenir des alliés magiques, essentiellement des fées, qui les aident à empêcher la finalité dégradée d'un coup de baguette, et les récompensent par le mariage (toujours une mésalliance) ou la richesse. Ce procédé limite les possibilités d'affrontement avec des adversaires et les agressions physiques, ce qui réduit considérablement la violence dans les récits. Elle reste néanmoins perceptible dans les relations familiales conflictuelles auxquelles les héros enfants sont confrontés. La gentillesse, la docilité et la bonté sont les atouts majeurs de toutes les héroïnes. Elles justifient l'aide qu'elles reçoivent et leurs réussites dans les quêtes entreprises, et reflètent la sous-estimation de la femme.

Tandis que le conteur chaoui met plus souvent en scène des héros adultes, actifs, débrouillards, rusés et de sexe masculin. Il les prive généralement d'alliés et les oblige à affronter seuls des adversaires redoutables, principalement des ogres. Dans un monde où la gentillesse n'est pas prise en considération, ils ne doivent compter que sur leur intelligence ou leur force physique pour se défendre et survivre. Ces situations engendrent beaucoup de scènes de violences, qui se produisent hors du cercle familial et apparaissent clairement supérieures dans ces contes. La richesse comme récompense est absente, alors que le mariage reste rare, même si la plupart des contes se termine positivement. La victoire semble être la seule vraie récompense.

Les contes tragiques caractérisés par la mort du héros, sont exceptionnels. Le narrateur et le conteur n'y recourent que rarement dans un procédé qui consiste à réserver le tragique à la transmission de messages jugés très importants. Cela permet de capter l'attention du lecteur et de l'auditeur et de souligner la gravité du message.

Mais si les procédés de structuration des contes diffèrent d'un corpus à l'autre et d'une culture à l'autre, les thèmes traités et la mise en texte des

personnages sont semblables. La récurrence du motif de la violence, spécialement dans les contes chaouis, ainsi que du mariage, montre l'universalité des contes bien que les développements des thèmes varient parfois selon les règles qu'adopte chaque société. Des personnages surnaturels sont intégrés aux contes pour donner l'illusion d'un monde irréel et inscrire les récits dans le merveilleux, même s'ils sont spécifiques à chaque culture, selon l'imaginaire des peuples. Ils se distinguent par leurs représentation ainsi que les descriptions et les pouvoirs variés qu'ils leur sont octroyés. Les désignateurs des autres personnages humains, et spécialement les surnoms, recèlent des indices qui informent d'emblée le lecteur et l'auditeur sur leurs principales qualifications et spécificités. Les noms propres ont cependant pour principale fonction l'ancrage culturel des récits qui font toujours référence à une époque et une culture données. Ils participent à la formation d'une identité culturelle des contes et permettent de déceler l'ampleur de l'acculturation des peuples. C'est ainsi que nous avons pu discerner l'importante influence de la culture arabo-musulmane sur la culture chaouie, contrairement à celle franco-chrétienne qui n'a presque pas touché la paysannerie de cette région. La négligence du gouvernement colonial, reflétée par le peu de collectes et d'études consacrées à cette littérature, est à l'origine de cette absence.

S'inscrivant dans deux modes de communication différents, les contes de Perrault et les contes chaouis présentent plusieurs oppositions qui influencent les procédés de narration et de contage. De ces oppositions, nous retenons les plus importantes. L'auteur du conte écrit est unique, et son narrateur est fictif tandis que l'auteur du conte oral est « multiple », et son conteur est réel. La communication écrite s'effectue sur deux niveaux superposés : situationnel (entre auteur et lecteur) et discursif (entre narrateur et narrataire). Et quant à la communication orale, elle se réalise en deux étapes séparées temporellement : la réception (du conteur à l'auditeur) et la transmission (de l'auditeur devenu conteur). Par ailleurs, si l'auteur idéalise son lecteur, le conteur envisage son contage en fonction de son auditeur connu d'emblée. Enfin, la communication écrite est marquée par le décalage entre l'acte de codage et celui de décodage, tandis que la communication orale ne se réalise que par l'immédiateté des échanges. De ce fait, les fonctions narratives assumées par le narrateur de Perrault et le conteur chaoui, les types de discours

utilisés et la vitesse narrative employée, dépendent de la situation de communication qui produit les contes de chaque corpus.

Si la fonction de régie est l'exclusivité du narrateur, le conteur la partage avec son auditeur. Et si le narrateur reste discret et distant, le conteur assume pleinement les fonctions de communication et testimoniale. Les commentaires et les digressions sont une composante essentielle du conte oral qui n'est jamais raconté sèchement. La fonction idéologique est la seule que le narrateur assume le plus, tandis qu'elle reste plus abstraite dans les contes chaouis. Ces différences sont liées au contact, limité entre l'auteur et le lecteur, et étendu entre le conteur et l'auditeur.

Quant à la distance des instances narratives, elle se traduit par le type de discours utilisé et par la vitesse narrative du récit. Le narrateur de Perrault alterne les quatre états du discours selon l'importance des événements et opte pour les sommaires et les scènes. Il est ainsi tantôt proche des événements, tantôt distant. Tandis que le conteur chaoui privilégie le discours rapporté et les scènes pour rester proche des événements racontés afin de concéder au conte un rythme vif et garantir le suspense afin de maintenir l'attention de l'auditeur jusqu'à la fin du conte.

Enfin, si la chronologie des événements est une constante dans les contes populaires de manière générale, et particulièrement dans les contes de Perrault qui se veulent conformes à la tradition orale, elle ne l'est pas dans les contes chaoui. Le conteur, en plus des oublis qui constituent des anachronies « accidentelles », perturbe parfois intentionnellement la linéarité du récit dans un but narratif, réservé d'habitude aux récits écrits.

Le jeu avec les règles de structuration, de communication et de narration utilisées pour le conte écrit, semble bien maîtrisé par le conteur traditionnel chaoui. Il manipule les procédés en fonction du message à transmettre et selon des objectifs narratifs précis. Cela cause parfois la transgression volontaire de certaines normes admises comme intrinsèques et invariantes au conte populaire.

Notre étude du conte chaoui laisse encore des champs inexplorés, et sa conclusion générale laisse bien des interrogations en suspens. Nous aurions aimé étendre notre analyse des procédés de contage à la gestuelle et aux

répétitions qui en constituent une part indispensable, or la comparaison à des contes écrits était une contrainte. Une étude plus approfondie des thèmes et des personnages, ou encore des représentations sociales, de l'espace ou des descriptions, aurait été également très intéressante. Sauf que la pertinence de l'analyse et la limitation de tout travail de recherche nous ont imposé des choix.

Le corpus des contes chaouis que nous avons collecté, et qui fait actuellement l'objet de projets de publication et d'adaptation cinématographique, ne représente qu'une infime partie de la littérature orale chaouie. Elle est très riche et variée et se diversifie selon les régions et les tribus.

Bibliographie

Corpus

Contes de ma mère l'Oye, La Bibliothèque électronique du Québec. Disponible sur : <http://lescontesdefees.free.fr/Lescontesdefees.htm>. (1^{ère} éd. 1697).

Les Souhairs ridicules, In : SORIANO Marc, *Charles Perrault. Contes*, Paris, Flammarion, 1989 (1^{ère} édition du conte 1693).

Dix contes chaouis collectés dans la wilaya de Khenchela en 2006. (Pour les résumés voir Annexe I).

Ouvrages théoriques et critiques sur le conte

AARNE Antii, *The types of the folktale : a classification and bibliography*, translated and enlarged by THOMPSON Stith, second version, Helsinki, Suomalainen, 1928.

BARCHILON Jacques,

- *Perrault's Tales of Mother Goose*, The Dedication Manuscript of 1695 reproduced in collotype facsimile with introduction and critical text, The Pierpont Morgan Library, New York, 1956, 2 vol.
- *Le conte merveilleux français de 1690 à 1790, Cent ans de féerie et de poésie ignorées de l'histoire littéraire*, Paris, Champion, 1975.

BASSET Henri, *Essai sur la littérature des berbères*, Alger, Jules Carbonel, 1920.

BETTELHEIM Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Laffont, 1976.

BELMONT Nicole, *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, 1999.

BOURAYOU Abdelhamid, *Les contes populaires algériens d'expression arabe*, Alger, Office des publications universitaires, 1993.

- BREMOND Claude, *La logique du récit*, Paris, Seuil, 1973.
- BRICOUT Bernadette, *La clé des contes*, Paris, Seuil, 2005.
- CARLIER Christophe, *La clef des contes*, Paris, Ellipses, 1998.
- COLLINET Jean Pierre et SERROY Jean, *Romanciers et conteurs du XVIIème siècle*, Gap, Ophrys, 1975.
- COIRAULT Patrice, *Notre chanson folklorique*, Paris, Picard, 1941.
- COURTÉS Joseph, *Le conte populaire : poétique et mythologie*, Paris, PUF, 1986.
- CUISENIER Jean, *La tradition populaire*, Paris, PUF, 1995.
- D'APREMONT Anne-Laure, *Fées*, Puiseaux, Pardès, 2001.
- DEJEUX Jean, *Djoha'a : héros de la tradition orale arabo-berbère : hier et aujourd'hui*, Québec, Naaman, 1978.
- DELARUE Paul, TENÈZE Marie-Louise, *Le Conte populaire français*, Maisonneuve et Larose, Paris, 1976.
- DI SCANNO Teresa, *Les contes de fées à l'époque classique (1680-1715)*, Napoli, Liguori, 1975.
- EPANYA YONDO Elolongué, *La place de la littérature orale en Afrique*, Paris, La pensée universelle, 1976.
- FARÈS Nabile, *L'ogresse dans la littérature orale berbère*, Paris, Karthala, 1994.
- GALAND-PERNET Paulette, *Littératures berbères des voix des lettres*, Paris, PUF, 1998.
- GALLEY Micheline, AYOUB Abderrahman, *Histoire des Beni Hilal et de ce qui leur advint dans leur marche vers l'ouest*, Bruges, Armand Colin, 1983.
- GAILLARD Aurélia, *Fables, mythes, contes, L'esthétique de la fable et du fabuleux (1660-1724)*, Paris, Champion, 1996.
- GÉLINAS Gérard, *Enquête sur les Contes de Perrault*, Paris, IMAGO, 2004.
- GILLIG Jean-Marie, *Le conte en pédagogie et en rééducation*, Paris, Dunod, 1997.
- GOUGAUD Henri, DE LA SALLE Bruno, *Le murmure des contes*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002.

GRUEL-APERT Lise, *La tradition orale russe*, Paris, PUF, 1995.

HERNAUDEZ Soazig, *Le monde du conte. Contribution à une sociologie de l'oralité*, Paris, L'Harmattan, 2006.

HINDENOCH Michel, *Conter, un art ? Propos sur l'art du conteur - 1990 - 1995*, Le Poiré sur Vie, La Loupiote, 1997.

JEAN Georges, *Le pouvoir des contes*, Paris, Casterman, 1981.

JOLLES André, *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972. Traduit de l'allemand par Antoine Marie Buguet.

JOUTARD Philippe, *Ces voix qui nous viennent du passé*, Paris, Hachette, 1983.

LACOSTE-DUJARDIN Camille, *Le conte kabyle*, Paris, La Découverte, 2003 (3^{ème} éd., 1^{ère} éd. 1970).

MÉLÉTINSKI Evguéni, *L'étude structurale et typologique du conte*, traduit du russe par Marguerite Derrida, Tzvetan Claude Khan, Paris, Seuil, 1970.

MOUREY Lilyane, *Grimm et Perrault, histoire, structure, mise en texte des contes*, Paris, Commission librairie, 1978.

PAPON Jean Pierre, *L'Art du poète et de l'orateur*, Slatkine Reprints, 1970.

PAULME Denise, *La mère dévorante. Essai sur la morphologie des contes africains*, Paris, Gallimard, 1976.

PROPP Vladimir,

- *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970 (2^{ème} éd, 1^{ère} éd. 1965.).
- *Les Racines historiques du conte merveilleux*, Paris, Gallimard, 1983.

RENOUX Jean-Claude, *Paroles de conteurs*, Aix en Provence, Edisud, 1999.

ROBERT Raymonde, *Le conte de fées littéraire en France, de la fin du 17^{ème} à la fin du 18^{ème} siècle*, Presse Universitaires de Nancy, 1982.

SAINT YVES Pierre, *Les contes de Perrault et les récits parallèles. Leurs origines*, Paris, Librairie critique Emile Nourry, 1923.

SAVIGNAC Pierre Henri, *Contes Berbères de Kabylie*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1978.

SCHNITZER Luda, *Ce que disent les contes*, Paris, Sorbier, 1981.

SERAMAIN Jean-Paul, *Le conte de fées, du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2005.

SORIANO Marc, *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, 1977.

SIMONSEN Michèle,

- *Le conte populaire français*, Paris, PUF, 1981.
- *Le conte populaire*, Paris, PUF, 1984.
- *Perrault. Contes*, Paris, PUF, 1992.

STRORER Mary-Elizabeth, *Un épisode littéraire de la fin du 17^{ème} siècle. La mode des contes de fées (1685-1700)*, Paris, Champion, 1928.

TAMSIR NIANE Djibril, *Soundjata ou l'Epopée Mandingue*, Présence africaine, 1971.

TENÈZE Marie-Louise, *Les contes merveilleux français : Recherche de leurs organisations narratives*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004.

THAY THAY RHOZALI Najima, *L'ogre entre le réel et l'imaginaire dans le conte populaire du Maroc*, Paris, L'Harmattan, 2000.

VELAY-VALLANTIN Catherine, *L'histoire des contes*, Paris, Fayard, 1992.

VELTEN Harry, *The influence of Charles Perrault's Contes de Ma Mère l'Oye on German Folklore*, Germanic Review, 1930.

VALIÈRE Michel, *Le conte populaire. Approche socio-anthropologique*, Paris, Armand Colin, 2006.

- ZUMTHOR Paul,

- *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.
- *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.
- *La lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Seuil, 1987.

Ouvrages en langue arabe

يوسف أمين قصير, حكايات و فلسفة, بغداد, مطبعة شفيق, 1976.

AMINE Youssouf, *Histoires et philosophie*, Bagdad, Imprimerie Chafik, 1976.

أحمد عزوي, القصة الشعبية الجزائرية في منطقة الأوراس, القاهرة, شركة الأمل للطباعة و النشر, 2006.

AZOUI Amhamed, *Le conte populaire algérien dans la région des Aurès*, Le Caire, Al Amal, 2006.

التلي بن الشيخ, دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة (1830-1945), الشركة الوطنية للنشر والتوزيع, الجزائر, 1983.

BEN ECHIKH Etteli, *Le rôle de la poésie populaire algérienne dans la guerre (1830-1954)*, Alger, La société nationale de publication et de distribution, 1983.

التلي بن الشيخ, منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري, الجزائر, م. و. ك, 1990.

BEN ECHIKH Etelli, *Les bases de réflexion dans la littérature populaire algérienne*, S.N.L, Alger, 1990.

عبد الحميد بورايو, القصص الشعبي في منطقة بسكرة, م. و. ط, الجزائر, 1986.

BOURAYOU Abdelhamid, *Les contes populaires dans la région de Biskra*, Alger, S.N.I, 1986.

عبد الحميد بورايو, الحكايات الخرافية للمغرب العربي, دراسة تحليلية في "معنى المعنى" لمجموعة من الحكايات, دار الطليعة, بيروت, 1992.

BOURAYOU Abdelhamid, *Les contes merveilleux du Maghreb. Étude analytique d'un corpus*, Beyrouth, Dar Attaliaa, 1992.

عبد الحميد بورايو, البطل الملحمي و البطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري, بيروت, ديوان المطبوعات, 1998.

BOURAYOU Abdelhamid, *Le héros épique et l'héroïne victime dans la littérature orale algérienne*, Beyrouth, Office des publications, 1998.

عبد الحميد بورايو, الأدب الشعبي الجزائري, الجزائر, دار القصبية للنشر, 2006.

BOURAYOU Abdelhamid, *La littérature populaire algérienne*, Alger, Dar Alkassaba Linnachr, 2006.

مفيد محمد قميحة, الإتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر, بيروت, دار الآفاق الجديدة, 1981.

KMIHA Moufid Mohamed, *L'humanitaire dans la poésie arabe contemporaine*, Beyrouth, Dar Al Afak Al Jadida, 1981.

روزلين ليلي قريش, القصة الشعبية ذات الأصل العربي, الجزائر, ديوان المطبوعات الجامعية, 2007, أول إصدار سنة 1980.

KOURICH Roseline Leila, *L'histoire populaire d'origine arabe*, Alger, OPU, 2007 (1^{ère} éd. 1980).

Articles théoriques et critiques sur le conte

Analyse du conte

BREMOND Claude,

- « Le message narratif », In : *Communication 4*, Paris, Seuil, 1964.
- « La logique des possibles narratifs », In : *Communications 8. L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1981 (1^{ère} éd. 1966).
- « Postérité américaine de Propp », In : *Communication 11*, Paris, Seuil, 1968.
- « Les bons récompensés et les méchants punis. Morphologie du conte merveilleux français », In : Claude Chabrol, *sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973.
- *Le Meccano du conte*, In : *Magazine littéraire*, n° 15, juillet-août 1979.

GREIMAS Algirdas Julien, « Eléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique », *L'analyse structurale du récit*. In : *Communication 8*, Paris, Seuil, 1981 (1^{ère} éd. 1966).

LARIVAILLE Paul, « L'analyse (morpho) logique du récit », In : *Poétique n° 17*, Paris, Seuil, 1974.

Articles critiques sur l'œuvre de Charles Perrault

BREMOND Claude, « La barbe et le sang bleus », In : *Une nouvelle civilisation ? Hommage à Georges Friedmann*, Paris, Gallimard, 1973.

FUMAROLI Marc, « Les enchantements de l'éloquence : *Les Fées* de Charles Perrault ou De la littérature », In : *La Statut de la Littérature*, Mélanges offerts à Paul Bénichou, Genève, Droz, 1982.

GAUCHERON Jacques et SORIANO Marc, « Dialogue pour un dialogue. À propos du *Parallèle* des Anciens et des Modernes », In : *Europe* : « Charles Perrault », novembre/décembre 1990, n° 739/740.

GRIPARI Pierre, « Perrault, Moderne et romantique », In : *Europe* : « Charles Perrault », novembre/décembre 1990.

LEBEUF Arnold, « La pantoufle de Cendrillon », In : *Cahiers de littérature orale*, 25, 1989.

MARX Jacques, « Perrault et le sommeil de la raison », In : *Cahiers internationaux de symbolisme*, n° 40-41, 1980.

RODRIGUEZ Pierre, « La parole de fées », In : *Littérature*, octobre, n°63, 1986.

SAINTE-BEUVE Charles-Augustin, « Les Contes de Perrault », *Le Constitutionnel*, 23 décembre 1861, In : Charles Perrault, *Contes*, Hachette, 1968.

SORIANO Marc, « Charles Perrault, classique inconnu », In : *Europe*, « Charles Perrault », novembre/décembre 1990, n° 739/740.

SERRES Michel, « Les Métamorphoses de la cendre », In : *Critique* 246, novembre 1967.

ZUBER Roger, « Les Contes de Perrault et leurs voix merveilleuses », In : *Les émerveillements de la raison*, Paris, Klincksieck, 1997.

Articles divers

ABECERA Richard, « Le médium du conte, c'est la parole », In : Geneviève Calame-Griaule (édité par), *Le renouveau du conte. The Revival of Storytelling*, Colloque International (Paris 21, 22, 23, 24 février 1989), Paris, CNRS, 1991.

BANÓ István, « L'analyse esthétique et la composition des contes populaires », In : *Le conte. Pourquoi ? Comment ? Folktales... Why and how ? Actes des*

jours d'études en littérature orale. « analyse des contes – Problèmes de méthodes ». Paris 23-26 mars 1982, CNRS, 1984.

BARTHELEMY Mimi, « Conte et identité. Le conte, mode d'expression artistique au service de l'identité culturelle », In : *Le renouveau du conte. The Revival of Storytelling*, Colloque International (Paris 21, 22, 23, 24 février 1989), Paris, CNRS, 1991.

BARTHES Roland,

- « L'analyse structurale du récit. A propos d'Acts 10-11 », In : *Exégèse et Herméneutique*, Paris, Seuil, 1971.
- « L'analyse structurale du récit. A propos d'Acts 10-11 », In : *Analyse structurale et Exégèse biblique*, Genève, Labor et Frides, 1972.
- « Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe », In : Claude Chabrol, *sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973.
- « Introduction à l'analyse structurale des récits », In : *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.

BEN-AMOS Dan, « Catégories analytiques et genres populaires », In : *Poétique* n° 17, 1974.

BOULOUMIÉ Arlette, « L'ogre », In : *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, Paris, Rocher, 1988.

CALAME-GRIAULE Geneviève, « Ce qui donne du goût aux contes », In : *Littérature*, n° 45, Paris, 1981.

CALAME-GRIAULE Geneviève, BLOCH Muriel, « Le style oral. Animateurs », In : *Le renouveau du conte. The Revival of Storytelling*, Colloque International (Paris 21, 22, 23, 24 février 1989), Paris, CNRS, 1991.

DECOURT Nadine, « Les contes immigrés », In : *Littérature et oralité au Maghreb, Hommage à Mouloud Mammeri, Itinéraires et contacts de cultures*, volume 15/16, 1° & 2° semestre 1992, Paris, L'Harmattan, 1993.

DESOUCHES Dominique, ERNOULT Jean-Pierre, « Le renouveau du conte. Un fil d'or entre les générations », In : *Notre temps*, n°274, octobre 1992.

DOURNES Jean, « Les traditions orales : oralité et mémoire collectives », In : *Le Grand Atlas des littératures*, Paris, Encyclopédie Universalis, 1991.

GALAND-PERNET Paulette, LACOSTE-DUJARDIN Camille, « Table ronde sur la "Littérature orale" : Alger, Juin 1979. », In : *Littérature orale Arabo-Berbère*, bulletin n° 10, CNRS, 1979.

GAY-PARA Praline,

- « La mémoire dépoussiérée », In : *La tradition au présent (Monde arabe)*, n° 23, Publications Langue'O, 1988.
- « Le répertoire du conteur », In : *Le renouveau du conte. The Revival of Storytelling*, Colloque International (Paris 21, 22, 23, 24 février 1989), Paris, CNRS, 1991.

HAMON Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », In : *Poétique du récit*, Seuil, 1977.

HINDENOCH Michel, « La voix », In : *Dire*, n°2, 1994.

LACOSTE-DUJARDIN Camille, « A propos de forme et de fond en littérature orale », In : *Langues et cultures populaires dans l'aire arabo-musulmane*, Journées d'Etudes Arabes, octobre 1986, Paris, Association Française des Arabisants, 1987.

LAOUST Emile, « Des noms berbères de l'ogre et de l'ogresse », In : *Hespéris*, vol. XXXIV, 1947.

MÉLÉTINSKI Evguéni, « L'étude structurale et typologique du conte », In : Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970 (2^{ème} éd., 1^{ère} éd. 1965).

SORIANO Marc, « Les frères Grimm artistes et chercheurs », In : *Europe* : « Les frères Grimm », novembre/décembre 1994.

THIERY Fabienne, « Du texte à la voix », In : *Le renouveau du conte. The Revival of Storytelling*, Colloque International (Paris 21, 22, 23, 24 février 1989), Paris, CNRS, 1991.

TENGOUR Habib, « L'ancêtre fondateur dans la tradition orale maghrébine », In : *Peuples méditerranéens*, n°18-21, I.M.A., 1982.

TODOROV Tzvetan, « Les catégories du récit littéraire », In : *Communication 8. L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1981. (2^{ème} éd., 1^{ère} éd. 1966).

TOMACHEVSKI Boris, « Thématique », In : Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, Seuil, 2001 (1^{ère} éd. 1965).

TÉNÈZE Marie-Louise, « Introduction à l'étude de la littérature orale : le conte », In : *Annales, Economies, Sociétés, Civilisations*, sept-oct., 1979.

WEINRICH Harald, « Structures narratives du mythe », In : *Poétique*, n°1, Paris, Seuil, 1970.

ZAGNOLI Nello, « Réflexions sur le concept de culture », In : *Littérature Orale Arabo-Berbère*, n° 21, Villejuif, CNRS, 1990.

ZUMTHOR Paul, « Pour une poétique de la voix », In : *Poétique*, n°40, Paris, Seuil, novembre 1979.

Linguistique

Ouvrages

CHARAUDEAU Patrick, MAINGUENEAU Dominique (sous la direction de), *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris, Seuil, 2002.

DUCROT Oswald, *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984.

DUCROT Oswald, SCHAEFFER Jean-Marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995.

JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963.

Articles

ANSCOMBRE Jean-Claude, DUCROT Oswald, « L'Argumentation dans la langue », In : *Langages*, 1976.

BENVENISTE Émile, « L'Appareil formel de l'énonciation », In : *Langages*, 1970.

CHARAUDEAU Patrick, « La grammaire, c'est pas du bidon ! », In : *Modèles linguistiques*, fasc. 2, Lille, 1988.

Narratologie

Ouvrages

ADAM Jean Michel, *Le texte narratif. Précis d'analyse textuelle*, Paris, Nathan Information, 1985.

- ADAM Jean-Michel, REVAZ Françoise, *L'analyse des récits*, Paris, Seuil, 1996.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- GOLDSTEIN Jean-Pierre, *Lire le roman*, Bruxelles, De Boeck & Laricier, 1999.
- JOUBE Vincent, *La poétique du roman*, Saint-Just-la-Pendue, SEDES, 1999.
- LINTVELT Jaap, *Essai de typologie narrative. Le « point de vue ». Théorie et analyse*, Paris, José Corti, 1989 (2^{ème} éd., 1^{ère} éd. 1981).
- KILITO Abd El-Fattah, *L'auteur et ses doubles. Essai sur la culture arabe classique*, Paris, Seuil, mars 1985.
- REUTER Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Nathan. 2000 (2^{ème} éd., 1^{ère} éd. 1991).
- TISSET Carole, *Analyse linguistique de la narration*, Paris, SEDES, 2000.

Articles

- BAL Mieke, « Narration et focalisation. Pour une théorie des instances du récit », In : *Poétique*, n°29, Paris, Seuil, 1977.
- BRIOSI Sandro, « La narratologie et la question de l'auteur », In : *Poétique*, n°68, Paris, Seuil, 1986.
- CHATEAUVERT Jean, « Narrer et ne pas narrer », In : *Poétique*, n°93, Paris, Seuil, 1993.
- CORDESSE Gérard,
- « Narration et focalisation », In : *Poétique* n°76, Paris, Seuil, 1988.
 - « Note sur l'énonciation narrative », In : *Poétique* n°65, Paris, Seuil, 1986.
- GLOWINSKI Michal, « Sur le roman à la première personne », In : *Poétique* n°72, Paris, Seuil, 1987.
- KAYSER Wolfgang, « Qui raconte le roman ? », In : *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.
- MATHIEU-COLAS Michel, « Frontières de la narratologie », In : *Poétique* n°65, Paris, Seuil, 1986.

RICCEUR Paul, « Le récit comme fiction », In : Dorian Tiffeneau (sous la direction de), *La narrativité*, Paris, CNRS, 1980.

TODOROV Tzvetan, « Les transformations narratives », In : *Poétique* n° 3, Paris, Seuil, 1970.

WALTER Benjamin, « Le narrateur », In : Benjamin Walter, *Rastelli raconte... Et autres récits*. Traduit de l'allemand par Philippe Jaccottet, Paris, Seuil, 1987.

Ouvrages généraux

ACHOUR Christiane, REZZOUG Simone, *Convergences critiques*, Alger, Office des publications universitaires, 1990.

AUZIAS Jean-Marie, *Clés pour le structuralisme*, Paris, Seghers, 1968.

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*. Traduit du russe par Dria Olivier, Paris, Gallimard, 1978.

BARTHES Roland,

- *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Le Seuil, 1972 (2^{ème} éd.).
- *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985.

CALVINO Italo, *La Machine littérature*, Paris, Seuil, 1984.

FRAPPAT Hélène, *La violence*, Paris, GF Flammarion, 2000.

GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.

GLAUDES Pierre, REUTER Yves, *Le personnage*, Paris, PUF, 1998.

GREIMAS Algirdas Julien,

- *Sémantique structurale*, Paris, Presses universitaires de France, 1986 (1^{ère} éd.1966).
- *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, 1970.

HACKER Friedrich, *Agression/violence dans le monde moderne*, Paris, Calman-Lévy, 1972.

HAMON Philippe, *Le personnel du roman*, Genève, Droz, 1983.

KRISTEVA Julia, *Pouvoir de l'horreur, essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.

METZ Christian, *Essais sur la signification du cinéma*, Paris, Klincksieck, 1968.

NIEL André, *L'analyse structurale des textes*, Paris, Mame, 1973.

PERRAULT Charles, *Parallèle*, 2.

RICOEUR Paul, *Temps et récit III*, Paris, Seuil, 1985.

RIFFATERRE Michael, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979.

TODOROV Tzvetan, *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, Seuil, 2001 (1^{ère} éd. 1965).

TODOROV Tzvetan,

- *Littérature et signification*, Paris, Librairie Larousse, 1967.

- *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.

TROUSSON Raymond, *Les études de thèmes. Essai de méthodologie*, Paris, Lettres Modernes, 1965.

Ouvrages collectifs

BAUMGARDT Ursula, UGOCHUKWU Françoise (sous la direction de), *Approches littéraires de l'oralité africaine*, Paris, Karthala, 2005.

BARTHES Roland, KAISER Wolfgang, BOOTH Wayne, HAMON Philippe, *Poétique du récit*, Seuil, 1977.

BERND Zila, MIGOZZI Jacque (sous la direction de), *Frontières du Littéraire : Littératures orale et populaire Brésil/France*, Actes du colloque Approches croisées des littératures populaire et orale, Limoges, 1994, Limoges, Pulim, 1995.

CALAME-GRIAULE Geneviève, *Le renouveau du conte. The Revival of Storytelling*, Colloque International (Paris 21, 22, 23, 24 février 1989), Paris, CNRS, 1991.

CHABROL Claude (présenté par), *sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973.

DEFrance Anne, PERRIN Jean-François (sous la direction de), *Le conte en ses paroles. La figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du Classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2007.

PELEN Jean-Noël (sous la direction de), *Les voies de la parole : ethnotextes et littérature orale : approches critiques*, Publications de l'Université de Provence : Alpes de lumière, 1992.

SENNEQUIER Geneviève, COLONNA Cécile (sous la direction de), *L'Algérie au temps des royaumes numides. 5^{ème} siècle avant J.-C. / 1^{er} siècle après J.-C.*, Paris, Somogy éditions d'art, 2003.

SINTES Claudes, REBAHI Ymouna (sous la direction de), *Algérie antique*, Avignon, Musée de l'Arles et de la Provence antiques, 2003.

TIFFENEAU Dorian (sous la direction de), *La narrativité*, Paris, CNRS, 1980.

Littérature et oralité du Maghreb : Hommage à Mouloud Mammeri, Itinéraires et contacts de cultures, Volume 15/16, 1^o & 2^o semestre 1992, Paris, L'Harmattan, 1993.

Algérie et monde berbère

Ouvrages

BASSET André, *Textes berbères de l'Aurès (Parler des Ayt Frah)*, Publication de l'Institut d'Etudes orientales, t. 23, Paris, 1961.

BOULHAÏS Nordine, « Recherches sur l'Aurès, bibliographie ordonnée », *Etudes et Documents Berbères*, 15-16, 1998.

CAMPS Gabriel, *Les Berbères. Mémoire et identité*. Paris, Errance, 2002 (3^{ème} éd.).

CHAKER Salem, *Berbères aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, 1989.

FÉVRIER James, *Histoire de l'écriture (libyque, hiéroglyphique, hittite)*, Paris, Payot, 1959.

GRENAUD Pierre, *Algérie brillante d'hier. Amère Algérie d'aujourd'hui*. Paris, L'Harmattan, 2001.

JULIEN Charles-André,

- *Histoire de l'Afrique Blanche. Des origines à 1945*, Paris, PUF, 1976 (2^e éd.).

- *Histoire de l'Afrique du Nord. Des origines à 1830*, Paris, Payot & Rivages, 1994 (3^e éd.).

HADDADOU Mohand Akli, *Le guide de la culture berbère*, Paris, Paris-Méditerranée, 2000.

IBN KHALDOUN, *Histoire des Berbères et des dynasties musulmanes de l'Afrique septentrionale*, trad. de Slane, tome 1^{er}, Paris, Librairie Orientaliste Paul Guethner, 1978 (3^e éd.).

LACOSTE-DUJARDIN Camille, *L'état du Maghreb*, Paris, La Découverte, 1991.

MESSIKH Mohamed Sadek, *Alger. La mémoire*, Alger, Raïs, 1997.

MEYNIER Gilbert, *L'Algérie des origines. De la préhistoire à l'avènement de l'islam*, Paris, La Découverte, 2007.

OUNISSI Mohamed Salah, *Amawal : S tchawit-Tafransist-Taârabt, Dictionnaire : Chaoui-Français-Arabe*, Alger, ENAG, 2003.

SELLIER Jean, *Atlas des peuples d'Afrique*, Paris, La Découverte, 2003.

Articles

BASSET René, « Notes sur le Chaouia de la province de Constantine », In : *Journal Asiatique*, 1896. Disponible sur : <http://gallica2.bnf.fr/>

BERTRANDY François, « Approche géographique et historique de la Numidie antique », In : *L'Algérie au temps des royaumes numides. 5^{ème} siècle avant J.-C. / 1^{er} siècle après J.-C.*, Paris, Somogy éditions d'art, 2003.

BRIQUEL-CHATONNET Françoise, « Les Phéniciens et la Méditerranée occidentale », In : *L'Algérie au temps des royaumes numides. 5^{ème} siècle avant J.-C. / 1^{er} siècle après J.-C.*, Paris, Somogy éditions d'art, 2003.

COLTELLONI-TRANNOY Michèle,

- « Les royaumes africains avant l'annexion romaine », In : *Algérie antique*, Avignon, Musée de l'Arles et de la Provence antiques, 2003.
- « Les royaumes africains avant l'annexion romaine », In : *Algérie antique*, Avignon, Musée de l'Arles et de la Provence antiques, 2003.

KITOUNI-DAHO Keltoum, « Les inscriptions libyques et puniques », In : *L'Algérie au temps des royaumes numides. 5^{ème} siècle avant J.-C. / 1^{er} siècle après J.-C.*, Paris, Somogy éditions d'art, 2003.

LAPORTE Jean-Pierre,

- « Langue et écriture libyques », In : *L'Algérie au temps des royaumes numides. 5^{ème} siècle avant J.-C. / 1^{er} siècle après J.-C.*, Paris, Somogy éditions d'art, 2003.
- « Généalogies et histoire », In : *L'Algérie au temps des royaumes numides. 5^{ème} siècle avant J.-C. / 1^{er} siècle après J.-C.*, Paris, Somogy éditions d'art, 2003.

LEPELLEY Claude, « La période romaine : pouvoir et institutions politiques », In : *Algérie antique*, Avignon, Musée de l'Arles et de la Provence antiques, 2003.

MASQUERAY Emile, « Tradition de l'Aourâs oriental », In : *Bulletin de Correspondances africaine*, 1885. Disponible sur : <http://gallica2.bnf.fr/>

MODÉРАН Yves, « Documents vandales : les tablettes Albertini et les Ostraka de Bir Trouch », In : *Algérie antique*, Avignon, Musée de l'Arles et de la Provence antiques, 2003.

ORFALI Mohamed Kheir, « Échanges culturels, artistiques et religieux entre Numides et Puniqes », In : *L'Algérie au temps des royaumes numides. 5^{ème} siècle avant J.-C. / 1^{er} siècle après J.-C.*, Paris, Somogy éditions d'art, 2003.

SINTES Claude, « La vie intellectuelle », In : *Algérie antique*, Avignon, Musée de l'Arles et de la Provence antiques, 2003.

Articles divers

EFOUI Kossi : « La mise à jour », In : *Notre librairie. Revue des littératures du Sud* : « *Penser la violence* », n° 148, juillet-septembre 2002.

HAMON Philippe : « Discours contraint », In : *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.

Travaux universitaires

COMANZO Christian, *L'Élément féerique dans la littérature et l'art victoriens*, thèse soutenue à Lyon 2, 1979.

DO-ICH Christine, *L'image de la femme dans les contes de fées. L'attente du prince charmant dans les contes de Charles Perrault et les contes modernes*, Mémoire de maîtrise, université d'Aix-Marseille 1, 1979.

FUCILI Christelle, *Fées moderne et fée populaire, la femme dans les contes de Perrault*, Mémoire de maîtrise, université Paris-Sorbonne, 2000.

LOPRÈTE Sylvie, *Charles Perrault dans la Querelle des Anciens et des Modernes*, thèse, université Jean Moulin, Lyon III, 1998.

ROUSSEAU Christine, *La rhétorique mondaine des contes de fées littéraires du 17^{ème} siècle*, Mémoire de DEA, Université de Nantes, 2002. Disponible sur : <http://lescontesdefees.free.fr/Lescontesdefees.htm>

Contes cités

Recueils

PERRAULT Charles,

- *Histoires et contes du temps passé, avec des moralités*, Paris, Barbin, 1697.
- *Contes de fées*, nouvelle édition dédiée à S. A le duc de Montpensier, Paris, Lamy, 1781.
- *Contes*, Paris, Hachette, 1968
- *Contes*, Paris, Gallimard, 1981.

HODGSON William Brown, *Collection of berber songs and tales*, 1829.

LAFKIOUI Mena, MEROLLA Daniella, *Contes berbères chaouis de l'Aurès*, Köln (Cologne), Rüdiger köppe Verlag, 2002.

LA FONTAINE, *Les amours de Psyché*, Paris, Le Livre de Poche Classique, 1991.

MADemoiselle LHÉRITIER, *Œuvres muselées*, Paris, Guignard, 1696.

MERCIER Gustave,

- *Le Chaouïa de l'Aurès* (dialecte de l'Ahmar khaddou), Paris, Publication de l'Ecole des Lettres d'Alger, 1896.

- *Cinq textes berbères en dialecte chaouia*, Imprimerie Nationale, Paris, 1900.

MME D'AULNOY, *Les Contes de fées*, Paris, Barbin, 1697.

OUINISSI Mohamed Salah, *Contes de berbérie et du monde, (Tinfusin si tmazgha d umadal)*, Alger, ENAG, 2003.

RUMI Djalal al-Din, *Le Mesnevi, 150 contes soufis*, Paris, Albin Michel, 1988.

Contes publiés dans des périodiques

DJARALLAH Abdallah,

- « Un conte chaoui : Hend uttegyult », In : *Awal*, 1, 1985.
- « Un conte dans le parler Aït Abdi (Aurès méridional) », In : *Etudes et Documents Berbères*, 4, 1988.
- « Une randonnée dans le parler des Harakta de Aïn Beïda, agzin d nanna-s (le chiot et sa tante) », traduit en collaboration avec Paulette Galand-Pernet, In : *Etudes et Documents Berbères*, 10, 1993.

Livres sacrés et ouvrages religieux

Le Saint Coran et la traduction en langue française du sens de ses versets, Abijan, Librairie islamique.

EL-BOKHARI, *Les traditions islamiques*, Paris, Leroux, 1977.

Dictionnaires et encyclopédies

Dictionnaires spécialisés

DOURNON Jean-Yves, *Le Grand Dictionnaire des Citations françaises*, Paris, Acropole, 1982.

GARDES TAMINE Joëlle, HUBERT Marie-Claude, *Dictionnaire de la critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 2004.

MOREL Corinne, *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, Paris, l'Archipel, 2004.

POUPARD Paul, Jacques Vidal, *Dictionnaire des religions*, Paris, PUF, 1984.

ROBERT Paul, *Le Grand Robert des noms propres. Dictionnaire universel alphabétique des noms propres*, Paris, Le Robert, 1984.

Encyclopédies

Encyclopédia Universalis, Paris, Encyclopédia Universalis, 1991-1992.

Encyclopédia Universalis, Paris, Encyclopédia Universalis, 1992.

Encyclopédia Universalis, Paris, Encyclopédia Universalis, 2002.

Le Grand Atlas des littératures, Paris, Encyclopédia Universalis, 1991.

Dictionnaires de langue

ABDELNOUR Jabbour, *Abdelnour de poche, Dictionnaire Français/Arabe, Arabe/Français*, Liban, Dar El-Ilim Lilmalayin, 2001 (6^e éd.).

DUBOIS Jean, MITTERAND Henri, DAUZAT Albert, *Dictionnaire étymologique & historique du français*, Paris, Larousse, 2007.

LITTRÉ Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Tome 2, Gallimard/Hachette, 1967

REIG Daniel, *As-Sabil. Arabe-Français. Français-Arabe*, Paris, Librairie Larousse, 1983.

ROBERT Paul, *Le Grand Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 1989.

Le Dictionnaire couleurs Hachette, Paris, Hachette, 1992.

Le Grand Larousse Encyclopédique, Paris, Larousse, 2007.

Le Grand Larousse illustré, Paris, Larousse, 2005.

Pluridictionnaire Larousse, Paris, Larousse, 1977.

المحيط. معجم اللغة العربية، بيروت، المحيط، 1993.

El Mouhid. Dictionnaire de la langue arabe, Beyrouth, 1993.

المعجم العربي الأساسي، لاروس، 1989.

Le Dictionnaire arabe essentiel, [inconnu], Larousse, 1989.

Ressources électroniques

Articles de presse

ABDENNOUR Abdesselam, « Boulifa « fustige » le général Hanoteau », *Liberté*, 25 mars 2006. Disponible sur : <http://dzlit.free.fr/asboulifa.html>

AGGAR Salim, « Conteuse populaire du Maghreb : « Les Algériens sont tous des conteurs », In : *Horizons*, 26 avril 2005. Disponible sur : <http://dslit.free.fr>

AMNAY Idir,

- « Un chercheur pluridisciplinaire », *El Watan*, 20 mars 2006. Disponible sur : <http://dzlit.free.fr/asboulifa.html>
- « contes populaires, un patrimoine à sauver », *El Watan*, 14 mars 2006. Disponible sur : <http://dzlit.free.fr/noraceval.html>

A. T., « Boulifa, le précurseur de la quête identitaire », *Liberté*, 20 février 2006. Disponible sur : <http://dzlit.free.fr/asboulifa.html>

BELAMRI Rabah, « Veillées d'antan », *El Moudjaghid*, 30 septembre 1982. Disponible sur : <http://dslit.free.fr>

B. Nabil, « Conférence sur Mohamed Bencheneb : Un homme de foi et de culture », *Le Jeune Indépendant*, 21 avril 2004. Disponible sur : <http://dzlit.free.fr/bencheneb.html>

MEBARKI Karima, « La parole en héritage », *L'Expression*, 14 mars 2006. Disponible sur : <http://dzlit.free.fr/noraceval.html>

MATARESE Mélanie, « Des taxes trop lourdes, des tirages dérisoires et une distribution déficiente. Le livre, ce produit de luxe », In : *El Watan*, 31 août 2006. Disponible sur : www.elwatan.com

YEMLOUL Aziz, « Sadek Kebir édite *Sous le figuier*, Dans un monde d'enfants, In : *El Watan*, 19 mars 2003. Disponible sur : www.elwatan.com

« À contre-courant de l'idée d'un choc de civilisations », *El Moudjahid*, 25 septembre 2003. Disponible sur : <http://dzlit.free.fr/jscellesm.html>

« Boulifa, le précurseur de la quête identitaire », *L'Expression*, 23 février 2006. Disponible sur : <http://dzlit.free.fr/asboulifa.html>

« Ben Cheneb réédité », *Liberté*, 04 mars 2003. <http://dzlit.free.fr/bencheneb.html>

« Maroc. Le berbère transcrit dans un alphabet antique », In : *La Nouvelle République*, numéro du 4 février 2003. Disponible sur : <http://dzlit.free.fr/info302.html>

Articles électroniques

BAHBOUH Lehsene, *Critiques sur Tajerrumt. Les erreurs de Mammeri*. Disponible sur : http://members.tripod.com/tamusni/critiquessurtajeroumt_sommaire.htm

GHEERAERT M. Tony. De Doré à Perrault. Conférence de M. Tony Gheeraert sur les Contes de Perrault illustrés par G. Doré. In : *Lettres – français & langues anciennes*. Disponible sur : <http://lettres.ac-rouen.fr/sequences/tl/perrault/pa.htm>

M. M., *Histoire du livre. De l'invention de l'imprimerie à nos jours*. In. Mélissa Musson, Artezia. *La culture sans demi mesure!* Disponible sur : <http://www.artezia.net/informations-legales.htm>

MME FILS DUMAS-DELAGE, *La misère paysanne au 17^{ème} siècle*. In : *Autour d'Ecuras*. Disponible sur : <http://perso.orange.fr/lamotte/ecuras/no8mi.html>

MYSZKOWSKI Pierre. « La formation des professionnels du livre en Algérie : les freins à la réalisation », In : *Bureau international de l'édition française*. Disponible sur : <http://www.bief.org/?fuseaction=Lettre.Article&A=193>

RAMDANI Lounès,

- « Sabine et Sadek El-Kebir », In : *Littérature algérienne*. Disponible sur : <http://dzlit.free.fr/sselkebir.html>
- « Youcef Alloui », In : *Littérature algérienne*. Disponible sur : <http://dzlit.free.fr/yallioui.html>
- « Shamy Chemini », In : *Littérature algérienne*. Disponible sur : <http://dzlit.free.fr/orgkab.html>

- « Brahim Zella », In : *Littérature algérienne*. Disponible sur : <http://dzlit.free.fr/biogr.php?naut=00115>
- « Akli Kebaïli, Akli Azwawi », In : *Littérature algérienne*. Disponible sur : <http://dzlit.free.fr/akebaili.html>
- « Nasser Mouzaoui », In : *Littérature algérienne*. Disponible sur : <http://dzlit.free.fr/nmouzaoui.html>

Algérie. Disponible sur : http://www.oasisfle.com/culture_oasisfle/algerie.htm

Badiâa Sekfali. Disponible sur : http://www.erci.com/secondaire/badiaa_sekfali_u4955987.html

Il était une fois les contes de fées. Disponible sur : <http://expositions.bnf.fr/contes/index.htm>

La culture. Disponible sur : <http://www.ethnociel.qc.ca/culture.html>

La population atteindrait 34,4 millions d'habitants début 2008. In http://www.jeuneafrique.com/jeune_afrique/article_depeche.asp?art_cle=XIN70027lapoptubdsto

Ministère de la Communication et de la Culture, porte-parole du Gouvernement. Disponible sur : http://www.mcc.gov.dz/Legislation/e_n_a_g.htm

Planète Québec. « Louise Turgeon ». Chronique auteur étranger. Littérature, essai et document. Disponible sur : http://planete.qc.ca/chroniques/imprimer.php?planete_no_chronique=58924

Poésie sur la Toile, « Charles Perrault ». Disponible sur : <http://www.anthologie.free.fr/anthologie/perrault/perrault.htm>.

Un nouveau genre littéraire. Disponible sur <http://expositions.bnf.fr/contes/arret/ecrit/index.htm>

الأسطورة، توثيق حضاري، من موقع:

<http://www.tajdeed.org/Homepage.aspx?Cnode=6V3Y3O>

Le Mythe. Disponible sur :

<http://www.tajdeed.org/Homepage.aspx?Cnode=6V3Y3O>

Encyclopédies électroniques

Encyclopedia Britannica online, « Leo Frobenius ». Disponible sur : <http://www.britannica.com>

Imago Mundi, encyclopédie gratuite. Disponible sur : <http://www.cosmovisions.com>

MSN Encarta, encyclopédie. Disponible sur : <http://fr.encarta.msn.com>

The New Georgia Encyclopedia. Disponible sur : <http://www.georgiaencyclopedia.org/nge/Article.jsp?path=/TopLevel/History/Archaeology/AntebellumEra/People1&id=h-3236>

Wikipedia. L'encyclopédie libre. Disponible sur : <http://fr.wikipedia.org>

Yahoo encyclopédie. Disponible sur : <http://fr.encyclopedia.yahoo.com>

Sites de conteurs

BELHALFAOUI Thomas,

- *Bienvenue sur le site de Mohamed Belhalfaoui*. Disponible sur : http://mohamed-b.port5.com/contes_intro.htm
- *Bienvenue sur le site de Hamou Belhalfaoui*. Disponible sur : <http://hamou.port5.com/conteur.htm>

HAMRIT Mira. *Conte d'Algérie*. Disponible sur : <http://contelalgerie.wifeo.com/>

Mondoral. Disponible sur :

http://www.mondoral.org/spip/article.php3?id_article=112

Nedjma théâtre. « Le conte selon Moussa Lebkiri ». Disponible sur : http://associationnedjma.free.fr/HTML/a_propos_de_Nejma.html#Anchor-Le-3800

Nora Aceval, Conteuse. Disponible sur : <http://www.zanzibart.com/noraaceval/accueil.htm>

Salima Ait Mohamed. Livres écrits par Salima Ait Mohamed. Disponible sur : <http://salima.ait-mohamed.neuf.fr/liste-livre.html>

Shamy. Disponible sur : <http://www.shamy.net>

Sites divers

Bibliothèque numérique. Disponible sur : <http://gallica2.bnf.fr>

Centre méditerranéen de littérature orale. Disponible sur : www.euroconte.org

Littérature-algérienne. Disponible sur : <http://dzlit.free.fr>

Littérature du Maghreb. Disponible sur : www.limag.com

Site du peuple chawi des Aurès Dzaver. Disponible : <http://www.chawinet.com>

United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. Disponible sur : <http://whc.unesco.org/fr/35>

Annexes

Annexe I - Résumé des contes chaouis

- Bech Karkar
- Ben Mejou
- Boumgharba ya sahbi
- Dalfas
- Deghmous, el jaja wel fellous
- El kalb yachreb guerba ou yakoul guelba
- Fahlouta
- Lanja
- Jazia
- Lamkhabla fi chourha

Bech Karkar¹

Bech Karkar était un homme fainéant qui n'aimait pas travailler. Chaque jour il faisait la grasse-matinée, on lui ramenait ses repas sans qu'il ne fasse quoique ce soit. Les habitants de son village en avaient assez.

Un jour, tous les habitants décidèrent de quitter le village de bon matin. Quand Bech Karkar se réveilla, il attendit qu'on lui ramène son petit déjeuner mais personne ne vint. Il attendit le déjeuner, mais personne ne vint. Il jeta un œil à l'extérieur, il trouva le village vide. Il ne trouva que son âne attaché à côté de sa maison. Il prit son âne et prit la route à la recherche d'un endroit plus clément et s'y installer.

Il passa devant un jardin, et comme il avait faim, il grimpa sur un arbre et se mit à manger ses fruits. Mais le jardin appartenait à un ogre. L'ogre furieux, proposa à Bech Karkar un corps à corps. Bech Karkar accepta. L'ogre prit Bech Karkar et le serra très fort au point que ses yeux sortirent de leurs orbites. L'ogre lui demanda ce qui lui arrivait, Bech Karkar lui répondit qu'il était en train de chercher vers quel nuage il allait l'expédier. L'ogre le crut, de peur il le lâcha rapidement et l'invita chez lui. Il l'informa qu'il avait six autres frères, tous des ogres, et qu'ils étaient partis à la chasse.

En fin d'après-midi quand les ogres rentrèrent, leur frère les avertit qu'il avait un invité très fort. Ils eurent alors tous peur de Bech Karkar. Le soir, les ogres ramenèrent à Bech Karkar une « gasâa »² pleine de couscous à base d'os humains pour le dîner et ils s'assirent pour manger avec lui. Bech Karkar ne savait pas quoi faire, car il ne pouvait pas manger leur couscous. Il leur demanda, méchamment, de sortir de la pièce et de le laisser manger tout le couscous, seul, sous prétexte qu'il n'aimait pas qu'on le regarde manger, et qu'une « gasâa » lui suffirait à peine. De peur, les ogres sortirent et le laissèrent seul. Bech Karkar réfléchit un moment, puis souleva le tapis, creusa un trou par terre, y vida tout le couscous et remit le tapis. Il les rappela après un court

¹ Nous avons choisi de mentionner brièvement dans les résumés de ces dix contes collectés, toutes les actions des personnages afin que leur analyse et leur comparaison aux contes de Perrault soient claires et compréhensibles. Nous avons également essayé de respecter le plus que possible le style oral dans ce résumé.

² Une énorme coupelle fabriquée à partir d'un tronc d'arbre creusé en forme de grande cuvette.

moment en criant. Quand ils arrivèrent, il leur demanda une autre « gasâa » de couscous en leur reprochant de ne pas l'avoir remplie. Les ogres lui ramenèrent une autre « gasâa » pleine de couscous et eurent encore plus peur de lui pensant qu'il avait réellement mangé tout le couscous en un temps record.

Le lendemain matin, les ogres lui proposèrent de voir qui était le plus fort en essayant de faire jaillir l'eau de la terre d'un coup de gourdin. Bech Karkar accepta sans savoir comment il allait s'en sortir, car s'il échouait, les ogres le mangeraient. Après réflexion, il prit en cachette une gerboise, la tua, lui enleva la peau, en fit une gourde, la remplit de lait et l'enterra. Quand l'heure de la compétition arriva, un des ogres prit un gourdin et frappa la terre tellement fort que l'eau jaillit. Bech Karkar à son tour prit un gourdin, frappa à l'endroit où il avait enterré la gourde, et le lait jaillit de la terre. Les ogres étaient terrifiés pensant que Bach Karkar était très puissant. De peur, les ogres le laissèrent vivre chez eux sans oser lui demander de travailler.

Un jour d'hiver, les ogres décidèrent d'aller à la forêt chercher du bois. Ils demandèrent à Bech Karkar de les accompagner pour les aider, vu qu'il était très fort. Bech Karkar alla avec eux car il n'osait pas refuser de peur d'être mangé. En voyant les ogres déraciner les arbres, il se demandait comment faire pour ne pas montrer sa faiblesse. Après réflexion, il ramena une très longue corde et passa la journée à attacher les arbres les uns aux autres. En fin de journée, quand les ogres s'apprêtèrent à rentrer, ils remarquèrent ce que faisait Bech Karkar. Ils lui demandèrent ce qu'il était en train de faire. Il leur répondit qu'il ne voulait pas se casser la tête à prendre quelques troncs d'arbres seulement, mais qu'il voulait déraciner toute la forêt une fois pour toute. Les ogres lui dirent que ce qu'ils avaient pris leur suffirait largement. Ils prirent les arbres qu'ils avaient déracinés et Bech Karkar rentra les mains vides.

Un jour, les ogres ne supportaient plus Bech Karkar et décidèrent de l'emmener à « kaf errih », un endroit où soufflait un vent terrible, pour s'en débarrasser. Une fois sur place, le vent souleva Bech Karkar comme une plume et il se retrouva dans une fosse, pleine de miel. Les ogres le rejoignirent et le trouvèrent au fond de la fosse, en train de manger du miel. Ils lui demandèrent comment le vent avait pu le soulever si facilement, malgré sa force. Il leur dit qu'il s'était laissé emporter exprès parce qu'il avait senti l'odeur du miel. Les

ogres le supplièrent de leur donner un peu de miel, mais il refusa, et leur demanda de le faire d'abord sortir de la fosse. Les ogres le sortirent, et il rentra à la maison avec eux.

Un jour, les ogres donnèrent une peau de chameau entière en guise de gourde à Bech Karkar, et lui demandèrent d'aller leur puiser de l'eau. Bech Karkar partit à la source d'eau, remplit la gourde, mais ne parvint pas à la porter. Il eut peur d'être mangé s'il ne ramenait pas la gourde pleine d'eau aux ogres. Après réflexion, il trouve une ruse : il prit un petit couteau et commença à creuser une rigole. Comme il tarda, les ogres le rejoignirent et le trouvèrent en train de creuser. Ils lui demandèrent ce qu'il était en train de faire, et pourquoi il n'avait toujours pas rempli la gourde. Il leur répondit que l'eau que contenait cette gourde n'épancherait même pas sa soif à lui. C'est pourquoi il voulait faire écouler directement l'eau du puits jusqu'à la maison pour leur éviter de puiser de l'eau tous les jours. Les ogres lui demandèrent de laisser tomber l'idée de la rigole, et lui dirent qu'ils reviendraient chercher de l'eau au fur et à mesure qu'ils en auront besoin. Ils remplirent ensuite par eux-mêmes la gourde et Bech Karkar rentra, encore une fois les mains vides.

Un jour, Bech Karkar eut peur que les ogres ne découvrent sa faiblesse et ne le mangent. Il fit ses besoins, prit l'épée d'un des ogres, la salit avec ses selles et alla voir les ogres. Il leur dit qu'en faisant ses besoins, il avait senti quelque chose de piquant dans ses selles. Les ogres lui demandèrent plus d'explications, alors Bech Karkar leur demanda d'aller voir directement les selles pour voir. Un des ogres alla voir les selles et y découvrit une épée. Il revint et leur dit qu'il avait trouvé l'épée au milieu des selles. Bech Karkar fit semblant d'être surpris, se retourna vers les ogres et leur reprocha d'avoir voulu le tuer en lui mettant une épée dans son repas. Les ogres furent choqués et terrifiés de savoir que Bech Karkar avait pu avaler et dégager l'épée sans s'en rendre compte.

Après toutes les épreuves que les ogres avaient fait passer à Bech Karkar, ils conclurent qu'ils ne pouvaient pas le vaincre ni le manger. Ils décidèrent alors de l'envoyer chez leur tante Aouijet Arragba¹ pensant qu'elle seule pourrait s'en débarrasser. Avant qu'il parte, ils lui remettent une lettre

¹ La tante au « cou tordu ».

destinée à leur tante, ainsi que des fruits et des légumes. Mais Bech Karkar voulait savoir ce qui était écrit dans la lettre. En cours de route, il arrêta un homme et lui demanda de lui lire la lettre. Il découvrit alors que les ogres voulaient que leur tante le mange et les en débarrasse. Il demanda à l'homme de lui écrire une nouvelle lettre dans laquelle il précisa que Bech Karkar était médecin et qu'il allait la guérir de son cou tordu. Il se munit de quelques outils et poursuivit sa route.

Quand il arriva chez elle, elle lut la lettre et l'accueillit à bras ouverts. Bech Karkar la fixa avec des piquets pour qu'elle ne puisse plus bouger, lui faisant croire qu'il voulait l'immobiliser pour pouvoir la traiter. Il lui demanda de bouger pour vérifier s'il l'avait bien fixée. L'ogresse réussit à se dégager. Alors Bech Karkar la fixa mieux que la première fois et lui demanda de bouger encore une fois, et là, l'ogresse ne parvint plus à bouger. Il réchauffa alors un couteau et l'enfonça dans son cou. Il lui coupa sa tête et repartit chez les ogres.

En le voyant avec la tête de leur tante, les ogres le supplièrent de ne pas les tuer et lui demandèrent pardon. Bech Karkar passa le reste de sa vie à vivre chez eux sans rien faire.

Ben Mejou

Il y avait un homme pauvre qui s'appelait Ben Mejou. Il avait pour seule famille, sa femme et ses quatre enfants. Une vieille femme se fit passer pour sa tante maternelle, elle lui fit croire qu'elle était riche et qu'elle avait besoin de lui pour gérer ses biens. Il appréhenda la réaction de sa belle-famille s'il les quittait. La vieille leur conseilla de déclencher indirectement une dispute entre sa femme et sa voisine afin de l'utiliser comme prétexte pour quitter le village. Sa femme approuva son idée, déclencha une grande dispute suite à laquelle ils quittèrent le village en emportant avec eux tout ce qu'ils possédaient : un âne et un cheval. Ils suivirent le chemin que la vieille leur avait indiqué. Ils ne trouvèrent ni ferme ni biens, juste une chaumière. La femme était très déçue mais Ben Mejou était si heureux de retrouver sa tante qu'il ne porta aucune attention au reste.

Le premier soir, la vieille leur ramena une « gasâa » vide pour le dîner. En entendant le hennissement du cheval, elle fit semblant d'être surprise et de renverser le dîner. Ben Mejou frappa le cheval à mort, pour satisfaire sa tante. La vieille demanda à Ben Mejou de le jeter loin à cause de son odeur. Ce qu'il fit. Elle le mangea ensuite durant la nuit mais la femme la vit. Elle prévint son mari que sa tante était une ogresse et qu'elle avait mangé le cheval. Ben Mejou lui dit que c'était les loups qui l'avaient mangé.

Le deuxième soir la vieille refit la ruse de la « gasâa » avec l'âne. Ben Mejou le tua et la vieille le mangea. Le lendemain, la vieille fit sortir les trois grands enfants pour jouer. Elle les mangea et utilisa leurs têtes en guise de reposoir pour la marmite. Quand les parents les cherchaient, la vieille leur disait qu'ils étaient chez le Taleb² pour étudier et qu'ils n'allaient pas rentrer avant quelque temps. Mais la femme retrouva les têtes de ses enfants, le dit à son mari qui ne voulut pas la croire.

Un jour, la vieille dit à Ben Mejou que toutes les terres de la région étaient siennes et qu'il pouvait travailler celle qu'il désirait. Il commença à labourer avec deux chevaux que l'ogresse avait volés. Entre-temps, sa femme

¹ « L'homme à l'oreille » et qui signifie : l'homme qui se fie trop aux gens.

² Professeur de religion musulmane.

prépara une galette, emmaillota son bébé et le cacha sous ses vêtements. Elle emmaillota ensuite une bûche, la couvrit et demanda à l'ogresse de surveiller le bébé qui dormait et de le calmer s'il pleurait parce qu'elle allait emmener le déjeuner à son mari. La femme rejoignit son mari et lui demanda de s'enfuir avec elle mais il refusa, alors elle partit avec son bébé.

L'ogresse patienta un moment puis essaya de manger le bébé mais se prit les dents dans la bûche. Elle alla retrouver Ben Mejou, lui fit croire que sa femme l'avait frappé et lui demanda de l'aider à décoller le bois de ses dents. Il l'aida. Elle mangea alors les deux chevaux et le mangea ensuite progressivement. L'ogresse poursuivit la femme mais Dieu aida cette dernière en interrompant le cours de l'eau du fleuve pour qu'elle puisse traverser. L'eau du fleuve se remit à couler et l'ogresse s'y noya.

La femme rencontra un serpent qui parlait. Il lui dit que son fils, qui s'appelait Jha, méritait la mort comme son père mais elle ne le laissa pas faire. Alors le serpent l'épousa. Elle accoucha d'un petit garçon Ha. Une fois ses enfants grands, elle se rendit compte que son fils Jha était idiot comme son père. Elle demanda à son mari de le tuer. Mais son petit frère l'aimait beaucoup et le protégeait, empêcha son père le tuer.

Après quelques années les parents moururent. Les deux frères partirent à la recherche de travail. Ils arrivèrent à un croisement de chemins, et ils se séparèrent. Ha conseilla à son frère d'éviter à tout prix de travailler chez un homme aux yeux bleus.

Jha rencontra un homme. Il lui demanda s'il y avait du travail dans la région. L'homme lui proposa un emploi chez lui. Mais Jha remarqua que ses yeux étaient bleus et lui dit clairement alors que son frère lui avait déconseillé de travailler chez un homme aux yeux bleus. L'homme lui mentit en affirmant que tous les habitants de cette région avaient les yeux bleus. Il l'intercepta plusieurs fois, en plusieurs endroits, en se faisant passer à chaque fois pour un homme différent et lui proposa du travail que Jha refusa à chaque fois. À la fin, il finit par accepter de travailler chez l'homme en pensant vraiment que tous les hommes de cette région avaient les yeux bleus. Il devint berger. Il avait pour consignes de ramener tous les jours les oiseaux qu'il chassait aux enfants, de porter sur son dos la grand-mère qui venait à sa rencontre le soir quand il

rentrait avec « la tamina »¹ qu'elle mangeait devant lui sans rien laisser. Il ne mangeait que du son et ne dormait que sur un jute. Il n'avait plus de forces et devint faible de plus en plus.

Un jour les deux frères Jha et Ha se rencontrèrent dans une prairie alors qu'ils étaient tous les deux en train de garder leurs troupeaux. Jha raconta ses mésaventures à son frère, qui contrairement à lui, se plaisait bien chez son patron. Ha proposa à Jha d'échanger leur place.

Ha voulait venger son frère. Il ramassa des scorpions, les mit dans son chapeau, et quand les enfants y mirent les mains pour les prendre ils tombèrent raides morts. Il fit croire à leur père qu'ils étaient morts parce que leurs cœurs s'étaient arrêtés lorsque les oiseaux s'étaient envolés. Quant à la vieille, quand elle mit « la tamina » dans sa bouche pour la manger, Ha la lui enfonça avec son bâton. Elle suffoqua et mourut. Il fit croire à tout le monde qu'elle s'était étouffée avec « la tamina ».

Un soir, Ha se mit sur le toit de la maison, alors que l'homme et sa femme discutaient, et il commença à leur lancer des pierres. L'homme demanda à sa femme de se taire, pensant que c'était Dieu qui leur balançait des pierres parce qu'ils avaient maltraité le berger. Depuis, Ha emmenait le troupeau dans les prairies, le laissait seul et retournait espionner ses patrons. Et le soir il leur racontait tout ce qu'ils avaient fait ou dit.

L'homme et sa femme eurent assez. La femme proposa alors à son mari de creuser un grand trou, d'inviter Ha à dormir avec eux et en plein sommeil, de le pousser dedans pour le tuer. Ha qui avait tout entendu, changea leur plan de telle sorte que ce soit la femme qui tomba à sa place.

Après la mort de la femme, l'homme et Ha allèrent au marché. Ils achetèrent deux cannes. Celle de Ha était creuse. Arrivés au pied d'une colline, Ha proposa sa canne à l'homme, sous prétexte qu'elle paraissait plus solide. La canne se cassa, l'homme tomba et mourut. Ha retrouva alors son frère.

¹ Plat sucré fait à base de dattes, de semoule grillée et de beurre.

Boumgharba ya sahbi¹

Boumgharba était un chasseur d'autruches, il avait une femme et trois enfants. Sa femme fabriqua un burnous avec les plumes d'autruches au plus jeune de ses fils. Elle alla à la source avec d'autres femmes du village puiser de l'eau et son fils, qui portait son burnous, la suivit. Il pleurait car il voulait qu'elle le porte, mais elle refusa et prit la gourde à remplir. Occupée à discuter avec les autres femmes, elle rentra et l'oublia. L'enfant pleura longtemps et finit par s'endormir à côté de la fontaine.

Les autruches avaient pour habitude de descendre boire, une fois que les humains avaient quitté la source. Boumgharba attendait que les autruches soient toutes descendues pour choisir laquelle tuer. Il choisit son fils qui paraissait, dans son burnous, être le plus bel oiseau et tire. Quand il le découvrit, il le cacha chez lui et ne dit rien à sa femme.

À la nuit tombée, ses deux autres enfants ne rentrèrent pas à la maison. Il sortit les chercher et les trouva tous les deux morts dans une fosse. Il rentra et demanda alors à sa femme d'aller les chercher chez leurs oncles maternels. Une fois son épouse sortie, il les cacha avec le premier. La femme ne les trouva pas et revint chez elle.

Son mari lui demanda d'aller chercher chez les voisins une « gasâa » qui n'aurait jamais servi dans des funérailles. Elle fit le tour du village mais n'en trouva pas. Il lui demanda alors d'aller en chercher une qui n'aurait servi qu'une ou deux fois. Elle refit le tour du village, mais n'en trouva pas. Il lui demanda alors d'aller en chercher une qui aurait servi trois ou quatre fois. Elle refit le tour et en trouva enfin une qui avait servi pour quatre funérailles dans la même famille. Le lendemain matin, Boumgharba lui montra leurs trois enfants morts et quitta le village.

Il arriva dans un village en deuil. Un des hommes du village était mort. On l'invita à rester, il accepta. Au moment de l'enterrement, les hommes du village emmenèrent l'homme mort et sa femme encore vivante. C'était leur tradition, celle d'enterrer avec le mort le conjoint, homme ou femme. Boumgharba resta au village où on le maria. On ne voulait pas le laisser repartir.

¹ L'aventurier mon ami !

Un jour, sa femme tomba malade. Il essaya de s'enfuir mais les habitants du village le retinrent de force. Après peu de temps, sa femme décéda et on les enterra tous les deux dans la même tombe. À la tombée de la nuit, une hyène commença à creuser leur tombe. Boumgharba s'agrippant à sa queue, sortit de la tombe.

Le lendemain, il reprit la route discrètement. Il rencontra un homme et lui demanda l'hospitalité. L'homme l'invita mais le prévint qu'il avait pour habitude d'offrir ses invités à son lion après trois jours, et il lui montra le lion. Le soir venu, Boumgharba prit un gourdin, entra dans la cage du lion et commença à le frapper. Il refit la même chose les deux soirs suivants et parvint à le dompter. Le quatrième jour, l'homme mit Boumgharba dans la cage du lion, mais le lion avait tellement peur de Boumgharba, qu'en le voyant, il se cacha dans un coin. L'homme le fit sortir, mais le fit entrer à nouveau le lendemain dans la cage du lion. Le lion avait toujours peur de Boumgharba et n'osait même pas bouger. L'homme finit par croire que Boumgharba était un marabout et le laissa partir.

Boumgharba reprit sa route. Il rencontra des hommes en train de jouer à la « kherbega »¹. Il leur demanda de l'aide. Le sultan, qui était avec eux, le prit pour travailler chez son fils. Son travail consistait à creuser. Il commença à travailler, et tous les jours à midi, le fils du sultan ramenait aux ouvriers de la galette et des verres vides. Il donnait un coup de bâton sur le nez de chacun des travailleurs, remplissait les verres de leur sang et leur donnait une galette à manger avec ce sang.

Boumgharba proposa aux autres ouvriers de tuer le fils du sultan. Ils creusèrent une énorme fosse et quand le fils du sultan arriva sur son cheval, ils l'y poussèrent et le recouvrirent de terre. Ils accrochèrent ensuite la galette et les verres au cheval et le renvoyèrent au sultan. Le sultan qui vit le cheval revenir sans son fils Ahmed, s'inquiéta. Il le chercha partout mais ne le trouva pas. Il alla alors voir le sage qui lui demanda s'il avait engagé un nouvel employé, le sultan lui répondit que oui. Le sage lui demanda alors de verser de l'eau là où les travailleurs creusaient : il trouverait son fils enterré là où l'eau sera facilement absorbée.

¹ Un jeu qui ressemble au jeu de dames.

Le sultan suivit les conseils du sage et retrouva le corps de son fils. Il mit tous les ouvriers dans une prison très haute, sans lumière, sans manger et sans boire. Boumgharba enleva les turbans de tous les prisonniers, les attacha les uns aux autres et en fit une très longue corde. Ensuite, il demanda à trois d'entre eux de se mettre debout l'un sur l'autre. Après, il grimpa sur le mur et utilisa la corde qu'il avait fabriquée pour les faire tous descendre. Il descendit en dernier laissant la prison vide.

Il reprit sa route. Il trouva une vieille dans une tente, en train de moudre. C'était une ogresse qui avait six autres sœurs. Elle le tint prisonnier et le nourrit d'os humains en attendant qu'il grossisse. De faim, Boumgharba mangea les os et tomba malade. Alors il décide de les jeter à chaque fois en cachette. L'ogresse voyant qu'il ne faisait que maigrir, décida d'aller chercher ses sœurs pour le manger. Elle lui recommanda de ne pas essayer de s'enfuir car elle le retrouverait. Dès qu'elle partit, il prit la fuite et se cacha dans la montagne. À son retour avec ses sœurs, l'ogresse ne le trouva pas. Les ogresses savaient qu'il n'avait pu s'enfuir que dans la montagne, alors elles allumèrent un feu dans toute la montagne. Quand le feu atteignit Boumgharba, il se cacha dans le terrier d'un chacal. Les ogresses désespérèrent, et abandonnèrent la chasse.

Boumgharba reprit sa route. Arrivé dans un village, il rencontra son frère qui était devenu très riche. Ce dernier ne le reconnut pas, car Boumgharba avait vieilli prématurément à cause des mésaventures qu'il avait vécues. Boumgharba raconta toute son histoire à son frère qui l'invita à vivre chez lui. Mais sa femme refusa. Son frère lui donna alors une parcelle de terrain incultivable mais avec de l'eau. Boumgharba la laboura et en fit un magnifique jardin.

Un jour, son frère tomba malade, il lui cueilli un peu de fruits de son jardin et alla lui rendre visite. Grâce à ses fruits, le frère guérit. Sa femme, jalouse de son jardin et de l'effet des fruits, demanda à son mari de le lui enlever. Il refusa, mais elle insista. La nuit, trois chevaliers passèrent devant le jardin et demandèrent à Boumgharba un peu de fruits. Il leur dit de prendre tout ce qu'ils voulaient. Intrigués, les chevaliers lui demandèrent ce qui le tracassait. Il leur raconta son histoire avec son frère. Ils lui conseillèrent alors d'aller, avec son frère, voir un juge très connu, qui s'appelait « Yazdem ».

Boumgharba prit la route le soir même à pieds, car il n'avait aucun moyen de transport, contrairement à son frère.

Le premier soir, fatigué de marcher, il s'arrêta dans une maison vide pour se reposer et s'affala sur un genre de matelas. Ses occupants étaient partis à la moisson, en rentrant, ils le trouvèrent allongé sur leur bébé. Le père l'accusa d'avoir tué son bébé, Boumgharba lui proposa alors d'aller avec lui voir ce juge « Yazdem ». En marchant, il rencontra un homme qui n'arrivait pas à mettre un sac de semoule sur sa mule. Il essaya de l'aider et coupa par accident la queue de la mule. L'homme lui demanda de lui réparer la queue de sa mule, mais Boumgharba ne pouvait pas et lui proposa d'aller avec lui et le père du bébé voir le juge « Yazdem ». Ils repartirent tous les trois. Boumgharba était déprimé d'avoir trois affaires sur le dos, décida de se suicider. Il se jeta du haut d'une falaise. En se jetant, il tomba sur un vieillard allongé en bas de la falaise et qui regardait ses sept fils moissonner. Il resta en vie, mais le vieillard mourut. Les sept frères l'accusèrent d'avoir tué leur père et voulurent se venger. Il leur proposa à eux aussi de l'accompagner pour voir le juge « Yazdem ».

Une fois chez le juge, le frère passa en premier avec Boumgharba. Chacun d'eux raconta sa version de l'histoire au juge. Le juge ordonna à Boumgharba de lui rendre son jardin et ordonna au frère de lui rendre les fruits qu'il avait mangés et qui lui avaient sauvé la vie. Il demanda à Boumgharba de lui ouvrir le ventre pour les récupérer. Le frère sachant qu'il allait mourir, refusa et laissa son jardin à Boumgharba. Ensuite le père du bébé raconta sa version de l'histoire au juge. Le juge lui donna raison et ordonna à Boumgharba de lui rendre son bébé, en épousant la mère du bébé mort. L'homme refusa de répudier sa femme et repartit chez lui. Puis l'homme qui avait la mule raconta sa version de l'histoire au juge. Le juge ordonna à l'homme de laisser sa mule à Boumgharba jusqu'au jour où sa queue repousserait. Mais l'homme refusa et repartit chez lui avec sa mule. Enfin les sept frères racontèrent leur version de l'histoire au juge. Le juge ordonna alors à Boumgharba de s'allonger là où leur père était allongé et ordonna aux sept frères de se jeter un à un du haut de la falaise jusqu'à ce que Boumgharba meure. Ayant conscience d'une mort certaine, les sept frères refusèrent et retournèrent chez eux. Le juge ordonna ensuite à son esclave de donner un cheval et des vêtements à Boumgharba et le laissa repartir.

Il rentra au jardin mais repensa à son père et à sa femme et décida de rentrer chez lui. Il reprit la route. Arrivé à l'endroit présumé de son village, il ne trouva qu'un homme habillé tout en blanc. Il lui demanda des nouvelles de son village, l'homme lui répondit que ses habitants avaient déménagé. L'homme proposa à Boumgharba de l'accompagner jusqu'à eux mais l'invita à passer la nuit chez lui d'abord. Boumgharba accepta, mais il se retrouva coincé dans un terrier avec un ogre. Quand l'ogre s'endormit (ses yeux illuminaient comme la lune), Boumgharba s'enfuit. L'ogre se réveilla, il se mit à sa poursuite. Au moment où il allait le rattraper, Boumgharba s'enfonça dans l'ancre des lions, mais l'ogre réussit à lui manger une jambe. Il resta un mois avec les lions, et se nourrissait avec les lionceaux du lait de la lionne. Un jour, les lionceaux sortirent avec leur mère, et Boumgharba profita de l'occasion pour s'enfuir.

Il rentra enfin chez lui et retrouva son père qui paraissait plus jeune que lui. On le transportait alors dans un couffin pour faire le tour du village, et raconter ses mésaventures et les souffrances qu'il avait endurées.

Dalfas

Un sultan avait une fille et deux garçons Gassem et Rebouh. Il ne voulait marier sa fille qu'à un homme avec une dent en or et une dent en argent. Tous les jours les hommes venaient demander sa main, mais aucun ne remplissait les conditions.

Un jour, l'ogre Dalfas entendit parler d'elle, et comme il avait le pouvoir de changer d'apparence, il demanda la main de la princesse. Le père vérifia qu'il avait bien une dent en or et une autre en argent et accepta de lui donner sa fille en mariage. Le mariage se fit, et Dalfas emmena la fille chez lui en donnant une fausse adresse au père.

Tous les jours, à son retour à la maison, il la frappait, et le soir il enroulait ses cheveux autour de son bras et dormait sur sa poitrine. Un jour un marchand ambulante passa devant la maison de l'ogre, la fille sortit le voir. Elle lui conseilla de quitter la région car elle appartenait à des ogres qui risquaient de le manger. Puis elle le pria d'aller voir ses frères et leur raconter ce qui lui était arrivé pour qu'ils viennent à son secours. Le marchand ambulante les retrouva, leur raconta l'histoire de l'ogre et leur montra l'endroit exact.

Les deux frères prirent avec eux un homme à l'ouïe très développée et un voleur et partirent à la recherche de leur sœur. Sur la route, l'homme à l'ouïe fine posait à chaque fois son oreille par terre et écoutait pour savoir s'ils se rapprochaient de la maison de l'ogre ou non. Une fois arrivés, ils ne trouvèrent pas Dalfas à la maison. La fille leur raconta tout ce qu'il lui était arrivé, et leur précisa que quand la terre devenait noire, Dalfas la frappait, quand la terre devenait blanche, il dormait sur sa poitrine et enroulait ses cheveux autour de son bras et quand la terre devenait rouge, il dormait dans un profond sommeil.

Les quatre hommes se cachèrent à l'extérieur et surveillèrent la couleur de la terre. Quand la terre devint rouge, le voleur entra dans la maison, défit les cheveux de la fille du bras de l'ogre un à un et ils s'enfuirent tous les deux. La fille précisa aussi que l'ogre prenait différentes formes et qu'il fallait se méfier. Sur le chemin du retour il leur apparut sous la forme d'un oiseau et tua Rebouh. Ensuite il leur apparut sous la forme d'un ogre. Mais Gassem parvint à le tuer. Et avant de mourir, Dalfas lui dit que son frère Arr'ajmi allait le venger.

Le voleur épousa la fille à leur retour et le sultan organisa un grand mariage. Le frère de Dalfas, Arr'ajmi, prit la forme d'un homme et assista au mariage. À la fin du mariage, il enleva la mariée. Gassem, le mari et l'homme à l'ouïe fine se lancèrent à la recherche de la fille à nouveau.

Après quinze jours de recherches, ils trouvèrent une forteresse en fer sans aucune entrée. Ils restèrent cachés à attendre et ils virent Arr'ajmi ouvrir une porte et entrer avec ses sept sœurs. Il les avait ramenées pour qu'elles mangent la fille du sultan avec lui. L'homme à l'ouïe fine leur apprit que la fille était encore en vie et que les ogres étaient en train d'aiguiser leurs dents. Cela dura toute la nuit. Le lendemain matin ils virent Arr'ajmi sortir alors que ses sœurs dormaient encore. Ils trouvèrent une petite ouverture dans la porte, réussirent à l'ouvrir, prirent la fille et s'enfuirent.

Quand l'ogre rentra, il trouva ses sœurs endormies mais ne trouva pas la fille. Il se lança à leur poursuite, les rattrapa, tua l'homme à l'ouïe fine, reprit la fille et rentra à la forteresse. Gassem et le voleur ramenèrent alors du bois de la forêt et allumèrent un grand feu à côté de la forteresse. Le fer de la forteresse devint très chaud ce qui poussa les ogres à sortir. Gassem demanda alors aux ogresses de frapper leurs têtes contre le fer brûlant pour éteindre le feu. Elles le firent, se collèrent toutes au fer et brûlèrent. Quant à l'ogre il s'enfuit et laissa la fille au milieu du feu. Le voleur se chargea de la faire sortir et ils reprirent la route. Mais l'ogre leur jura de la reprendre et de la manger.

Ils rentrèrent chez eux, et montèrent une garde stricte. Un mois après, le voleur ramena sa femme chez lui en pensant que l'ogre ne viendrait plus. Mais peu de temps après, l'ogre pénétra chez le sultan, et l'obligea à l'emmener chez sa fille. Les gardes lui tirèrent dessus, mais il dit au sultan que les balles ne pouvaient rien contre lui. Alors le sultan lui indiqua sa cachette. L'ogre l'obligea à la faire sortir de chez elle, et sous forme humaine, il le suivit. Le père invita la fille à venir chez lui et l'ogre l'enleva à nouveau.

Gassem et le voleur se remirent à sa poursuite. Ils le rattrapèrent, mais l'ogre parvint à manger le voleur. Gassem réussit finalement à le tuer grâce son couteau. Mais l'ogre avait déjà caché la fille. Alors Gassem se lança à la recherche de sa sœur. Il rencontra une vieille, il lui demanda si elle connaissait la maison d'Arr'ajmi. Elle lui dit être sa tante maternelle, il lui dit qu'il voulait emmener sa sœur, qui vivait chez Arr'ajmi, chez lui pour passer quelques jours.

Elle lui demanda s'il avait la permission de l'ogre, il lui dit que oui. Elle lui mangea la main avant de l'emmener à la maison de l'ogre. Il prit sa sœur et rentra chez lui le sang dégoulinant de son bras.

La vieille alla retrouver ses sœurs qui lui apprirent que l'ogre Arr'ajmi était mort. Elles suivirent les traces de sang et retrouvèrent la maison du sultan. L'une d'entre elles s'habilla en femme et demanda à boire, la mère de la fille l'invita à entrer, à manger et à faire une sieste. La fille la reconnut et Gassem lui coupa la tête. Tout le village passa la nuit à surveiller pour prévenir une attaque. Mais le matin tout le monde s'endormit de fatigue. Les ogresses attaquèrent et mangèrent la femme du sultan et la femme de Rebouh. Elles cherchent ensuite Gassem pour venger leur neveu. Mais les villageois se réveillèrent et les tuèrent toutes.

Deghmous, el jaja wel fellous¹

Deghmous vivait seul avec sa mère, et possédait une poule et un poussin. Sept « Tolba » enseignaient à côté de chez lui. Un jour, les Tolba décidèrent de manger la poule et le poussin de Deghmous. Ils les égorgèrent et enterrèrent leurs plumes, puis ils les mangèrent. Quand Deghmous rentra, il ne trouva plus sa poule et son poussin, il les chercha partout mais ne trouva que des plumes enterrées à côté de l'école des Tolba. Il comprit que c'était les Tolba qui les avaient mangés et décida de se venger.

Un jour, il gava son ânesse, enfonça dans son anus deux « dourous »² et passa avec elle devant les Tolba. Il la pinça et lui demanda d'éjecter deux « dourous », l'ânesse se raidit sous le coup et comme elle était rassasiée, elle s'exécuta. Les Tolba, stupéfaits, demandèrent à Deghmous ce qui se passait. Il leur dit que c'était son gagne pain, car à la place des excréments elle lui donnait des pièces de monnaie. Ils lui demandèrent de la leur vendre, mais il fit semblant de refuser. Ils le suivirent, et Deghmous enfonça, en cachette, à chaque fois des pièces dans l'anus de son ânesse, et la pinça pour qu'elle les fasse ressortir.

Le plus grand des Tolba, et leur chef, lui demanda alors de la lui louer pour une nuit. Deghmous accepta la location. Il lui donna des consignes pour que l'ânesse lui donne de l'argent. Il lui dit qu'il fallait lui donner beaucoup d'herbe, lui faire un bon lit et la mettre entre lui et sa femme. Le matin, le Taleb ne trouva que les excréments et comprit que Deghmous lui avait joué un tour. Quand les autres Tolba vinrent le voir pour savoir ce que l'ânesse lui avait donné, il leur dit qu'il avait trouvé beaucoup d'argent. Les autres Tolba louèrent l'ânesse à tour de rôle, et découvrirent tous la ruse de Deghmous, mais ils ne dirent rien. Ils lui rendirent son ânesse sans rien lui dire. Deghmous n'était pas satisfait.

Un jour, il se cacha toute la journée chez lui, et quand les Tolba demandèrent à sa mère où il était passé, elle leur dit qu'il était allé chercher sa sœur. Le lendemain matin, il s'habilla en femme, mit des bijoux et sortit balayer

¹ L'histoire de la poule et du poussin de Deghmous.

² Pièces de monnaie.

devant la maison. Quand les Tolba vinrent demander des nouvelles de Deghmous, la mère leur dit qu'il dormait et que la fille qui balaya était sa fille, que Deghmous l'avait séparée de son mari parce qu'il la maltraitait. Les Tolba tombèrent amoureux de la fille et chacun d'entre eux voulut l'épouser. L'après-midi, Deghmous changea de vêtements et sortit le soir. Le grand Taleb demanda la main de la sœur à Deghmous, mais Deghmous fit semblant de refuser sous prétexte qu'elle n'avait pas encore fini sa « idda »¹.

Après les trois mois, les Tolba refirent leur demande, et Deghmous leur demanda de voir avec sa mère avec qui il s'était mis d'accord. La mère leur promit la main de sa fille, même si Deghmous n'acceptait pas. Le grand Taleb l'épousa. Durant la nuit de noces Deghmous donna une raclée au grand Taleb et rentra chez lui. Le lendemain matin, le grand Taleb dit aux autres Tolba que la mariée ne voulait pas de lui et qu'ils avaient divorcés. Les autres Tolba l'épousèrent à tour de rôle et à chaque fois Deghmous leur donna une raclée avant le divorce. Deghmous n'était toujours pas satisfait après les sept mariages et voulait faire plus.

Un jour, il invita les sept Tolba chez lui et expliqua son plan à sa mère. Une fois le dîner servi, Deghmous demanda à sa mère de ramener du sel. Lorsqu'elle l'apporta, il lui reprocha sa lenteur, fit semblant de se fâcher, prit un couteau, la jeta par terre, et fit semblant de lui trancher la gorge qu'il avait entourée auparavant d'un boyau rempli de sang. Le sang gicla, la mère fit semblant de mourir et Deghmous se remit à manger comme si de rien n'était. Les Tolba étaient choqués, mais Deghmous les rassura et leur dit qu'il pouvait la ressusciter avec le même couteau. Quand il eut fini de manger, il reprit le couteau, le repassa sur la gorge de sa mère en répétant la formule : « le couteau de Daghmous tue et ressuscite », et la mère se réveilla.

Les Tolba demandèrent à Deghmous de leur prêter le couteau pour faire peur à leurs femmes. Le grand Taleb prit le couteau en premier, il imita Deghmous et finit par tuer sa femme pour de vrai. Il comprit que Deghmous l'avait encore eu et passa le couteau aux autres Tolba sans leur dire que sa femme était morte. Les six autres Tolba se passèrent le couteau à tour de rôle et

¹ Une période de trois mois à peu près, que la femme musulmane doit passer chez elle sans mariage, après son divorce.

tuèrent tous leurs épouses sans jamais rien dire. Mais Deghmous n'était toujours pas satisfait.

Un jour il fit semblant d'être gravement malade. Les Tolba lui rendirent visite et ils pensèrent qu'il était sur le point de mourir. Trois jours plus tard il fit semblant de mourir. Sa mère sortit de chez elle, pleura et cria. Les Tolba le préparèrent et l'enterrèrent. Mais ils laissèrent un petit trou sur sa tombe pour revenir faire leur besoins dessus, par vengeance.

Deghmous avait tout prévu. Il avait demandé à sa mère de mettre dans sa tombe de quoi allumer un feu de braise et des baguettes en fer. Le lendemain ils partirent au cimetière et c'était le grand Taleb qui commença. Lorsqu'il s'apprêta à faire ses besoins dans le trou, Deghmous, qui n'était pas mort, prit une baguette de fer bien chaude et la lui enfonça dans son derrière. Le grand Taleb sursauta et se leva en disant qu'il avait fini, et ne dit rien aux autres. Les autres Tolba se firent brûler le derrière à tour de rôle, sans dire un mot. Deghmous sortit alors de sa tombe, et déclara qu'il avait enfin assouvi sa vengeance de la mort de sa poule et son poussin.

El kalb yachreb guerba ou yakoul guelba¹

Un vieil homme vivait avec sa femme et ses trois garçons. La mère de l'aîné était morte, mais la belle-mère le traitait comme ses deux autres fils. La famille avait un chien de garde très fort, qui mangeait beaucoup et buvait beaucoup. Un jour, le vieil homme décida d'aller faire le pèlerinage à la Mecque. Il demanda à sa femme de bien s'occuper du chien et de continuer à lui donner à manger et à boire comme d'habitude. Les trois garçons étaient des chasseurs. Ils avaient chacun un cheval et un chien de chasse.

Un jour, la femme remarqua que le chien devenait de plus en plus fatigué et mangeait moins que d'habitude. Alors le lendemain elle décida de suivre le chien pour voir ce qu'il lui arrivait. Elle le trouva en train de lutter avec une ogresse. Elle demanda à ses enfants de déménager de peur que leur chien ne meure et que l'ogresse ne les mange. Ils déménagèrent, et le père mourut en pèlerinage.

Ils reprirent le cours de leur vie : les enfants allaient à la chasse et la mère s'occupait de la maison, et s'occupait d'eux quand ils rentraient. Un jour la nouvelle voisine remarqua que la femme traitait son beau-fils comme ses propres enfants. Elle lui reprocha son comportement et lui demanda de faire un test pour comparer l'amour de ses enfants pour elle. Elle la persuada de faire semblant de tomber dans le puits et de voir comment réagiraient les enfants.

La mère repensa à ce que sa voisine lui avait dit, et trois jours après décida de faire le test. Elle attendit le retour des trois frères de la chasse, emmena leurs chevaux au puits pour les faire boire, et tomba volontairement dans le puits. Ses deux fils accoururent à son secours tout habillés, mais le beau-fils se déshabilla avant. Depuis ce jour, elle changea radicalement de comportement avec son beau-fils. Il remarqua la différence et décida de quitter la maison. Ses frères essayèrent de le dissuader mais n'y en vain. Ils parlèrent à leur mère, mais elle resta sur sa position.

¹ Le chien qui buvait une gourde (de vingt litres) et qui mangeait une mesure de blé (de huit kilos).

Après le départ de l'aîné, les deux frères n'arrivaient plus à chasser. La mère regretta alors ce qu'elle avait fait, avoua à ses fils que c'était la voisine qui était derrière tout et leur demanda de partir à la recherche de leur frère. Ils partirent à sa recherche. Ils cherchèrent longtemps mais ne le retrouvèrent pas. Entre-temps, l'autre frère passa devant la maison d'une ogresse sans le savoir. Il entra pour demander l'hospitalité. Quand il l'aperçut, il se jeta sur elle, lui tète le sein et lui lèche la morve pour qu'elle ne le mange pas. Il resta vivre chez elle et reprit la chasse.

Un jour, l'ogresse sortit et son frère l'ogre passa chez elle. Il trouva l'homme, qui parvint à s'échapper en courant vers la forêt, et il mangea son cheval. Quand l'ogresse apprit ce qui s'était passé, elle se disputa avec son frère et rechercha l'homme dans la forêt mais ne le trouva point. Les frères finirent par se croiser, et rentrèrent tous chez leur mère. Ils reprirent leur vie d'autrefois et reprirent la chasse.

Un jour, alors que la mère était seule à la maison et les trois frères étaient partis à la chasse, trois ogresses et trois ogres vinrent manger tout ce qu'ils trouvèrent. Ils lui demandèrent ensuite si elle vivait toute seule. Elle leur répondit que ses fils étaient partis à la chasse et qu'ils reviendraient dans deux ou trois jours. Les ogres restèrent chez elle et attendirent le retour de ses fils. Elle profita de leur sieste pour s'enfuir dans la forêt et chercher ses enfants pour les prévenir. Mais elle ne les trouva pas. Les ogres la cherchèrent en vain.

Quand les frères rentrèrent, ils trouvèrent les ogres chez eux, déguisés en femmes et ne trouvèrent pas leur mère. Les ogres leur dirent qu'ils étaient des invités et que leur mère était partie quelque part et qu'elle reviendrait bientôt. Les frères hésitèrent avant de descendre de cheval. Mais les ogres insistèrent. Alors l'aîné descendit le premier, aussitôt les ogres l'attrapèrent et mangèrent son cheval. Les deux autres frères s'enfuirent et revinrent en cachette pour libérer leur frère qui était attaché à un arbre. Ils surveillèrent les ogres pendant trois jours : mais les ogres ne fermaient pas l'œil. Un grand vent se mit à souffler et les frères en profitèrent pour libérer leur frère. Puis ils se mirent à la recherche de leur mère qu'ils retrouvèrent dans leur ancienne maison avec leur chien qui avait réussi à tuer l'ogresse. Ils s'installèrent à nouveau dans leur maison et la vie reprit son cours normal.

Le chien se fatigua à nouveau et la femme découvrit qu'il luttait avec une « Tamma »¹. Il tomba très malade et n'arrivait plus à surveiller le troupeau dans les pâturages, alors la femme s'en chargea, mais la « Tamma » lui mangea tout le troupeau. Le même jour, une ogresse, sous une apparence humaine, lui demanda l'hospitalité. La femme accepta de l'accueillir chez elle. Le soir même, l'ogresse mangea le chien. Alors les frères se doutèrent que leur invitée était une ogresse, mais la mère ne voulut pas les croire. L'ogresse resta sept jours chez eux.

Le huitième soir elle mangea la vache. Les frères soupçonnaient toujours l'invitée et demandèrent à leur mère de la chasser de la maison. Mais elle ne voulut toujours pas les croire et refusa. Les frères partirent à la chasse et l'ogresse profita de la sieste de leur mère pour manger le veau. Elle n'arrivait plus à supporter la faim.

Les frères apprenant la disparition du veau, insistèrent pour que leur mère chasse l'invitée. Mais elle refusait toujours car elle aimait bien sa compagnie. Le soir, l'ogresse mangea la mère. Les frères essayèrent de la tuer, mais elle s'enfuit et blessa l'un d'eux qui devint aveugle. Les deux frères enterrèrent leur mère. Quelques jours plus tard, leur frère mourut. Ils l'enterrèrent et décidèrent de déménager.

Ils partirent chez leur oncle maternel. Leur oncle leur demanda d'emmener son troupeau au pâturage mais ils refusèrent car ils étaient chasseurs et non pas bergers. L'aîné voulut épouser sa cousine Djamila mais l'oncle refusa et les chassa de chez lui. Ils quittèrent la maison et prirent la route une fois encore.

Ils s'arrêtèrent chez un homme pour se reposer. Celui-ci les accueillit deux nuits et puis il leur proposa de l'aider et de rester vivre chez lui. Ils acceptèrent à condition de chasser. Un des deux frères épousa la fille de l'homme. Ils devinrent très riches et engagèrent un berger. Mais un jour le berger se disputa avec eux et quitta son travail en oubliant de prendre son salaire de l'année qui était une brebis.

Un jour, les frères partirent à la chasse loin de chez eux et rencontrèrent un ogre sous forme humaine. Il les invita chez lui pour se reposer en leur disant

¹ Une créature surnaturelle.

que sa maison était tout près ; ils le suivirent. Mais la maison était plus loin que prévu, et les deux frères comprirent qu'il s'agissait sans doute d'un ogre. Quand ils arrivèrent enfin chez lui, il s'avéra que la sœur de l'ogre n'était autre que l'ogresse qui avait mangé leur mère. Les ogres décidèrent de les manger après trois jours. Le premier soir, les ogres mangèrent leurs chevaux et les frères étaient incapables de réagir. Ils attendirent que les ogres s'endorment et ils s'enfuirent à pieds. Quand le jour se leva, les ogres se mirent à leur recherche. Les frères se cachèrent dans une grotte, mais un coup de foudre frappa le rocher et une grosse pierre se détacha et vint bloquer la sortie de la grotte.

Ils restèrent sept jours dans la grotte sans trouver moyen d'en sortir. Ils réfléchirent pour essayer de trouver une solution. L'un des deux essaya de se rappeler une bonne action qu'il avait faite dans sa vie dans l'espoir que Dieu les aide. Il se souvint alors du berger qui n'avait pas pris sa brebis. Il se rappela que quelques années après, le même berger était repassé par leur ferme à la recherche de travail. Les frères l'avaient reconnu, mais lui, non. Ils l'avaient invité à passer la nuit chez eux, et lui avaient remis un troupeau de quarante têtes pour toutes les années passées, en remplacement de sa brebis. Soudain, un coup de foudre frappa la pierre et la fit bouger un peu. L'autre frère se souvint alors de sa cousine Djamila. Il se rappela qu'après la mort de son oncle et de sa femme, Djamila était devenue une mendiante. Un soir pluvieux, elle était venue mendier à leur porte, en la voyant, il la reconnut, mais pas elle. Il la fit entrer, demanda à sa femme de la doucher, et l'accueillit chez lui. Trois jours après, elle le reconnut et lui dit qu'elle regrettait de ne pas l'avoir épousé. Il l'invita à vivre chez lui et la maria à son frère. Un autre coup de foudre frappa la pierre qui éclata. Ils revirent enfin l

Fahlouta

Il y avait un grand village paisible. Une vieille étrangère vint demander l'aide de sept filles pour l'aider à carder. Sept filles dont Fahlouta qui prit son petit frère avec elle l'accompagnèrent. La vieille les emmena très loin de chez elles. Une fois arrivés à sa maison, elle fit sortir le petit frère de Fahlouta dehors soit disant pour jouer et le mangea. Fahlouta ne trouvant pas son frère, comprit que la vieille femme était une ogresse et qu'elle l'avait mangé.

L'ogresse leur servit du couscous d'os humains comme repas, mais Fahlouta demanda aux autres filles de ne pas le manger. Seule la fille du boucher, orgueilleuse, en mangea. L'ogresse avait sept filles. Le soir, elle les couvrit d'une couverture rouge et couvrit les autres filles d'une couverture blanche. Fahlouta échangea les couvertures. Lorsque l'ogresse s'endormit, Fahlouta réveilla les autres filles et elles s'enfuirent. L'ogresse se réveilla, ne vit pas les filles couvertes de couverture rouge, pensa que ses filles avaient disparues. De colère, elle versa de l'eau bouillante sur les filles couvertes par la couverture blanche. Elle se rendit compte après coup qu'elle avait tué ses filles, et se mit à la poursuite des autres. Elle ne rattrapa que la fille du boucher parce qu'elle avait mangé son couscous.

Les six jeunes filles parvinrent à échapper. Elles se déguisèrent en six chevaliers. Sur leur chemin, elles aidèrent une vieille femme fatiguée de marcher et la prirent en croupe. Elles rencontrèrent ensuite des bergers qui leur cédaient le passage : la vieille femme leur dit que ces chevaliers n'étaient pas des hommes, alors les filles méfiantes la déposèrent et repartirent. La vieille mourut de froid.

Un homme vit des chevaliers arriver mais douta de leur sexe, alors il les invita à passer la nuit chez lui, et fit part à sa femme de ses doutes. Sa femme le conseilla de les tester. Elle lui demanda de déposer des œufs entre les filles déguisées en hommes pendant leur sommeil. Fahlouta, qui faisait semblant de dormir, ramassa les œufs et au petit matin, les remit là où l'homme les avait placés. L'homme trouva les œufs comme il les avait laissés, alors sa femme lui confirma que c'était bien des hommes et non pas des femmes. Mais l'homme doutait toujours.

Durant la journée, les filles partirent ; l'homme se déguisa, les devança, plaça une tente et les attendit. Quand elles passèrent, il les invita à nouveau, à manger et à passer la nuit chez lui. Sa femme leur conseilla cette fois de mettre du corail dans leur lit, car elle savait que les femmes l'aimaient beaucoup. Fahlouta s'en rendit compte et ramassa le corail avant de dormir et au petit matin, elle le remit là où l'homme l'avait déposé. L'homme et sa femme comptèrent les coraux et trouvèrent le bon compte. L'homme fit aux filles des tests semblables pendant sept jours et obtient toujours le même résultat. Alors il utilisa une nouvelle ruse.

Il remarqua que c'était Fahlouta, alias Si Ali, qui menait le groupe, alors il l'emmena au jardin pour la tester, et voir si elle allait manger des fruits ou non. Fahlouta réussit le test et ne cueillit qu'une rose. L'homme l'invita ensuite au bain. Elle accepta. Il se déshabilla et entra, mais Fahlouta tarda à enlever quelques vêtements, puis s'enfuit en lui laissant une lettre dans laquelle elle lui révéla qu'elle était femme.

L'homme poursuivit leur trace, trouva leur village et demanda la main de Fahlouta qui accepta. Il voulait se venger de sa supercherie et de s'être moquée de lui. Avant le mariage, Fahlouta fabriqua chez le menuisier un mannequin en bois dont le crâne était creux. Elle l'habilla en femme et mit du miel dans le crâne. La nuit de noces, elle mit le mannequin à sa place sur le lit et se cacha. Son mari entra et frappa avec un bâton la tête de cette forme qu'il prenait pour sa femme. Or c'était la tête du mannequin qui reçut le coup : le miel gicla et lui toucha les lèvres. L'homme le goûta et pensa que sa cervelle était de miel. Le coup porté au mannequin calma la colère de l'homme et Fahlouta se montra. Elle accepta de vivre avec lui, et ils vécurent heureux.

Lanja

Un groupe de jeunes filles quitta le village pour aller chercher du bois. L'une d'entre elles, Lanja, trouva un couteau par terre. Elle le ramassa, l'enroula dans son foulard et le cacha au milieu du bois qu'elle avait coupé. Au moment de rentrer, elle n'arriva pas à soulever son fagot de bois. Les filles essayèrent de l'aider mais en vain. Elles enlevèrent quelques bûches, mais sans succès. Elles lui proposèrent alors de tout laisser et de rentrer car la nuit commençait à tomber, mais elle refusa. Elles partirent et la laissèrent seule. Une fois les filles éloignées, un homme apparut du milieu du bois et lui dit que si elle ne voulait pas qu'il lui fasse de mal, elle devra répondre à son appel le jour où il viendra chez elle, quoi qu'il arrive. Lanja accepta. Il la prit avec son bois et la accompagna chez elle, elle arriva même avant les autres filles. Elle cacha son secret.

Un froid soir, de pluie et de grêle, l'homme revint sous forme de monstre, appela Lanja et lui demanda un peu de charbon. Elle sortit le retrouver, et il l'entraîna loin. Tout le monde dans le village pensait que Lanja s'était enfuie avec un homme. Le monstre demanda à Lanja de l'épouser, mais elle refusa. Il l'enferma alors dans une maison à sept portes. Il sortait toute la journée, et le soir il enroulait ses cheveux autour de son bras et dormait.

Ahmed, le frère de Lanja, quitta le village et se mit à sa recherche. Un jour il trouva la ferme dans laquelle elle était prisonnière. Lanja lui montra une pièce à l'extérieur, dans laquelle le monstre n'allait jamais. Elle lui proposa de se cacher à l'intérieur. Le soir, quand le monstre rentra, elle ouvrit la porte doucement, fit entrer son frère et le cacha dans une pièce de la maison. Le frère resta enfermé trois jours avec Lanja. Le quatrième soir, ils décidèrent de s'enfuir. Ahmed, coupa les cheveux de Lanja qui étaient enroulés autour du bras du monstre endormi et ils s'enfuirent. Ils coururent toute la nuit, et le jour ils se cachèrent dans une grotte pour ne pas être rattrapés par le monstre. Quand ils reprirent la route, ils rencontrèrent deux montagnes qui se battaient. Quand elles s'éloignèrent, Lanja passa en premier, mais quand le frère essaya de passer, les montagnes coincèrent une partie de son corps et Dieu le transforma en corbeau.

Lanja continua sa route avec son frère transformé en corbeau, et arriva à leur village en mendiante. Ses parents ne les reconnurent pas, mais la mère l'invita à passer la nuit chez elle. Le lendemain, Lanja se leva, fit le ménage et fit à manger. Sa mère qui avait besoin d'aide, l'invita à rester vivre avec eux. Lanja accepta mais sa mère la nourrissait très mal.

Tous les matins, son frère le corbeau, venait la voir et lui demandait ce qu'elle avait mangé la veille, elle lui répondait qu'elle mangeait « boutchiche »¹ et qu'elle dormait sur « lahchiche »². Son frère lui disait alors : honte à ma mère, honte à mon père. La mère les remarqua un jour. Elle en parla à son mari et décidèrent de la faire dormir entre eux. Le lendemain matin, le frère posa la même question à Lanja, mais cette fois elle lui répondit qu'elle avait mangé du blé et qu'elle s'était couchée entre sa mère et son père. Il lui dit alors : bonheur à mère, bonheur à mon père. La vieille demanda une explication à Lanja et découvrit toute la vérité.

Les jours passèrent et un homme demanda la main de Lanja : elle refusa, mais ses parents insistèrent. Elle se maria alors. À chaque fois qu'elle accouchait, le bébé disparaissait le lendemain. Elle dit à son mari que ça devait être le monstre qui l'avait enlevée qui était derrière ces disparitions. Elle accoucha une autre fois. Son mari et ses cousins surveillèrent le bébé le soir où il aurait dû disparaître. Le monstre arriva comme prévu, couvert de cheveux. Quand les hommes le rattrapèrent, il leur demanda de ne pas toucher à ses cheveux, ce qu'il avait bien précisé à Lanja auparavant. Mais le mari de Lanja l'attrapa par les cheveux. Le monstre lui demanda alors de le lâcher, et surtout de ne pas lui couper les cheveux, car son âme était un cheveu. Il lui promit de lui rendre en contrepartie tous ses enfants. Le lendemain matin il lui ramena ses enfants et lui promit de ne plus les toucher.

Mais le mari n'était pas tranquille. Il fit une première tentative pour essayer de retrouver le monstre et le tuer, puis il renonça. Il refit une deuxième tentative avec ses cousins et amis, décidé d'aller jusqu'au bout cette fois-ci. Ils retrouvèrent la maison du monstre, y allumèrent le feu et s'enfuirent, pensant être débarrassé du monstre.

¹ Couscous à bas d'orge.

² L'herbe.

Un mois plus tard, un mendiant passa par le village et demanda à boire. Lanja le vit, le reconnut, fit signe aux villageois de ne rien lui donner, et prévint son mari. Cependant les villageois le laissèrent passer la nuit et le mari veilla toute la nuit. Le monstre parvint quand même à entrer chez Lanja, et donna au mari trois jours pour choisir entre sa femme et ses enfants, car il allait enlever ou l'une ou les autres pour se venger.

Le mari alla voir le sage du village pour lui demander conseil. Ce dernier lui conseilla de remplir une « gasâa » avec du couscous de plomb et de la mettre devant la porte d'entrée. Trois jours après, l'homme revint : il trouva « el gasâa » et mangea le tout. Empoisonné et sentant sa mort proche, il entra dans la maison de Lanja et leur promit de ne plus revenir. Le lendemain tout le village fit une grande fête pour célébrer l'évènement.

Jazia

Il y avait chez les Hilaliens une sultane très intelligente et très belle, Jazia, et quatre cousins : Ahmed Lahlayli, Zid, Bouzid et Diab Tâala, mais ce dernier était berger méprisé par toute la tribu. Des femmes étaient en train de carder chez Jazia et Diab se mit à les espionner en oubliant de surveiller son troupeau. Les femmes s'en rendirent compte, le dupèrent et lui volèrent son troupeau. Diab se plaignit à sa sœur d'avoir perdu son troupeau et d'être devenu pauvre. Jazia l'entendit et ordonna aux femmes de rendre un chameau à la place de chaque mouton volé et Diab redevint berger.

Un jour, Diab échangea son troupeau de chameaux contre une jument maltraitée. Il la confia à sa sœur qui s'occupa bien d'elle. Quelque temps après, la tribu fut victime de l'invasion de Khelif Ezznati. Diab reprit la jument blanche à sa sœur, rejoignit les hommes de sa tribu pour faire la guerre et affronta l'ennemi avec eux. Diab et sa jument blanche terrorisèrent l'ennemi.

Diab repartit chez lui discrètement sans se faire connaître. Les autres hommes de la tribu s'attribuèrent les mérites de la victoire devant leur sultane Jazia. Quelque temps après, la tribu fut victime d'une nouvelle invasion. Diab et tous les hommes de la tribu partirent au combat. Jazia se déguisa en homme et les rejoignit. Elle surveilla et remarqua un homme sur une jument blanche mais n'arriva pas à l'identifier. Les Hilaliens gagnèrent la guerre, une nouvelle fois, grâce à Diab et sa jument. Après l'affrontement, Jazia suivit Diab et le reconnut enfin. Elle organisa un festin après les deux victoires et y convia tous les hommes de la tribu. Elle prépara une épreuve secrète que seul Diab découvrit et remporta. Jazia l'épousa alors.

Ahmed Lahlayli devint jaloux de Diab car il avait épousé Jazia, la femme qu'il aimait. Il quitta la tribu et partit à la recherche de la belle Rdah Oum Zayed. Il arriva chez elle et la trouva fiancée. Il repartit demander l'aide de ses trois cousins et de son neveu Dhaoui Lajbine pour enlever Rdah Oum Zayed le jour de son mariage. Ils arrivèrent tous la veille du mariage et attendirent le moment propice pour enlever la mariée. Mais Ahmed se disputa avec ses cousins, coupa le bras de son neveu et abandonna Rdah. À cause de son chagrin, il passa sept ans à errer comme un fou, et sa tribu connut la sécheresse et la misère.

Un jour, à la vue de la tendresse d'une chèvre envers son chevreau, Ahmed Lahlayli reprit conscience de l'importance de l'amour de ses proches. Il rentra chez lui et au même moment la misère de sa tribu se dissipa. Il décida ensuite de repartir seul à la recherche de Rdah Oum Zayed qui était désormais mariée. Il la retrouva et elle s'enfuit avec lui. De retour chez les Hilaliens, Ahmed Lahlayli et Rdah Ben Zayed se marièrent. Un jour, en discutant avec Jazia, Rdah traita Diab de lâche. Ce dernier l'apprit et insulta Rdah, ses paroles la tuèrent.

La tribu vécut sept autres années de sécheresse avant de trouver un autre pays dans lequel elle s'installa. Mais c'était le pays de Chérif Ben Hachemi, celui qui cherchait à épouser la belle Jazia à n'importe quel prix. Il vit Jazia et demanda à l'épouser en échange de l'installation et la vie de sa tribu dans sa ville gratuitement pendant sept ans. Jazia accepta pour le bien de son peuple. Jazia resta six ans sans pouvoir voir ses proches. Mais elle réussit à convaincre son mari de la laisser rendre visite à sa tribu. Elle trouva les Hilaliens vivant comme des prisonniers et leur conseilla de vérifier les alentours de la ville et de s'enfuir. Ils découvrirent que Chérif Ben Hachemi avait entouré la ville d'un grand fossé pour les empêcher de fuir. Ils demandèrent conseil à Jazia qui leur proposa de remplir le fossé par tout ce qui leur tombait sous la main et de traverser. Ils réussirent à s'enfuir.

Jazia accoucha d'un garçon, et resta quelques années chez Chérif Ben Hachemi. Plusieurs années après, sans voir ses proches, elle demanda à son mari la permission de rendre visite à sa tribu. Mais il ne la lui accorda pas. Alors ils décidèrent de jouer à « el kharbga », le gagnant prendra la décision. Jazia gagna. Son mari lui demanda de lui promettre de revenir. Elle le promit et partit en laissant son fils chez son père. À mi-chemin, elle trouva un prétexte pour revenir, repartir et rompre ainsi sa promesse. Chérif Ben Hachemi envoya des messagers à Jazia mais elle refusa de rentrer chez lui. Il décida alors de faire la guerre aux Hilaliens et partit avec son armée. Mais il perdit la guerre et les Hilaliens le retinrent prisonnier et le torturèrent psychologiquement. Alors, Jazia l'aida à fuir, et il rentra tout seul chez lui. Le fils de Jazia tenta d'aller la chercher à son tour. Il faillit la convaincre, mais ses proches parvinrent à la dissuader. Le fils rentra chez son père tout seul.

Une autre année de misère commença. Diab chercha quelqu'un pour s'occuper du bétail et l'emmener là où il y aurait de l'herbe, mais personne n'accepta la mission. Diab emmena alors avec quelques bergers le bétail et jura de frapper quiconque le rejoindrait. Il resta trois ans dans le Sahara. Quelque temps après, Khelif Ezzanati envahit la tribu à nouveau et lui rendit la vie dure pour convaincre Jazia de l'épouser.

Jazia chercha le moyen de rappeler Diab et c'est Said Essfarri, l'ami intime de Diab qui alla le chercher. Les bergers qui vivaient avec Diab, en voyant Said Essfarri venir, enlevèrent tout objet tranchant ou dur pour que Diab ne lui fasse pas mal en le frappant. Diab frappa Said Essfarri avec « boutchich »¹ et lui casse une côte. On le soigna et Diab retourna chez lui. Il mena une bataille contre Khelif Ezzanati, le tua, mais sa jument blanche mourut suite à ses blessures.

¹ Couscous d'orge.

Lamkhabla fi chourha¹

Il y avait un sultan qui avait un fils, Ahmed qui vivait enfermé. Il ne faisait que lire des livres. Son père l'aimait tellement, et avait tellement peur pour lui qu'on lui ramenait de la viande sans os et des dates sans noyaux et il ne sortait jamais à l'extérieur.

Un jour, un mariage se tint à côté de chez eux, son esclave lui ramena un plat de couscous avec un morceau complet de viande. Après avoir mangé la viande, son esclave lui dit qu'il n'avait jamais rien vu de sa vie. Elle lui proposa de briser la fenêtre avec l'os pour voir la fête qui se tenait à l'extérieur, chose qu'il fit. Il sortit participer à la fête, et depuis ce soir-là, il passait tout son temps à l'extérieur.

Les femmes du village tombèrent toutes amoureuses de lui, car il était très beau, mais lui ne s'intéressait à aucune d'entre-elles. Ne sachant que faire, elles demandèrent l'aide de Settoute² pour les venger. Un jour, le fils du sultan emmena son cheval au puits, accompagné de son esclave. Settoute qui était là, mit ses gourdes tout au tour du puits et se mit à prier sans cesse. Le fils du sultan attendit qu'elle finisse de prier, mais elle n'en finissait pas. Il lui demanda de ramasser ses gourdes mais elle l'ignora et continua à prier. Il insista, mais elle continua à l'ignorer. Il ordonna alors son esclave de laisser le cheval piétiner les gourdes pour boire. Settoute interrompu sa prière, se leva, tint le fils du sultan par le cou et lui dit : « Tu te prends pour qui ? As-tu ramené Lemkhabla fi chourha pour te comporter ainsi »?

Le fils du sultan ne cessa de repenser à cette phrase, ne voulant plus manger, il en tomba malade. On lui ramena des tas de médecins, mais sans succès. Il demanda à son père de lui ramener Settoute pour qu'elle lui fasse du « z'rir »³. Elle arriva chez le fils du sultan qui lui demanda de lui préparer un plat de « z'rir » bien chaud. Elle le fit et le lui apporta. Il prit un brin de la poussière et le jeta dans le plat discrètement. Il lui demanda ensuite de l'enlever. Elle demanda une cuillère, mais il lui recommanda de l'enlever à la main.

¹ « L'emmêlée dans ses cheveux » ou « celle que ses cheveux enveloppent », et qui signifie : la belle aux cheveux très longs.

² Une vieille connue pour sa ruse.

³ Plat sucré à base de miel, de beurre et de blé et pois chiches grillés et moulus.

Lorsqu'elle tendit sa main pour l'enlever, le fils du sultan l'enfonça tout entière dans le plat très chaud, refusant de la lâcher avant qu'elle ne lui dise qui était cette « Mkhhabla fi chourha » et où elle se trouvait. Elle lui répondit que pour la trouver il fallait passer sept vents et sept montagnes.

Il partit à sa recherche, ne prenant avec lui que sept dattes. Son père envoya avec quelques soldats comme escorte. Au bout de quelques jours, les provisions des soldats s'épuisèrent et ils n'arrivèrent plus à poursuivre la route avec lui. Alors il les laissa repartir. Il arriva à un endroit où le vent soufflait très fort. Il marcha pendant sept jours avant de le dépasser. Après avoir passé les sept vents, il trouva les sept montagnes. C'était des montagnes d'excréments de moutons, de béliers, de vaches, de chameaux, de chevaux, d'ânes et de mules.

Après les avoir toutes traversées, il aperçut un château. Lamkhabla fi chourha le vit, et envoya son esclave pour voir cet homme qui avait pu traverser les sept vents et les sept montagnes. Il lui dit qu'il était Ahmed le fils du sultan et qu'il était venu pour Lamkhabla fi chourha. Cette dernière demanda à l'esclave de le faire entrer en cachette de son père et de son frère. Il passa chez eux sept jours et sept nuits à dormir, tellement il était fatigué. À son réveil, il demanda la main de Lamkhabla fi chourha. Elle lui dit que son père et son frère s'opposeraient à leur mariage, et qu'elle ne pouvait pas s'enfuir avec lui. Elle lui donna son collier en argent et lui dit que le seul moyen pour l'épouser était de faire la guerre à son père et son frère. Il repartit chercher son père et sa tribu pour demander la main de Lamkhabla fi chourha. Mais le père refusa et se dit prêt à la guerre. Ils se battirent pendant trois jours, le père, le frère de Lamkhabla fi chourha et le père d'Ahmed moururent. Elle partit alors avec lui en emportant toute la fortune de son père.

Annexe II - Bibliographie des collectes de contes algériens

1800 :

- William Brown Hodgson, *Collection of berber songs and tales*, 1829.
- Henri Aucapitaine, *Contes militaires de la Grande Kabylie*, Paris, 1857.
- Adolphe Hanoteau, *Essai de grammaire kabyle*, Alger, Bastide, 1858.
- Joseph Rivière, *Recueil de contes populaires de la Kabylie et du Djurdjura*, Paris, Ernest Leroux, 1882.
- René Basset, « Salomon et le dragon », conte kabyle des Beni-Menacer. In : *Bulletin de Correspondances Africaines*, 1885.
- René Basset, *Contes populaires berbères*, Paris, Ernest Leroux, 1887.
- Auguste Mouliéras, *Les fourberies de Si Djeha* (contes kabyles), Oran, impr. de P. Perrier, 1891.
- Bou Yabès, *Récits et légendes de la Grande Kabylie*, Alger, 1894.
- Auguste Mouliéras, *Légendes et contes merveilleux de la Grande-Kabylie* (texte kabyle), Paris, Ernest Leroux, 1893-1897.
- [Auguste Mouliéras, *Légendes et contes merveilleux de la Grande-Kabylie*, traduits par Camille Lacoste, Paris, Imprimerie national : P. Geuther, 1965].
- Gaudefroy-Demombynes et Zenaqui, « Contes en arabe vulgaire de Tlemcen », In : *Journal Asiatique*, 1894.
- Gustave Mercier, *Le chaouïa de l'Aurès* (dialecte de l'Ahmar khaddou), Paris, 1896, Publication de l'Ecole des Lettres d'Alger.
- Paul Leblanc de Prébois, *Essai de contes kabyles avec traduction en français*, Batna, A. Beun, 1897.
- René Basset, *Nouveaux contes berbères*, Paris, Leroux, 1897.
- Césair-Antoine, « Légendes kabyles », In : *Algérie Nouvelle*, 6 juin, 27 juin et 4 juillet 1897.

- René Basset, *Nouveaux contes berbères*, Paris, Ernest Leroux, 1897.
- Césaire-Antoine Fabre, « Une légende des Ouadhia », In : *Algérie nouvelle*, 2 janvier, 9 janvier 1898.
- Gustave Mercier, *Cinq textes berbères en dialecte chaouia*, Imprimerie Nationale, Paris, 1900.
- [- Mena Lafkioui, Daniella Merolla, *Contes berbères chaouis de l'Aurès* (d'après Gustave Mercier), (chaouis-français), Köln (Cologne), Rüdiger Köppe Verlag, 2002].

1900 :

- Césaire-Antoine Fabre, *Grande Kabylie. Légendes et souvenirs*, Paris, L. Vanier, 1901
- Paul Leblanc, *Conte kabyle, L'aurore et la médaille d'argent*, Constantine, A. Paulette, 1902.
- René Basset, *Contes populaires d'Afrique*, Paris, lib. Orientale et Américaine, 1903.
- Joseph Desparmet, *Contes populaires sur les ogres* (recueillis à Blida et traduits par), Paris, Ernest Leroux, 1909.
- Metois Capitaine, « Contes sahariens », In : *Bulletin de la Société de géographie d'Alger*, 1909.
- Joseph Desparmet, *Contes populaires sur les orges recueillis à Blida et traduits*, Paris, Leroux, 1909 et 1910, 2 vols.
- Marie-Louise Amrouche, *le chêne et l'ogre*, Forge, t. 3, 1917.
- Paul Leblanc de Prébois, « Légendes du Mzab », In : *Bulletin de la Société de Géographie d'Alger*, 1919.
- Leo Frobenius, *Volksmärchen der Kabylen : 1- Weisheit, 2- Das Ungeheuerliche, 3- Das Fabelhafte*, 3 Bde, Jena, Diederichs, 1921.
- [Leo Frobenius, *Contes kabyles. Tome 1 : Sagesse*, traduit de l'allemand par Mokran Fetta Aix en Provence, Edisud, 1995.

- *Contes kabyles. Tome 2 : Le Monstrueux*, traduit de l'allemand par Mokran Fetta, Aix en Provence, Edisud, 1996.
- *Contes kabyles. Tome 3 : Le Fabuleux*, traduit de l'allemand par Mokran Fetta, Aix en Provence, Edisud, 1997.
- *Contes kabyles. Tome 4 : Autres contes Fabuleux*, traduit de l'allemand par Mokran Fetta, Aix en Provence, Edisud, 1998].
- Anonymes, *Contes kabyles*, traduits en russe, Moscou, Petrograd, 1923.
- Filleul de Pétigny Clara, *Contes algériens*, Fernand Nathan, 1937.

1940 :

- Jean-Marie Dallet, « trois contes berbères », In : *Revue I.B.L.A*, t. 7, 1944.
- Marie-Louise Amrouche, « La fileuse et la fée », In : *Revue d'Alger*, 1944.
- Marie-Louise Amrouche, « Folklore kabyle », In : *Revue d'Alger*, n° 3, 1944.
- Emile Dermenghem, *Contes Kabyles*, Récits contés par Saïd Laouadi, Paris, Editions Charlot, 1945.
- Henri Angel, *Contes, légendes, histoires juives, arabes, orientales et autres*, Alger, Impr. d'Isly, 1945.
- Jeanne-René Pottier, *Légendes touerg*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1945.
- Bencheneb Saadeddine, *Contes d'Alger*, 1946.
- *Tamachahuts bbungif d wubrich*, F.D.B., Fort-National, 1946.
- Saadeddine Bencheneb, *Les contes d'Alger*, Alger, Henrys, 1946.
- Jules Louis Degezelle, *Tamacahut en Muc*, F.D.B., Fort-National, 1949.-
- Marie-Louise Amrouche, « Conte kabyle : Loundja : fille de Tseriel », In : *Algéria*, n° 6, mai, 1949.

1950 :

- Belaid Ait Ali, Degezelle et Dallet, *Tafunast igujilen* (la vache des orphelins), F.D.B., 1951.

-
- H. Genevois, *L'ogre et les deux frères* (tamacahut u Wagzeniw), F.D.B., Fort-National, 1951.
 - Mouloud Féraoun, « La vache des orphelins », d'après un conte kabyle, In : *Algeria*, n° 30, janvier-février 1953.
 - Emile Dermenghem, « Si Hand Talati », conte kabyle, *Algeria*, n° 41, mars-avril 1955.
 - Malek Ouary, « Bel Ajoudh et l'ogresse », In : *Ici Alger*, n° 55, mai-juin, 1957.
 - Malek Ouary, « Le hachaïchi et le singe », In : *Ici Alger*, n° 59, novembre 1957.
 - Malek Ouary, « Chacal tavelé », In : *Ici Alger*, n° 50, janvier 1957.
 - *Tamacahut en-Harun er Racid* (Haroun Al-Rachid), F.D.B., Fort-National, 1958.
 - *Tamacahut ggemma tahsayt* (ma mère courge), F.D.B., Fort-National, 1958.
 - *Tamacahut ufehham*, F.D.B., Fort-National, 1958.
 - *Tamacahut bbulac d'E lalac*, F.D.B., Fort-National, 1958.
 - « Conte kabyle : A malin, malin et demi », In : *Liens*, n° 4, mars 1958.
 - « Conte kabyle, Le chat pèlerin, conte du Djurdjura », In : *Liens*, n° 7, juin 1958.
 - *Tamacahut Ueqqa h-Hmimizez*, F.D.B., Fort-National, 1959.

1960 :

- *Contes kabyles inédits*, Première série, Dallet J.-M., F.D.B., Fort national, 1963.
- Jeanne Scelles-Millie, *Contes sahariens du souf*, G. P. Maisonneuve et Larose, 1963.
- Un conte kabyle : *tamacahut imakraden, le conte des brigands*, F.D.B., Fort-National, 1965.
- Marguerite Taos Amrouche, *Le grain magique : contes, poèmes et proverbes de Kabylie*, Paris : Maspéro, 1966.
- Jean-Marie Dallet, *Contes kabyles inédits : Textes et traductions*. F.D.B., Fort-National, première série, 1963 ; deuxième série, 1967.

1970 :

- Albert Bensoussan, *Isbiliala, suivi de Foraine et de L'éponge*, Paris, P.J.Oswald, 1970.
- Jeannes Scelles-Millie, *Contes arabes du Maghreb*, Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1970.
- Micheline Galley, *Badr az-zin et six contes algériens*, rapportés par Aouda, arabe-français Paris, Armand Colin, 1971.
- Jeanne Scelles-Millie, *Contes Mystérieux de l'Afrique du Nord*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1972.

1978 :

- Pierre Henri Savignac, *Contes Berbères de Kabylie*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1978.

1980 :

- Mouloud Mammeri, *Contes berbères de Kabylie : Machaho ! Tellem chaho !*, Paris, Bordas, 1980.

1982 :

- Jeannes Scelles-Millie, *Paraboles et contes d'Afrique du Nord*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1982.
- Rabah Belamri, *Contes de l'est algérien : La Rose rouge*, Paris, Publisud, 1982.
- Rabah Belamri, *Les Graines de la douleur, contes populaires*, Paris, Publisud, 1982.
- Youssef Nacib, *Contes du Djurdjura*, Paris, Publisud, 1982.

1985 :

- Abdallah Djarallah : « Un conte chaoui : Hend uttegyult », In : *Awal*, 1, 1985.
- A. Aitouamar, *La cité des Djinnns*, Alger, Editions A.Z., 1985.
- Dominique Casajus, *Peau d'Âne et autres contes Touaregs*, Paris, L'Harmattan, 1985.
- Ghalem Baroud, *Contes d'Algérie*, Paris, Fleuve et Flamme, 1985.
- Mohamed Khadda, *La Princesse et l'oiseau*, Alger, ENAL, 1985.
- Tahar Oussedik, *Contes populaires*, recueil de seize contes connus de la littérature orale Alger, ENAL, 1985.

1986 :

- José Féron, *La Teryel ou le cheval rouge, contes berbères*, Paris, Hatier, 1986.
- Rabah Belamri, *L'Oiseau du grenadier*, contes, proverbes et souvenirs d'enfance, Paris, Flammarion, 1986.
- Youssef Nacib, *Contes de Kabylie*, Paris, Publisud, 1986.
- Youssef Nacib, *Contes du centre algérien*, Paris, Publisud, 1986.
- S.A.H.Y.K.O.D., *Lundja : contes du Magrheb*, Paris, L'Harmattan, 1987.

1988 :

- Abdallah Djarallah : « Un conte dans le parler Aït Abdi (Aurès méridional) », In : *Etudes et Documents Berbères*, 4, 1988.- Malek Dennoun, *Le jour où il a plu du couscous - Conte populaire algérien*, français-arabe, traduction Sihem Dennoun, Paris, L'Harmattan, 1988.
- Djatal al-Din Rumi, *Le Mesnevi, 150 contes soufis*, Paris, Albin Michel, 1988.

1989 :

- Annie Verdelet Lamare et Bensoltane abdelouahab, *La fontaine des Gazelles : Contes d'Algérie*, Paris, Publisud, 1989.

- Christiane Chaulet-Achour, Zineb Ali-Benali, *Contes algériens*, Paris, L'Harmattan, 1989.
- Jean Delheure, *Contes et légendes berbères de Ouargla* (traduits du berbère en français), Paris, La Boite à Documents, 1989.
- Maya-Arriz Tamza, *Zaïd le mendiant*, Paris, Publisud, 1989.

1990 :

- S.A.H.Y.K.O.B.D, *Hadidouane et la sorcière : contes du Maghreb*, bilingue français-arabe, Paris, L'Harmattan, 1990.
- Hamsi Boubeker, *Contes berbères de Kabylie*, livre-cassette, Bruxelles, EPO, 1991.
- Rabah Belamri, *L'âne de Djeha*, bilingue français-arabe, Paris, L'Harmattan, 1991.

1992 :

- Jeanne Benguigui, *Contes de Sidi-Bel-Abbès : comme un verger d'amandiers*, Paris, Harmattan, 1992.
- Nasser Mouzaoui, *Contes africains*, Alger, ENAL, 1992.
- Norbert Poupenev, *Contes et récits d'Algérie*, Versailles, l'Atlanthrope, 1992.

1993 :

- Abdallah Djarallah : « Une randonnée dans le parler des Harakta de Aïn Beïda, agzin d nanna-s (le chiot et sa tante) », traduit en collaboration avec Paulette Galand-Pernet, In : *Etudes et Documents Berbères*, 10, 1993.
- Sakina Aït-Ahmed, *Le tambourin magique*, bilingue français-arabe, Paris, L'Harmattan, 1993.
- Hamsi Boubekour, *Itouma et la forêt trahie*, bilingue français-arabe, traduit de l'arabe par Anissa Barrak-Chagnollaoud, Paris, L'Harmattan, 1993.

- Jean Coue, *Djeha le malin et autres contes kabyles*, Paris, Rageot-Editeur, 1993.

1995 :

- André Voisin, *Contes et légendes du Sahara*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- Benredjal Loumès, *Naïveté et malice animales*, Paris, L'Harmattan, 1995.

1996:

- Hamou Belhalfaoui, *Contes au petit frère. Contes et fabliaux d'Algérie*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- Hamadi, *Pour l'amour de Safra : conte d'Algérie*, Namur, La Rose des Vents, 1996.
- Moussa Lebkiri, *Le voleur du roi : conte de la tradition orale kabyle*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- Saïd Ramdane, *Jahjoh, le simple*, 1996.
- Taos Amrouche, *Le grain magique*, Paris, La découverte/poche, 1996.

1997 :

- Idir Tas, *L'étoile des neiges, conte pour les enfants d'Algérie*, La Tour d'Aigues, l'Aube, 1997.
- Mélaz Yakouben, *Contes berbères de Kabylie et de France*, Paris, Karthala, 1997.
- Sakina Aït-Ahmed, *M'hand le chacal - M'hend ucen*, français-berbère, Paris : L'Harmattan, 1997.
- Shamy Chemini, *L'épine. Conte kabyle*, Paris, l'Harmattan, 1997.

1998 :

- Rabah Belamri, *17 contes d'Algérie*, Paris, Flammarion, 1998.

1999 :

- Akli Kebâïli, *Imetti n bab idurar (Les aventures de Bab Idurar)*, (en kabyle), Paris, L'Harmattan, Paris, 1999.
- Mohamed Grim, *Contes et légendes kabyles du Djurdjura*, Troyes, Librairie bleue, 1999.
- Rabah Belamri, *L'olivier boit son ombre*, Paris, Edisud, 1999.
- Salima Aït Mohamed, *Contes magiques de Haute Kabylie*, Marseille, Autres temps, 1999.
- Shamy Chemini, *Sybous. Conte kabyle*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- Shamy Chemini, *Tannina. Conte kabyle*, Paris, L'Harmattan, 1999.

2000 :

- Brahim Zellal, *Roman de chacal*, berbère-français, Paris, L'Harmattan, 2000.
- José Féron, *Contes de Berbérie*, Clichy, Jasmin, 2000.
- Nora Aceval, *Ghazali le Bédouin. Conte d'Algérie*, Berthecourt, G&g, 2000.
- Nora Aveal, « Dabab Chakarkar le Vieux Nomade » (Texte et analyse), In : *Le Chèvre Feuille* Etoilée Editions, Paris, 2002.
- Salima Aït Mohamed, *Contes merveilleux de la Méditerranée*, Marseille, Autre temps, 2000.
- Tassadit Imache, *Presqu'un frère*, Actes Sud, 2000.

2001 :

- Rabeh Kheddouci, Aïcha Bent Almaaoura, *La vache des orphelins et autres contes : contes algériens populaires issus du patrimoine populaire*, (arabe), 6 volumes, Damas (Syrie), Union des écrivains arabes, 2001.
- Jean Coué, *Djeha le malin*, Paris, Rageot, 2001.
- Mohand Aït Ighil, *Atlanta*, texte en kabyle, Bgyet (Béjaïa), Tiddukla Tadelsant Tamazight, 2001.

- Moussa Lebkiri, *Le jardin des roses et des soupirs*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- Nathalie Daladier, *Contes berbères*, Paris, l'Ecole des Loisirs, 2001.
- Slimane Chabouni, *Le Roc du Midi suivi de Moche* (Contes kabyles), Paris, L'Harmattan, 2001.
- Youcef Allioui, *Contes Kabyles, Deux contes du cycle de l'ogre*, français-kabyle, Paris, L'Harmattan, 2001.

- عائشة بنت المعمورة، رابع خدوسي، بقرة اليتامى و قصص أخرى : حكايات جزائرية شعبية من التراث الشعبي من 6 أجزاء، دمشق، سوريا : اتحاد الكتاب العرب، 2001

2002 :

- André Voisin, *Contes traditionnels du désert*, Toulouse, Milan, 2002.
- Akli Kebaili, *La brave poule, Lkurajn tyezit*, français-kabyle, Paris, L'Harmattan, 2002.
- Moussa Lebkiri, *Le jardin des roses et des soupirs. Contes érotiques arabes du 13ème et 15ème siècles*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- Saïdi Abdel Kader, *Contes du Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- Wahmed Ben Younès, *Conte du petit amazigh / tamacahutt umazigh amect'h'*, kabyle-français, Montréal, Editions Le Figuiier, 2002.
- Zerdalia Dahoun, *Kdar. Conte traditionnel algérien*, français-arabe-berbère. Traduction en arabe algérien Fatima Rhamsoussi, Mohamed Soualmia ; traduction en berbère Aït Faroukh, Pantin, Le Temps des Cerises, 2002.

2003 :

- Iliès Sidi-Mohamed, *Contes du désert*, Paris, Seuil, 2003.
- Larbi Rabdi, *Le roi et les trois jeunes filles et autres contes berbères de Kabylie*, berbère-français, Paris, L'Harmattan, 2003.
- Micheline Galley, *Le figuier magique et autres contes algériens* (dits par Aouda), Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner, 2003.

- Mohamed Salah Ounissi, *Contes de berbérie et du monde*, chaoui-français, Alger, ENAG, 2003.
- Nacer Ouramdane, *Le Maître de magie et autres contes inédits du Maghreb*, Paris, Presse de la renaissance, 2003.
- Nora Aceval, *L'Algérie des contes et légendes : Hauts plateaux de Tiaret*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2003.
- Nordine Rahmoune, *Contes pour enfants*, Alger, ENAG, 2003.
- Sabine, Sadek El-Kebir, *Les deux sultans, Le pouvoir de l'amour et l'amour du pouvoir*, Alger, Lalla Moulati, 2003.
- Sadek El-Kebir, *Sous le Figuier*, Alger, Lalla Moulati, 2003.
- Shamy Chemini, *Mcisna*, kabyle-français, Paris, L'Harmattan, 2003.
- Youcef Allioui, *Contes du cycle de l'ogre, contes kabyles, Timucuha*, kabyle-français, Paris, L'Harmattan, 2003.
- Zerdalia Dahoun, *H'Didouane, l'enfant et l'ogresse. Conte traditionnel algérien*, français-arabe-berbère, traduction en arabe algérien Fatima Rhamsoussi, Mohamed Soualmia, traduction en berbère Wezna Waksel, Pantin, Le Temps des Cerises, 2003.
- Zerdalia Dahoun, *L'artiste et la princesse. Conte traditionnel algérien*, traduction en arabe algérien Fatima Rhamsoussi, Mohamed Soualmia, français-arabe-berbère, traduction en berbère Wezna Waksel, Pantin, Le Temps des Cerises, 2003.

2004 :

- Abdel Kader Saïdi, *Le fils de la paysanne et autres contes d'Algérie*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- Abdelkader Belarbi, *Le Chacal doré et autres fables*, Alger, Dalimen, 2004.
- Ag Wawelkaz, *Contes berbères*, Bruxelles, Volubilis, 2004.
- André Voisin, Hélène Laroche, *Le chasseur et le dernier lion du Souf*, français-arabe, traduit de l'arabe par Guenzet Hassina, Paris, L'Harmattan, 2004.
- Hamou Belhalfaoui, *Contes pour de rire et pour de vrai*, Alger, ANEP, 2004.

- Henri Gougau, *Contes des sages soufis*, Paris, Seuil, 2004.
- Rabah Belamri, *Le Bélier de la montagne*, Paris, Gallimard, Paris, 2004.

2005 :

- Badiâa Sekfali, *Hedidwan : Un conte d'Algérie*, Montréal, Les 400 coups, 2005.
- Mira Hamrit, Messaouda Hamrit, *Contes bédouins d'Algérie*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- Nora Aceval, *Contes féminins du Maghreb*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2005.
- Nora Aceval, *Contes et traditions d'Algérie*, Paris, Flies France, 2005.

2006 :

- Larbi Rabdi, *Contes de la tradition orale kabyle*, dits par Helima Laâdj, Paris, L'Harmattan, 2006.
- Mira Hamrit, Messaouda Hamrit, *Les femmes et les tapis*, *Contes d'Algérie*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- Nora Aceval, *La science des Femmes, (contes grivois du Maghreb)*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2006.
- Nora Aceval, *Contes du djebel Amour*, Paris, Seuil, 2006.
- Zineb Labidi, *Kan ya ma kan, l'Algérie des conteuses*, Constantine, Éditions Média Plus, 2006.

Annexe III - Les schémas narratifs quinaires des contes

Les schémas narratifs quinaires des contes de Perrault

Le schéma de *Barbe-Bleue*

- 1- État initial : Barbe-Bleue, un homme riche mais laid, se maria.
- 2- Provocation : Il partit en voyage et interdit à sa femme l'accès à une pièce de la maison. Mais la femme désobéit et la clé se tâcha de sang.
- 3- Action : L'homme découvrit la désobéissance de sa femme et décida de la tuer. La femme de son côté essaya de gagner du temps en attendant l'arrivée de ses frères.
- 4- Sanction : Les frères de la femme parvinrent à la sauver et à le tuer.
- 5- État final : La femme devint très riche et se remaria.

Le schéma de *Cendrillon*

- 1- État initial : Cendrillon était une fille maltraitée par sa belle-mère et ses filles.
- 2- Provocation : Le prince organisa un bal et Cendrillon qui voulait bien y assister n'était pas autorisée à y aller.
- 3- Action : Sa marraine l'aida à y aller avec la condition de rentrer avant minuit. Cendrillon attira l'attention du prince par sa beauté, mais elle perdit sa pantoufle et le prince la récupéra.
- 4- Sanction : Le prince retrouva Cendrillon grâce à sa pantoufle.
- 5- État final : Cendrillon épousa avec le prince.

Le schéma de *La Belle au Bois dormant*

- Première épisode : Le mariage de la Belle au Bois dormant
 - 1- État initial : Une princesse était née après une longue attente.
 - 2- Provocation : Une fée fâchée, lui fit don d'être piquée avec un fuseau et d'en mourir.
 - 3- Action : Une autre fée intervint avec un autre don pour remplacer la mort de la princesse par un sommeil de cent ans et c'est un prince qui la réveillerait. La fée endormit également tout le château, sauf le roi et la reine, pour cent ans aussi afin de servir la princesse à son réveil.
 - 4- Sanction : Après cent ans, la princesse se réveilla et un prince en tomba amoureux. Ses serviteurs se réveillèrent aussi.
 - 5- État final : Ils se marièrent, vécurent dans le château de la princesse et eurent deux enfants.

- Deuxième épisode : La Belle au Bois dormant et sa belle-mère l'ogresse
 - 1- État initial : Le prince emmena la princesse et ses enfants dans son château après la mort de son père le roi.
 - 2- Provocation : Le prince, devint roi. Partit à la guerre, et laissa sa femme et ses enfants avec sa mère l'ogresse qui décida de tous les manger.
 - 3- Action : Le maître d'hôtel les cacha et cuisina autre chose à l'ogresse. Mais l'ogresse le découvrit et décida de tous les tuer, même le maître d'hôtel et sa femme. Au même moment, son fils le roi arriva.
 - 4- Sanction : En voyant son fils, la mère ogresse se jeta dans la cuve pleine de reptiles et mourut.
 - 5- État final : Le roi se consola de la mort de sa mère avec sa femme et ses quatre enfants.

Le schéma du *Chat botté*

Le schéma du conte :

- 1- État initial : Un homme mourut et laissa un maigre héritage à ses trois enfants.
- 2- Provocation : Le benjamin n'eut pour héritage qu'un chat ce qui l'avait rendu malheureux. Mais le chat lui parla et lui promit de l'aider.
- 3- Action : Le chat, très rusé, réussit à faire habiller son maître avec de très beaux habits, et à le faire passer devant le roi et sa fille pour un très riche marquis possédant beaucoup de terres et un beau château.
- 4- Sanction : Le roi fut étonné par la richesse du maître du chat.
- 5- État final : Le roi maria sa fille avec le maître du chat et le chat vécut avec eux au château.

Les schémas des épisodes :

Premier épisode : Le chat et le lapin

- 1- État initial : Le maître du chat fit confiance à son chat et le laissa faire ce qu'il désirait.
- 2- Provocation : Le chat décida d'aider à faire connaître son maître au roi.
- 3- Action : Il piégeât un lapin qu'il offrit au roi au nom de son maître en le faisant passer pour un marquis.
- 4- Sanction : Le présent fait plaisir au roi.
- 5- État final : Le roi connaît désormais le maître du chat.

Deuxième épisode : Le chat et les perdrix

- 1- État initial : Le maître du chat était toujours pauvre.
- 2- Provocation : Le chat décida de le faire apprécier par le roi.
- 3- Action : Il piégeât deux perdrix qu'il offrit au roi au nom de son maître le marquis de Carabas.
- 4- Sanction : Le roi fit boire le chat et remercia son maître.
- 5- État final : Le roi était ravi.

Troisième épisode : Le chat et les gibiers

- 1- État initial : Le maître du chat était toujours pauvre et laissa la liberté à son chat.
- 2- Provocation : Le chat décida de convaincre le roi de la gentillesse de son maître.
- 3- Action : Il continua pendant quelques mois à offrir du gibier au roi au nom de son maître.
- 4- Sanction : Le roi crut le chat à chaque fois.
- 5- État final : Le roi se fit une bonne image du maître du chat.

Quatrième épisode : La rencontre avec le roi

- 1- État initial : Le maître du chat était toujours pauvre.
- 2- Provocation : Le chat décida de provoquer une rencontre entre son maître et le roi.
- 3- Action : Il simule un vol devant le passage du roi pour attirer son attention.
- 4- Sanction : Le roi s'arrêta pour aider le marquis.
- 5- État final : Le roi et sa fille firent la connaissance du marquis

Cinquième épisode : La mise en valeur du maître

- 1- État initial : Le maître du chat et le roi se rencontrèrent.
- 2- Provocation : Le chat décida de mettre en valeur son maître.
- 3- Action : Il fit croire au roi que des voleurs ont pris tous les vêtements du marquis.
- 4- Sanction : Le roi demanda qu'on habille le marquis, et le fit monter dans son carrosse.
- 5- État final : Le maître du chat devint très beau dans ses nouveaux habits royaux et la fille du roi en tomba amoureuse.

Sixième épisode : Le chat et les paysans

- 1- État initial : Le maître du chat se promena avec le roi et sa fille dans leur carrosse.

- 2- Provocation : Le chat décida de faire passer son maître pour un très riche marquis.
- 3- Action : Il rusa, fit peur à des paysans et réussit à faire croire au roi que son maître possédait beaucoup de terres.
- 4- Sanction : Le roi crut à la richesse du faux marquis.
- 5- État final : Le roi était étonné de la richesse du marquis.

Septième épisode : Le chat et l'ogre.

- 1- État initial : Le maître du chat se promenait avec le roi qui était étonné de sa richesse.
- 2- Provocation : Le chat décida de faire passer son maître pour un plus riche marquis.
- 3- Action : Il rusa et parvint à tuer un ogre et s'empara de son château. Il fit ensuite croire au roi qu'il appartenait à son maître.
- 4- Sanction : Le roi crut le chat.
- 5- État final : Le roi et sa fille étaient charmés par les biens que possédait le marquis.

Le schéma du *Petit Chaperon rouge*

- 1- État initial : Une petite fille était très aimée par sa mère et sa grand-mère.
- 2- Provocation : Sa mère l'envoya chez sa grand-mère avec une galette et un pot de beurre. Mais le loup la rencontra.
- 3- Action : Il obtint d'elle les informations nécessaires, il lui conseilla un autre chemin, et prit lui le chemin le plus court menant à la maison.
- 4- Sanction : Il arriva le premier chez la grand-mère et la mangea. Il mangea le Petit Chaperon rouge ensuite.
- 5- État final : La fillette et sa grand-mère moururent.

Le schéma du *Petit Poucet*

- 1- État initial : Une famille était très pauvre.
- 2- Provocation : La famine poussa les parents à abandonner leurs sept enfants dans la forêt à deux reprises.
- 3- Action : Le plus jeune d'entre eux, réussit à retrouver le chemin de la maison une première fois, mais pas la deuxième. Les enfants se retrouvèrent dans la maison d'un ogre, ils lui échappèrent. Il les suivit avec ses bottes de sept lieues, mais le Petit Poucet montra le chemin de la maison à ses frères et réussit à voler les bottes de l'ogre et son argent.
- 4- Sanction : Le Petit Poucet rentra chez ses parents avec les bottes magiques et l'argent.
- 5- État final : La famille devint riche et heureuse.

Le schéma des *Fées*

- 1- État initial : Une femme avait deux filles, mais elle préférait l'aînée, qui était méchante comme elle.
- 2- Provocation : Près de la fontaine, la cadette reçut un bon don d'une fée. La mère envoya sa fille aînée à la fontaine pour qu'elle reçoive le même don.
- 3- Action : La fée donna un mauvais don à l'aînée à cause de sa méchanceté.
- 4- Sanction : Elle s'enfuit de la maison par peur de sa mère. Tandis que la cadette rencontra un prince qui en tomba amoureux.
- 5- État final : Le prince épousa la cadette et l'aînée mourut toute seule dans le bois.

Le schéma des *Souhais ridicules*

- 1- État initial : Un bûcheron était pauvre et désespéré.
- 2- Provocation : Jupiter lui fait don de trois souhaits.

- 3- Action : L'homme utilisa mal deux souhaits et sa femme se retrouva avec un boudin au bout du nez. Il utilisa le dernier vœu pour rendre l'apparence initiale de sa femme.
- 4- Sanction : Les trois souhaits furent utilisés sans que l'homme n'en profite.
- 5- État final : Le bucheron et sa femme restèrent pauvres.

Le schéma de *Peau d'Âne*

- 1- État initial : Un roi vivait heureux avec sa femme et sa fille.
- 2- Provocation : Le roi perdit sa femme qui lui avait fait promettre de n'épouser qu'une femme plus belle qu'elle. Il ne trouva que sa propre fille à épouser.
- 3- Action : La fille, suivant les conseils de sa marraine, demanda à son père des choses irréalisables, mais il parvient à les réaliser. La marraine la conseilla après de s'enfuir déguisée avec la peau d'un âne.
- 4- Sanction : Un prince tomba amoureux de la princesse et l'épousa.
- 5- État final : Le père assista au mariage et oublia son amour incestueux pour sa fille.

Le schéma de *Riquet à la houppe*

- 1- État initial : Une fée avait fait don à un petit garçon laid (Riquet à la houppe) d'avoir beaucoup d'esprit et de le transmettre à la personne qu'il aimera. Elle avait fait don aussi à une petite fille très belle de ne pas avoir d'esprit et de rendre beau celui qu'elle aimera. Et elle avait fait à la sœur de la belle fille, qui était très laide, le don d'avoir beaucoup d'esprit
- 2- Provocation : Une fois grande, la belle fille devint malheureuse à cause de son esprit.
- 3- Action : Elle rencontra Riquet à la houppe qui lui transmit de son esprit à condition qu'elle l'épouse. Elle accepta, devint très

intelligente, et n'accepta plus de l'épouser à cause de sa laideur. Riquet à la houppe lui révéla qu'elle avait pour don de le rendre beau si elle l'aimait.

- 4- Sanction : La fille réussit à le rendre beau. Quant à la sœur laide elle devient malheureuse.
- 5- État final : Ils devinrent tous deux beaux et intelligents et se marièrent.

Les schémas narratifs quinaires des contes chaouis

Le schéma de *Bech Karkar*

Le schéma du conte :

- 1- État initial : Bech Karkar était un homme très fainéant.
- 2- Provocation : Les habitants de son village décidèrent de quitter le village et de laisser Bech Karkar tout seul. Il décida de quitter le village à son tour et rencontra des ogres.
- 3- Action : Il utilisa plusieurs ruses pour les vaincre.
- 4- Sanction : Les ogres tombèrent dans les pièges de Bech Karkar et eurent très peur de lui.
- 5- État final : Bech Karkar resta vivre chez eux sans travailler.

Les schémas des épisodes :

- Premier épisode : La rencontre avec l'ogre
 - 1- État initial : Bech Karkar voyagea à la recherche d'un endroit où habiter et vivre.
 - 2- Provocation : Il mangera des fruits du jardin d'un ogre. L'ogre l'attrapa et essaya de le tuer.
 - 3- Action : Bech Karkar, avec ses yeux sur le point de sortir de sa tête fit semblant de chercher un endroit pour y balancer l'ogre.
 - 4- Sanction : Bech Karkar effraya l'ogre qui l'invita chez lui.

- 5- État final : Bech Karkar resta chez l'ogre.
-
- Deuxième épisode : Le dîner chez les ogres
 - 1- État initial : Bech Karkar était invité chez l'ogre.
 - 2- Provocation : Les six frères de l'ogre rentrèrent à la maison et lui donnèrent les os d'êtres humains comme couscous à manger.
 - 3- Action : Bech Karkar fit en sorte de rester seul dans la pièce et enterra le couscous et en redemanda encore pour leur faire peur.
 - 4- Sanction : Bech Karkar réussit à échapper à la mort et effraya les ogres.
 - 5- État final : Il resta vivre chez eux.
-
- Troisième épisode : La compétition avec les ogres
 - 1- État initial : Bech Karkar vivait chez les ogres sans rien faire.
 - 2- Provocation : Les ogres ne voulaient plus de lui chez eux. Ils lui proposèrent une compétition qui consistait à faire sortir l'eau de la terre.
 - 3- Action : Bech Karkar enterra une gourde pleine de lait en cachette et parvint à gagner la compétition en faisant jaillir le lait à la place de l'eau.
 - 4- Sanction : Les ogres furent stupéfaits et craignirent la force de Bech Karkar.
 - 5- État final : Bech Karkar restait vivre chez eux toujours sans rien faire.
-
- Quatrième épisode : Bech Karkar et les ogres à la forêt
 - 1- État initial : Bech Karkar vivait toujours chez les ogres sans jamais travailler.
 - 2- Provocation : Les ogres décidèrent d'aller chercher du bois avec Bech Karkar.
 - 3- Action : Bech Karkar attacha les arbres de la forêt les uns aux autres et fit semblant de vouloir ramener le tout à la maison.

- 4- Sanction : Les ogres le dissuadèrent et repartirent avec le bois des arbres qu'ils avaient déracinés.
 - 5- État final : Bech Karkar rentra avec eux à la maison et continuait à vivre chez eux.
- Cinquième épisode : Bech Karkar à « Kaf Errih »
- 1- État initial : Bech Karkar vivait toujours chez les ogres sans jamais travailler et eux, le croyaient toujours très fort.
 - 2- Provocation : Les ogres décidèrent de se débarrasser de Bech Karkar et l'emmenèrent à « Kaf Errih » (un vent qui emporte tout). Le vent l'emporta loin et il tomba dans une fosse pleine de miel.
 - 3- Action : Bech Karkar fit croire aux ogres qu'il s'était laissé de gré emporté par le vent vers la fosse de miel, dont il avait senti l'odeur de loin.
 - 4- Sanction : Les ogres le sortirent de la fosse pour avoir du miel.
 - 5- État final : Bech Karkar rentra avec eux, et restait chez eux.
- Sixième épisode : Bech Karkar puise l'eau pour les ogres
- 1- État initial : Bech Karkar vivait toujours chez les ogres sans jamais travailler.
 - 2- Provocation : Les ogres donnèrent à Bech Karkar une gourde faite d'une peau de chameau entière pour qu'il aille leur chercher de l'eau.
 - 3- Action : Bech Karkar leur fit croire que la gourde ne suffisait pas et qu'il voulait creuser une rigole pour écouler l'eau à leur maison afin de leur éviter de puiser l'eau à la source à chaque fois.
 - 4- Sanction : Les ogres dissuadèrent Bech Karkar de finir la rigole, et ils remplirent leur gourde eux-mêmes et la portèrent.
 - 5- État final : Bech Karkar restait vivre chez les ogres.

- Septième épisode : Bech Karkar et l'épée
 - 1- État initial : Bech Karkar vivait toujours chez les ogres sans jamais travailler.
 - 2- Provocation : Il avait peur que les ogres ne découvrent sa vraie nature et le mangent.
 - 3- Action : Il dissimula l'épée d'un des ogres dans ses selles et leur fit croire qu'il l'avait mangée et délogée sans s'en rendre compte. Il les accuse fit ensuite d'avoir voulu le tuer en dissimulant l'épée dans son repas.
 - 4- Sanction : Les ogres le crurent et essayèrent de tout faire pour le satisfaire.
 - 5- État final : Bech Karkar restait vivre chez les ogres sans les craindre.

- Huitième épisode : Bech Karkar et la tante des ogres
 - 1- État initial : Bech Karkar continuait à vivre chez les ogres.
 - 2- Provocation : Les ogres avaient peur de lui et décidèrent de l'envoyer, avec une lettre, chez leur tante plus puissante qu'eux, pour qu'elle le tue.
 - 3- Action : Bech Karkar en cours de route fit lire la lettre, découvrit leur manigance et en fit écrire une autre, en se faisant passer pour un médecin. Il tua la tante, lui coupa la tête qu'il emmena aux ogres.
 - 4- Sanction : Les ogres lui demandèrent pardon.
 - 5- État final : Il restait vivre chez eux sans jamais être dérangé.

Le schéma de *Ben Mejou*

- Premier épisode : Ben Mejou et l'ogresse

-
- 1- État initial : Ben Mejou était un homme pauvre, il vivait avec sa femme et ses quatre enfants.
 - 2- Provocation : Une ogresse, déguisée en vieille, lui fit croire qu'elle était sa tante et l'invita à venir vivre chez elle pour s'occuper de ses biens. Il déménagea avec toute sa famille mais sa femme découvrit rapidement sa véritable nature.
 - 3- Action : La femme essaya de convaincre son mari de fuir mais il refusa.
 - 4- Sanction : La femme s'enfuit avec le bébé mais Ben Mejou et ses trois autres enfants furent mangés par l'ogresse.
 - 5- État final : L'ogresse se noya en poursuivant la femme qui s'échappe avec son bébé.
- Deuxième épisode : Jha et Ha
- 1- État initial : La femme épousa un serpent et accoucha d'un garçon nommé Ha. Jha était très naïf et son frère très intelligent.
 - 2- Provocation : La femme et son mari moururent et les deux enfants partirent à la recherche du travail. L'aîné Jha travailla chez un homme qui le maltraitait.
 - 3- Action : Ha décida de le venger, il prit sa place et tua toute la famille de l'homme.
 - 4- Sanction : Jha fut vengé.
 - 5- État final : Les deux frères se retrouvèrent.

Le schéma de *Boumgharba ya sahbi*

Le Schéma du conte :

- 1- État initial : Boumgharba était un chasseur d'autruches qui vivait avec sa femme et ses trois enfants.
- 2- Provocation : Il tua un de ses fils par erreur et le même jour ses deux autres fils moururent par accident.
- 3- Action : Dans le but d'oublier son chagrin, il quitta son village et entreprit un voyage dans lequel il vécut plusieurs mésaventures.

- 4- Sanction : Il arriva à survivre à toutes ces mésaventures, mais il devint vieux et très faible et finit par rentrer chez lui pour retrouver sa famille.
- 5- État final : Les gens du village le mettaient dans un couffin et le transportaient de maison en maison pour qu'il raconte ses mésaventures.

Les schémas des épisodes :

- Premier épisode : La mort des enfants de Boumgharba
 - 1- État initial : Boumgharba vivait avec sa femme et ses trois enfants.
 - 2- Provocation : La mère oublia un de ses fils à côté de la source d'eau, Boumgharba y alla pour chasser les autruches et le tua par erreur. Ses deux autres fils meurent accidentellement aussi.
 - 3- Action : Il découvrit les trois corps, les cacha et prépara sa femme psychologiquement.
 - 4- Sanction : La femme apprit la mort de ses enfants et Boumgharba décida de noyer son chagrin dans la fuite.
 - 5- État final : Boumgharba entreprit un long voyage.

- Deuxième épisode : L'enterrement de Boumgharba
 - 1- État initial : Lors de son voyage, Boumgharba arriva dans un village en deuil. Il vit ses habitants enterrer l'homme mort avec sa femme encore vivante.
 - 2- Provocation : Les hommes du village l'obligèrent à épouser une de leur femme, qui mourut après quelque temps.
 - 3- Action : Il essaya en vain de s'enfuir.
 - 4- Sanction : Il fut enterré vivant avec sa femme, mais il arriva à sortir de la tombe grâce à une hyène.
 - 5- État final : Boumgharba reprit son voyage.

- Troisième épisode : Boumgharba et le lion

- 1- État initial : Lors de son voyage, Boumgharba s'arrêta pour se reposer chez un homme.
 - 2- Provocation : L'homme le prévint qu'après trois jours il l'offrirait à son lion.
 - 3- Action : Boumgharba réussit à dompter le lion pendant ces trois jours.
 - 4- Sanction : Le lion ne le mangera pas une fois jeté dans sa cage.
 - 5- État final : L'homme le relâche et il reprit son voyage.
- Quatrième épisode : Boumgharba et le fils du sultan
- 1- État initial : Au cours de son voyage, Boumgharba rencontra des hommes et leur demanda du travail.
 - 2- Provocation : Le sultan l'engagea travailler chez son fils. Mais le fils du sultan torturait ses travailleurs.
 - 3- Action : Boumgharba et les travailleurs tuèrent le fils du roi. Le roi consulta le sage.
 - 4- Sanction : Le roi découvrit le corps et les mit tous en prison. Boumgharba trouva le moyen pour s'échapper.
 - 5- État final : Boumgharba reprit son voyage.
- Cinquième épisode : Boumgharba et l'ogresse
- 1- État initial : Au cours de son voyage, Boumgharba vit une tante et s'arrêta pour se reposer.
 - 2- Provocation : Il y trouva une ogresse. Elle le tint prisonnier, et prévint de chercher ses sœurs pour le manger.
 - 3- Action : Lorsqu'elle alla les chercher, il s'enfuit. Les ogresses se mirent à sa recherche.
 - 4- Sanction : Il se cacha et les ogresses ne le retrouvèrent pas.
 - 5- État final : Il reprit son voyage.
- Sixième épisode : Boumgharba chez le juge
- 1- État initial : Boumgharba rencontra son frère au cours de son voyage. Ce dernier lui donna une terre à cultiver et l'invita à rester pour y vivre.

- 2- Provocation : Après quelque temps, la belle-sœur jalouse obligea son mari à lui reprendre le jardin.
 - 3- Action : Sur les conseils de trois chevaliers, Boumgharba décida d'aller, avec son frère, voir le juge Yazdem. Sur son chemin il entra accidentellement en litige avec trois autres personnes, qui l'accompagnèrent aussi chez le juge.
 - 4- Sanction : Le juge lui rendit son bien et l'innocenta de tous les délits.
 - 5- État final : Le juge lui offrit un cheval et il rentra chez lui.
- Septième épisode : Boumgharba et son retour à la maison
- 1- État initial : Boumgharba décida de quitter son jardin et de rentrer voir sa femme et son père.
 - 2- Provocation : Il ne trouva pas son village. Un ogre déguisé en homme lui proposa de l'accompagner au village et l'invita chez lui.
 - 3- Action : Boumgharba profita de son sommeil pour s'enfuir.
 - 4- Sanction : Boumgharba parvint à s'enfuir mais l'ogre lui arracha une jambe.
 - 5- État final : Boumgharba rentra chez lui et passait son temps à raconter ses mésaventures aux villageois.

Le schéma de *Dalfas*

Le schéma du conte :

- 1- État initial : Un sultan avait une fille à marier, exigeait un prétendant ayant une dent en or et une dent en argent.
- 2- Provocation : Un ogre « Dalfas » se métamorphosa et l'épousa puis l'enleva.
- 3- Actions : Ses deux frères, un voleur et un homme à l'ouïe très développée la délivrèrent et tuèrent l'ogre. Le frère de Dalfas l'enleva à nouveau mais ils réussirent à la délivrer une deuxième fois et tuèrent l'ogre. Enfin les tantes de l'ogre décidèrent de le venger mais elles furent toutes tuées.
- 4- Sanction : Un des frères, et les deux auxiliaires moururent.

- 5- État final : La fille du sultan retrouva la paix et resta vivre chez son père.

Les schémas des épisodes :

- Premier épisode : Dalfas et la fille du sultan
 - 1- État initial : Un sultan voulait marier sa fille à un homme avec une dent en or et une dent d'argent.
 - 2- Provocation : Un ogre « Dalfas » se métamorphosa, l'épousa et l'enleva.
 - 3- Action : Les deux frères de la fille, Rebouh et Gassem, et deux auxiliaires partaient à sa recherche.
 - 4- Sanction : Rebouh mourut et Gassem tua l'ogre.
 - 5- État final : La fille se maria avec un des deux auxiliaires, mais l'ogre Dalfas avait chargé son frère de le venger.

- Deuxième épisode : La vengeance d'Arr'ajmi (1^{ère} partie)
 - 1- État initial : L'ogre Dalfas chargea son frère Arr'ajmi de venger sa mort.
 - 2- Provocation : L'ogre Arr'ajmi enleva la fille du sultan le jour même de son mariage.
 - 3- Action : Le frère de la fille, Gassem, son mari et un auxiliaire partirent à sa recherche.
 - 4- Sanction : L'auxiliaire fut tué, l'ogre s'enfuit mais la fille fut sauvée.
 - 5- État final : Gassem, le mari et la fille rentrèrent chez le sultan.

- Troisième épisode : La vengeance d'Arr'ajmi (2^{ème} partie)
 - 1- État initial : L'ogre Arr'ajmi promit de reprendre la fille.
 - 2- Provocation : L'ogre obligea le sultan à lui livrer sa fille.
 - 3- Action : Le frère Gassem et le mari se lancèrent à sa poursuite.
 - 4- Sanction : L'ogre tua le mari mais Gassem tua l'ogre.
 - 5- État final : Gassem ne trouvait pas sa sœur et rentra seul.

- Quatrième épisode : Les tantes des ogres et Gassem
 - 1- État initial : La fille du sultan était enfermée dans la maison de l'ogre.
 - 2- Provocation : Son frère Gassem la retrouva et la ramena chez elle.
 - 3- Action : Les tantes de l'ogre s'en prirent à la famille de la fille pour venger le mort de leur neveu.
 - 4- Sanction : La mère et la belle-fille furent mangées, mais toutes les ogresses furent tuées.
 - 5- État final : La famille retrouvait enfin la paix.

Le schéma de *Deghmous, eljaja welfellous*

Le schéma du conte :

- 1- État initial : Deghmous vivait avec sa mère, et possédait une poule et son poussin.
- 2- Provocation : Les Tolba lui volèrent la poule et son poussin.
- 3- Action : Deghmous se vengea d'eux en utilisant différentes ruses.
- 4- Sanction : Les Tolba tombèrent dans tous les pièges que Deghmous leur tendait.
- 5- État final : Deghmous finit par assouvir sa vengeance.

Les schémas des épisodes :

- Premier épisode : Les Tolba et l'ânesse de Deghmous
 - 1- État initial : Deghmous décida de se venger.
 - 2- Provocation : Il fit croire aux Tolba que son ânesse évacuait des pièces de monnaie à la place des excréments.
 - 3- Action : Les Tolba lui demandèrent de la leur prêter.
 - 4- Sanction : Les Tolba récoltèrent, à tour de rôle, des selles à la place de l'argent.
 - 5- État final : Deghmous n'était toujours pas satisfait.

- Deuxième épisode : Les Tolba et la sœur de Deghmous

-
- 1- État initial : Deghmous n'avait pas assouvi son désir de vengeance.
 - 2- Provocation : Il se déguisa en femme et sa mère fit croire aux Tolba qu'il avait une sœur.
 - 3- Action : Les Tolba demandèrent, à tour de rôle, la main de la prétendue sœur.
 - 4- Sanction : Chaque Taleb récolta une bonne raclée la nuit de noces.
 - 5- État final : Deghmous n'était toujours pas satisfait.
- Troisième épisode : Les Tolba et le couteau magique de Deghmous
- 1- État initial : Deghmous n'avait toujours pas assouvi son désir de vengeance.
 - 2- Provocation : Il fit croire aux Tolba que son couteau avait le pouvoir de tuer et de ressusciter.
 - 3- Action : Les Tolba lui empruntèrent le couteau à tour de rôle pour faire peur à leurs femmes.
 - 4- Sanction : Chaque Taleb finit par tuer sa femme.
 - 5- État final : Deghmous n'était toujours pas satisfait.
- Quatrième épisode : Les Tolba et la mort de Deghmous
- 1- État initial : Deghmous n'avait toujours pas assouvi son désir de vengeance.
 - 2- Provocation : Il fit semblant de mourir.
 - 3- Action : Les Tolba l'enterrèrent et font leur besoins sur sa tombe.
 - 4- Sanction : Deghmous leur brûla les fesses.
 - 5- État final : Deghmous assouvit son désir de vengeance.

Le schéma de *El kalb yachreb guerba ou yakoul guelba*

- Premier épisode : Le déménagement de la famille
- 1- État initial : Une famille était composée des parents et de trois garçons, possédait un chien très fort.
 - 2- Provocation : Le père partit en pèlerinage et l'ogresse s'attaqua chaque jour au chien.

- 3- Action : Le chien tenta de la retenir mais il perdit ses forces, de plus en plus.
 - 4- Sanction : La famille par peur déménagea et abandonna le chien.
 - 5- État final : Elle s'installa ailleurs.
- Deuxième épisode : Le conflit entre la mère et son beau-fils
- 1- État initial : La mère aimait son beau-fils comme ses deux propres enfants.
 - 2- Provocation : La voisine reprocha à la mère le fait de traiter son beau-fils comme ses fils et lui proposa de leur faire un test.
 - 3- Action : La mère refusa au début mais finit par consentir. Elle fit semblant de tomber dans le puits. Contrairement à ses frères qui se jetèrent dans le puits, le beau-fils se déshabilla d'abord. Depuis, la belle-mère changea son comportement avec lui.
 - 4- Sanction : Le demi-frère décida de quitter la maison. Ses frères devinrent malheureux. Leur mère regretta et leur demanda de partir à sa recherche.
 - 5- État final : Le grand frère rentra et les relations redevinrent comme avant.
- Troisième épisode : La famille attaquée par les ogres
- 1- État initial : La mère vivait tranquillement avec ses trois enfants.
 - 2- Provocation : Quand les enfants partirent à la chasse, la mère fut attaquée par des ogres.
 - 3- Action : La femme s'enfuit pour essayer de prévenir ses enfants. Le grand frère fut retenu par les ogres. Ses frères parvinrent à le libérer grâce au vent qui soufflait très fort.
 - 4- Sanction : Toute la famille fut sauvée.
 - 5- État final : Ils repartirent vivre dans leur ancienne maison.
- Quatrième épisode : La mort de la mère et de son fils
- 1- État initial : La famille retrouva son chien en vie.
 - 2- Provocation : Une ogresse se déguisa en femme et passa quelques jours chez la famille.

-
- 3- Action : Les frères savaient que c'était une ogresse mais la mère ne voulait pas les croire. Ils intervinrent trop tard.
 - 4- Sanction : L'ogresse tua la mère et un des frères avant de s'enfuir.
 - 5- État final : Les deux frères refirent leur vie ailleurs.
- Cinquième épisode : Les deux frères et l'ogre
 - 1- État initial : Les deux frères devenaient très riches et continuaient à chasser.
 - 2- Provocation : Un jour de chasse, un ogre déguisé en homme les invita chez lui.
 - 3- Action : À l'occasion de son sommeil ils s'enfuirent.
 - 4- Sanction : L'ogre essaya de les rattraper mais ils parvinrent à lui échapper.
 - 5- État final : Ils restèrent cachés dans une grotte.
- Sixième épisode : Les deux frères dans la grotte
 - 1- État initial : Les deux frères se cachaient dans une grotte pour échapper à l'ogre.
 - 2- Provocation : Un rocher tomba et bloqua l'entrée de la grotte.
 - 3- Action : Les deux frères restèrent enfermés pendant sept jours. Puis ils tentèrent de se souvenir de quelques bonnes actions qu'ils avaient faites pour que Dieu leur viennent en aide.
 - 4- Sanction : Deux éclairs éclatèrent et brisèrent le rocher.
 - 5- État final : Ils sortirent et rentrèrent chez eux.

Le schéma de *Fahlouta*

- Premier épisode : Fahlouta et l'ogresse
 - 1- État initial : Une vie paisible dans un village.
 - 2- Provocation : Une ogresse, déguisée en vieille femme, trompa sept filles et un petit garçon du village et les emmena chez elle. Elle mangea le petit garçon.
 - 3- Action : La sœur du petit, Fahlouta, découvrit la vraie nature de la vieille et mit au point un plan pour fuir.

- 4- Sanction : Fahlouta et cinq filles parvinrent à s'échapper, la sixième fut rattrapée par l'ogresse.
 - 5- État final : Les filles reprirent la route pour rentrer chez elles.
- Deuxième épisode : Fahlouta et l'homme curieux
- 1- État initial : Six filles déguisées en chevaliers, pour ne pas être dérangées, étaient en chemin pour rentrer chez elles.
 - 2- Provocation : Un homme curieux chercha à les démasquer.
 - 3- Action : Fahlouta l'en empêcha, et réussit à rentrer chez elle avec les autres filles sans que l'homme ne la démasqua, ce qui le rendit très furieux et il décida de se venger. Mais Fahlouta réussit à atténuer sa colère.
 - 4- Sanction : L'homme épousa Fahlouta.
 - 5- État final : Fahlouta et son mari vécurent heureux.

Le schéma de *Lanja*

- Premier épisode : L'enlèvement de Lanja
- 1- État initial : Un grand village calme.
 - 2- Provocation : Des filles partirent chercher du bois dans la forêt. L'une d'elle, Lanja trouva un couteau, qui se transforma en homme et revint pour l'enlever.
 - 3- Action : Son frère Ahmed se lança à sa recherche et la délivra.
 - 4- Sanction : Ahmed fut transformé en corbeau et Lanja retrouva ses parents.
 - 5- État final : Lanja se maria.
- Deuxième épisode : L'enlèvement des bébés de Lanja
- 1- État initial : Lanja était mariée.
 - 2- Provocation : Le monstre lui enlevait ses bébés dès qu'ils naissaient.
 - 3- Action : Le père s'opposa au monstre et réussit à le vaincre.
 - 4- Sanction : Le monstre leur rendit leurs enfants et mourut.
 - 5- État final : Lanja reprenait une vie calme.

Le schéma de *Jazia*

- Premier épisode : Le mariage de *Jazia* et *Diab*
 - 1- État initial : Le règne de *Jazia* et la pauvreté de *Diab*.
 - 2- Provocation : La tribu est victime d'invasion.
 - 3- Action : *Diab* et les Hilaliens affrontèrent l'ennemi.
 - 4- Sanction : Les Hilaliens gagnèrent les batailles grâce à *Diab* et sa jument blanche. *Jazia* le remarqua.
 - 5- État final : Le mariage de *Jazia* et *Diab*.

- Deuxième épisode : Le mariage d'*Ahmed Lahlayli* et *Rdah Oum Zayed*
 - 1- État initial : *Ahmed Lahlayli* aimait *Jazia*.
 - 2- Provocation : *Jazia* se maria avec *Diab* et *Ahmed Lahlayli* quitta la tribu.
 - 3- Action : *Ahmed Lahlayli* partit à la recherche de la belle *Rdah Oum Zayed*.
 - 4- Sanction : Il réussit à la trouver et la ramena chez lui.
 - 5- État final : Ils se marièrent.

- Troisième épisode : La mort de *Rdah Oum Zayed*
 - 1- État initial : Mariage d'*Ahmed Lahlayli* et *Rdah Oum Zayed*.
 - 2- Provocation : *Rdah Oum Zayed* traita *Diab* de lâche.
 - 3- Action : *Diab* insulta *Rdah Oum Zayed*.
 - 4- Sanction : La mort de *Rdah Oum Zayed*.
 - 5- État final : *Diab* était vengé.

- Quatrième épisode : La fuite des Hilaliens
 - 1- État initial : La misère des Hilaliens et le mariage de *Jazia* et *Chérif Ben Hachemi*.
 - 2- Provocation : *Chérif Ben Hachemi* retint les Hilaliens prisonniers sur ses terres.
 - 3- Action : Les Hilaliens préparèrent leur fuite.
 - 4- Sanction : Ils parvinrent à s'enfuir.

- 5- État final : Jazia resta toute seule chez Chérif Ben Hachemi.

Cinquième épisode : À la quête de Jazia

- 1- État initial : Jazia vivait chez Chérif Ben Hachemi avec leur fils.
- 2- Provocation : Elle s'enfuit et rentra chez les Hilaliens.
- 3- Action : Son mari leur fit la guerre pour la ramener, puis son fils tenta de la convaincre
- 4- Sanction : Les Hilaliens retinrent le mari prisonnier, et son fils échoua.
- 5- État final : Jazia resta vivre chez les Hilaliens.

- Sixième épisode : La guerre avec Khelif Ezznati

- 1- État initial : Suite à une sécheresse, Diab quitta la tribu avec tout le bétail.
- 2- Provocation : Khelif Ezznati envahit les Hilaliens.
- 3- Action : Diab rentra et engagea un combat.
- 4- Sanction : Khelif Ezznati mourut.
- 5- État final : La tribu devint libre.

Le schéma de *Lamkhabla fi chourha*

- 1- État initial : Un sultan n'avait qu'un seul fils, tellement il l'aimait, il l'avait isolé du monde extérieur pour le protéger.
- 2- Provocation : Un jour le fils, Ahmed, découvrit par hasard ce monde inconnu, et entendit parler d'une belle jeune fille, dont il tomba amoureux.
- 3- Action : Il décida d'aller la chercher. Il la trouva et se battit contre sa famille pour l'épouser.
- 4- Sanction : Il gagna le combat et emmena la fille avec lui. Mais son père, le père et le frère de la fille meurent lors du combat.
- 5- État final : Ils se marièrent.

Annexe IV - Les séquences complexes des contes

Les schémas des contes de Perrault

Barbe-Bleue

[[S₁A+] [S₂D- ... [S₃A+] ... S₂D-]]

Cendrillon

[[S₁D- ... [S₂A+]...S₁D-] [S₃A+]]

La Belle au Bois dormant

[[S₁D- ... [S₂A+] ...S₁D-] [S₃A+]] [[S₄D-]]

Le Chat botté

[[S₁A+ ... [S₂A+][S₃A+][S₄A+][S₅A+][S₆A+][S₇A+][S₈A+]...S₁A+]]

Le Petit Chaperon rouge

[[SD+]]

Le Petit Poucet

[[S1D- ... [S2A+] ... S1D-] [S3D-]]

Les Fées

[[S1A+][S2A-][S3A+] vs [S4D+]]

Les Souhails ridicules

[[[S1A- ... [S2D+][S3D+][S4A+]...S1A-]]

Peau d'Âne

[[S1D- ... [S2A-][S3A-][S4A-][S5D-] ...S1D-][S6A+]]

Riquet à la houppe

[[S1A+] vs [S2D+][S3D-]]

Les schémas des contes chaouis

Bech Karkar

[[[S₁A+ ... [S₂D-][S₃D-][S₄D-][S₅D-][S₆D-][S₇D-][S₈A+][S₉D-]...S₁A+]]

Ben Mejou

[[[S₁D+]][[S₂D-] [S₃D-]]]

Boumgharba ya sahbi

**[[[S₁A+ ... [S₂D-][S₃D-][S₄A+][S₅D-][S₆A+][S₇D- ... [S₈A+ ...
[S₉D+] [S₁₀D+] [S₁₁D+] [S₁₂A+] ... S₈A+]... S₇D-][S₁₃A+ ... [S₁₄D-]
...S₁₃A+...S₁A]]**

Dalfas

[[[S₁D- ... [S₂A+]...S₁D-]][[S₃D-]][[S₄D+]][[S₅A+]]

Deghmous, el jaja wel fellous

[[[S₁A+ ... [S₂A+][S₃A+][S₄A+][S₅A+]...S₁A+]]

El kalb yachreb guerba ou yakoul guelba

[[[S1D-]] [[S2D- ... [S3A+ ... [S4D-]...S3A+] ...S2D-]] [[S5D-]]

[[[S6D+]] [[S7A-] [S8A+] [S9D]] [[S10D- ... [S11A+]...S10D-]]

Fahlouta

[[[S1D-]] [[S2A+ ... [S3D-] [S4D-] ... S2A+][S5D- ... [S6A+] ...S5D-]]

Lanja

[[[S1D+] [S2A+] [S3A+]] [[S4A+] [S5A+]]

Jazia

[[[S1D+] [S2A+] [S3A+] [S4A+] [S5A+] [S6A+]] [[S7A-] [S8D-] [S9A+]]

[[[S10D+]] [[S11A+] [S12D+] [S13A+]] [[S14A+] [S15A-] [S16A-]] [[S17A+]

[S18D- ... [S19A+]...S18D-]]

Lamkhbla fi chourha

[[[S1A+][S2D+][S3A+][S4A+][S5A+]]

Table des matières

TOME I

<i>Introduction</i>	7
<i>La littérature orale</i>	13
Qu'est-ce que la littérature orale ?	14
Quelques définitions	14
Les sources de la littérature orale	29
L'historique de la littérature orale	35
Les principales formes de la littérature orale	37
La légende	39
Le mythe	41
Le conte	45
Le conte comme récit	45
Ses définitions	47
Ses caractéristiques	49
Ses variantes	50
Ses classifications	52
Aperçu socio-historique des contes	56
En France	56
La société française à la fin du 17 ^{ème} siècle	56
La mode des « contes de fées »	61
Les Salons	61
Naissance de la mode des contes de fées	64
Perrault père du genre ?	67
Avant Perrault	67

Perrault pionnier de son temps ?.....	71
Les contes de Perrault	72
La fidélité de Perrault à la tradition orale	74
Perrault et la Querelle et des Anciens et des Modernes	83
L'après Perrault	84
En Algérie.....	91
La problématique d'appellation entre Berbère et Amazigh.....	91
Un melting-pot	96
Les Phéniciens	96
Les Romains.....	101
Les Vandales et les Byzantins	107
Les Arabes	108
Les Turcs et les Français	113
État du conte oral en Algérie	115
Avant et pendant la colonisation française	115
Après l'indépendance	123
Les collecteurs étrangers.....	123
Les collecteurs Algériens	125
<i>Les spécialistes.....</i>	<i>126</i>
<i>Les professionnels</i>	<i>129</i>
<i>Les amateurs</i>	<i>133</i>
L'édition et le marché du livre	140

Analyse structurale **146**

La combinaison des séquences narratives..... **147**

La combinaison des séquences narratives élémentaires.....	152
Les séquences uniques.....	152
La combinaison par enchaînement	153
De l'amélioration à la dégradation	154
De la dégradation à l'amélioration	156
La succession des dégradations	158
La succession des améliorations	162
La combinaison par enclave	167

Le Chat botté.....	168
Deghmous, el jaja wel fellous.....	171
Les Souhails ridicules.....	173
Bech Karkar.....	175
Boumgharba ya sahbi.....	177
La combinaison par enchaînement-enclave.....	183
L'enchaînement des séquences.....	183
Dans les contes de Perrault.....	184
Dans les contes chaouis.....	189
L'enclavement des séquences.....	192
Dans les contes de Perrault.....	193
Dans les contes chaouis.....	194
La combinaison par enchaînement-accolement.....	200
La combinaison des séquences narratives complexes.....	207
La séquence complexe unique.....	212
Les séquences complexes indépendantes.....	216
Les séquences complexes dépendantes.....	218
L'analyse des séquences narratives.....	228
Analyse des situations initiales et finales.....	229
Les situations initiales : entre équilibre et déséquilibre.....	229
Les situations finales : entre récompense et châtement.....	236
Analyse des processus de transformation.....	251
Les types de quêtes.....	251
Le statut des héros.....	255
Les héros passifs.....	255
Sans intervention d'un allié.....	255
Grâce à l'intervention d'un allié.....	256
Les héros actifs.....	258
Sans intervention d'un allié.....	258
Avec l'intervention d'un allié.....	260
Les différentes formes d'élimination de l'adversaire.....	265
La négociation.....	267

L'agression physique	268
Le piège	269
La fuite	277

TOME II

Analyses narrative et sémantique..... 290

La narration 291

Le conte en théorie..... 293

 Définitions des instances productrices et réceptrices d'un texte écrit 294

 Le conteur est-il un auteur ?..... 297

Le conte en situation de communication..... 301

 La communication dans le temps 303

 Entre conteur et narrateur 304

 Entre lecteur et auditeur 306

 Entre codage et décodage..... 309

Quelles fonctions pour les instances narratives ?312

 Les fonctions narrative et de régie.....313

 La fonction de communication 316

 Le statut de narration 316

 La narration à la troisième personne 316

 La narration à la première personne 318

 La narration en focalisation externe..... 321

 Les signes de ponctuation323

 La fonction de régie328

 Adresses à l'auditeur 330

 La fonction testimoniale 332

 Les jugements333

 Les sentiments334

 Les sources du récit 335

 La fonction idéologique 336

La distance des instances narratives	341
La vitesse narrative	349
Le temps du récit	351
La sémantique	360
Les fonctions des personnages	360
Les marqueurs intranarratifs.....	361
La fée	363
L'ogre.....	368
Les animaux et les créatures surnaturelles	382
Les fonctions des désignateurs	387
La relation entre les personnages et leurs attributs	388
Les qualifications du personnage	388
L'expression du manque à travers le surnom	389
Vers une identification de l'action	392
La mise en évidence d'états physique et moral.....	393
L'ancrage culturel	395
La thématique : entre mariage et violence	398
Le motif du mariage.....	400
Le thème de l'initiation	401
Le thème du choix du conjoint.....	410
Le thème du couple.....	420
Le motif de la violence	425
Le motif de la violence familiale	425
Le thème des parents indignes	426
Le thème de la belle-mère méprisante	429
Le motif de la violence sociale	431
Le thème du viol	431
Le thème de la révolte	432
La violence en images	442
Conclusion	448
Bibliographie.....	455

<i>Annexes</i>	479
Annexe I - Résumé des contes chaouis	480
Annexe II - Bibliographie des collectes de contes algériens	513
Annexe III - Les schémas narratifs quinaires des contes	525
Annexe IV - Les séquences complexes des contes	548

