

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE

Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Université Abou Bakr Belkaid- Tlemcen-

Faculté des Lettres et des langues étrangères

Département de Français



Spécialité : Sciences des Textes littéraires

Thèse de doctorat intitulée

***Contes et récits du Maghreb
Territoires de l'imaginaire et enjeux socioculturels***

Présentée par :

SARI MOHAMMED Leila

Sous la Direction de : **M^{me} Sabiha BENMANSOUR**

Thèse soutenue publiquement devant le jury composé de :

Mr BENMOUSSAT Boumediene	Professeur	Université de Tlemcen	Président
M^{me} BENMANSOUR Sabiha	Professeur	Université de Tlemcen	Rapporteur
M^{me} BENDJELID Fouzia	Professeur	Université d'Oran	Examinatrice
M^{me} BECHLAGHEM Samira	Professeur	Université de Mostaghanem	Examinatrice
M^{me} SAYAD EI BACHIR Hanane	MCA	Université d'Oran	Examinatrice
M^{me} BRAHMI Fatima	MCA	Université de Tlemcen	Examinatrice

– Année Universitaire 2015/2016 –

Dédicace

À la mémoire de mon père

Qui m'a transmis la passion des contes

Remerciements

J'exprime ma profonde gratitude à mon professeur et directrice de recherche, Madame Sabiha Benmansour pour la confiance qu'elle m'a accordée en acceptant d'encadrer ce travail, pour ses conseils avisés, ses qualités d'écoute et pour toutes les heures qu'elle a consacrées à diriger cette thèse

Mes remerciements les plus sincères aux membres du jury, pour avoir accepté d'évaluer ce travail.

Je sais particulièrement gré à ma mère pour ses multiples conseils, sa patience et son soutien affectif

Je tiens également à témoigner ma vive reconnaissance à tous ceux qui, de loin ou de près, m'ont soutenue et encouragée tout au long de ce parcours.

Sommaire

INTRODUCTION	1
---------------------------	----------

PARTIE I :

Eléments théoriques pour une approche définitoire de l'imaginaire

Chapitre I : Vers une définition du concept de l'imaginaire	13
--	-----------

1- Définir l'imaginaire ?	13
2- Les prémisses du concept de l'imaginaire	21
3- Parcours historique des théories de l'imaginaire.	27

Chapitre II : Territoires de l'imaginaire ou l'espace réflexif : contes et récits du Maghreb	50
---	-----------

1- La place du conte dans la littérature orale maghrébine : de l'oralité à l'écriture . 51	
2- Définition des principales formes de la littérature orale.....	75
3- Le conte en théorie.....	87

Chapitre III : l'imaginaire en articulation avec l'espace réflexif : Formes et fonctions	96
---	-----------

1- Les Formes de l'imaginaire	96
2- Les fonctions de l'imaginaire entre le réel, la fiction et la créativité	108
Conclusion	113

PARTIE II :

Exploration du territoire de l'imaginaire : Analyse discursive des contes Maghrébins

Chapitre I : L'image, l'imaginaire et le symbolique	116
--	------------

1- L'imaginaire discursif.....	116
2- Analyse textuelle de l'espace réflexif : L'image et le langage symbolique	120
3- Le sacré dans les contes	150

Chapitre II- La dimension énonciative et narrative pour une analyse du discours sociopolitique..... 155

- 1- Pratiques énonciatives et contextuelles 155
- 2- Analyse textuelle du corpus C : le discours sociopolitique 167
- 3- Stratégies narratives et poétiques pour une analyse textuelle du corpus C 181

Chapitre III : L'intertextualité ou le croisement des imaginaires 203

- 1-Le texte : une notion problématique 203
- 2- Analyse de l'intertexte dans le corpus A : le croisement des discours religieux. 210
- 3-Analyse de l'intertexte dans le corpus B : le croisement des discours sociopolitiques 231
- Conclusion 239

PARTIE III :

Territoire de l'imaginaire et enjeux socioculturels

Chapitre I : Pour une approche socioculturelle de l'imaginaire maghrébin 242

- 1- La variation culturelle maghrébine 242
- 2- Le conte pour dire une réalité socioculturelle..... 250
- 3- Le contenu culturel dans son dynamisme social..... 266

Chapitre II : Pour quelles fonctions du conte au Maghreb 277

- 1- La dimension socio-pédagogique du conte au Maghreb 278
- 2- Des enjeux pédagogiques du conte vers les enjeux socioculturels..... 296
- 3- Modernité du projet éducatif des contes au Maghreb..... 324

Chapitre III : Le conte entre l'interculturel et la mondialisation..... 335

- 1- La dimension contemporaine du conte au Maghreb 335
- 2- Vers une approche interculturelle au Maghreb..... 347
- 3- Le conte face au défi mondial..... 376
- Conclusion 386

CONCLUSION GENERALE..... 388

BIBLIOGRAPHIE 400

TABLES DES MATIERES413

INTRODUCTION

Chaque littérature orale possède des pratiques qui lui sont spécifiques et véhicule des faits sociaux complexes qui peuvent être lus à plusieurs niveaux. Ainsi en va-t-il pour la littérature orale maghrébine : elle représente une pensée imagée où les différentes fonctions du social (politiques, religieuses, économiques, éducatives...) s'entrelacent et se représentent mutuellement selon les sociétés. C'est à la croisée des imaginaires ou plus exactement au point de rencontre des individus que nous nous intéressons au conte en articulation avec d'autres « formes simples », la légende, le mythe, la fable, en tant que représentation identitaire mise en discours par une communauté donnée. Son omniprésence dans toutes les cultures en a fait un objet universel transmis dans le temps et l'espace par des voix et voies diverses, véhiculant des significations propres à l'imaginaire collectif des sociétés.

Considéré comme une des premières créations spontanées de l'être humain et comme un moyen d'expression populaire, le conte est une recreation individuelle propre à chaque conteur qui nous renvoie directement à l'univers de l'imaginaire. Actuellement, la littérature orale connaît un engouement grandissant, mais malgré toutes les recherches effectuées dans ce domaine, une insuffisance persiste encore. Envahi par le monde moderne, le monde traditionnel ne trouve plus sa place et résiste mal aux mutations des sociétés contemporaines, notamment rurales, détentrices jusqu'à ce jour d'une mémoire ancestrale assurant à la fois l'identité et la culture d'un peuple.

Par ailleurs, en nous basant sur notre travail de mémoire de magister, qui portait sur les figures de l'ironie dans les Fables de La Fontaine, nous nous sommes rendu compte que la littérature de l'enfance s'inscrit dans l'aventure littéraire, portée par des auteurs qui choisissent pour la plupart cet espace de liberté pour s'y exprimer. Dans La Fable, La Fontaine suggère une rencontre entre l'imagination vierge du lecteur enfant et celle du lecteur adulte. Les premiers contacts que le lecteur subit avec les formes simples de la littérature orale sont des moments heureux pour certains et ennuyeux pour d'autres. Car la valeur poétique de chaque forme (conte, fable, mythe, légende,...) dépend de choses qui ne s'y trouvent pas

mais qui doivent être dans l'esprit de celui qui la lit. Dès l'enfance ces formes exercent les esprits, se gravent dans les souvenirs, se fixent dans la mémoire, enseignent la morale. En ce sens, Lafontaine n'a pas tort de dire que la première connaissance du monde se fait par ces récits simples, son ambition le pousse à élever la fable au rang de genre littéraire qu'elle n'avait pas. En mêlant sérieux et comique, ironie et humour, satire et parodie, il a décelé les richesses inexplorées de notre humanité, cachées sous les épaisseurs des commentaires moralisants et émouvants de chaque histoire.

Il existe ainsi une alliance profonde entre la littérature et la philosophie, entre la littérature et l'imaginaire. Ces disciplines trop souvent concurrentes et qui sont pourtant des discours, permettent au jeune lecteur de grandir et de donner sens à son expérience. Or l'enfance est justement le moment privilégié de la rencontre de ces discours parce qu'elle constitue l'essentiel de deux expériences humaines essentielles : celle pour la philosophie de l'étonnement devant l'univers et celle pour la littérature de l'acceptation euphorique à la fiction. En effet l'enfance se situe entre une imagination toujours en mouvement et une raison qui s'en dégage.

Notre travail est motivé d'une part par la conviction qu'il existe une relation profonde entre la littérature de l'enfance à savoir la littérature orale, en particulier le conte et celle de l'adulte. Toutes les deux sont des discours qui nous guident vers la relation du réel à l'imaginaire. Ce dernier se présente tout d'abord comme le produit d'une construction individuelle avant d'être collective, il se tisse au contact des rencontres, de l'environnement, de l'âge de l'individu, de son vécu, de l'histoire de la société et de son époque. En effet, la littérature orale se situe au cœur de tout mouvement et de tout passage, de toute migration pour chaque être humain, notamment le passage de l'enfance à l'adulte qui est marqué par le passage à l'écriture grâce à l'oralité, car l'accès au mot écrit ne se fait que par le biais du mot dit. En somme, le conte (fable, légende, mythe) revête une dimension humaine et universelle qui est incontestable. Il recèle ce que nous avons d'humain et de commun et ce qui nous caractérise et nous différencie quelques soient, nos origines, notre langue, notre culture, notre identité.

Ainsi la tradition orale (conte, mythe, légende, fable) autorise une lecture superficielle et confortable et laisse en même temps au lecteur/auditeur le sentiment de n'avoir pas vraiment atteint toute la richesse du contenu. Car le conte au de-là de son premier message plus ou moins évident à saisir, renferme d'autres sens cachés, admettant par ce fait plusieurs niveaux de lecture. En ce sens, l'importance principale du trésor de sagesse que les contes nous transmettent, depuis la nuit des temps, tient surtout à leur richesse polysémique. Leur profusion de sens, leur ambiguïté, l'atmosphère de mystère dans laquelle ils baignent, nous placent dans un espace où le merveilleux est d'une force irrésistible. Ils provoquent de profondes résonances dans notre esprit, parce que de semblables récits sollicitent simultanément plusieurs niveaux de compréhension que chacun, pour des raisons bien à lui, l'enfant aussi bien que l'adulte, y trouve de quoi être satisfait. Toutefois, la valeur indéniable du conte populaire réside dans cette capacité qu'il a à traverser les siècles, à transcender les frontières et à voyager avec les êtres à travers le monde entier. Certes, le conte est mouvant, il se transmet et se transforme au cours des époques et au gré des nations, mais sa fragilité est grande tant il demeure vulnérable devant les inventions technologiques, culturelles, sociales qui jalonnent le monde et peuvent altérer sa potentialité.

- Problématique et hypothèses de recherche

Notre problématique porte sur les territoires de l'imaginaire dans un espace réflexif choisi¹, contes et récits du Maghreb et leurs enjeux socioculturels. Il convient alors de s'interroger sur l'articulation de cet imaginaire avec la créativité, aussi d'interroger le regard porté sur la réalité à travers la fiction. Objet culturel, social, porteur de la mémoire d'un peuple et d'une universalité, le conte n'est jamais un élément statique de l'imaginaire des sociétés. Mais, il se trouve au cœur du dynamisme de ce dernier et lui assure un espace de sens où il peut se construire et s'actualiser. En outre, Toute œuvre littéraire est construite d'un monde imaginaire, elle est l'émergence de la pensée d'un homme qui interprète le monde et le fait sien par le biais d'un discours langagier choisi pour exprimer cet imaginaire.

¹-Voir bibliographie (corpus d'étude), p.400.

Le conte, parce qu'il relève des représentations actualisées dans et par le discours est lié à son ensemble, social, culturel et linguistique d'origine, c'est pourquoi, le sens ne peut avoir lieu que dans la relation dynamique qui unit le texte-conte avec son contexte de transmission. Ainsi, au fil du temps, le conte a constamment été appelé à des mutations, des réinterprétations et des réappropriations, il est le résultat de la quête de sens perpétuelle se trouvant au centre de toute préoccupation humaine. Il interroge, il raconte, il régénère, il apporte à la fois sens et non-sens, mensonge et vérité, il nous introduit dans la fiction pour nous parler de la réalité. Chacun de sa part, conteur, historien, pédagogue, psychologue, cinéaste, écrivain, revisite les contes en les interprétant, les transformant, les réinventant et les adaptant à l'usage qu'il souhaite en faire.

Le lecteur à son tour par l'acte et dans l'acte de lecture fait sien ce monde imaginaire et lui donne sens. Or les mots ne servent pas uniquement à communiquer mais nous offrent un regard singulier sur l'imaginaire de l'auteur et sa représentation du monde quelque soit l'enjeu visé. Comment l'imaginaire joue-t-il avec les moyens du langage, pour nous dire ce monde ? Les récits imaginaires permettent-ils une meilleure compréhension de ce monde ? Quelles interprétations offrent-ils pour le lire ? Comment le lecteur ou l'auditeur des contes peut-il avoir accès à cet imaginaire et lui donner sens ? Quelles sont les stratégies narratives mises en œuvre par le conteur/narrateur pour dire sans dire ? Etant donné que les cultures, les traditions et les rites d'une société se transmettent par les contes populaires, espace où l'imaginaire trouve son épanouissement, ces derniers peuvent-ils contribuer à la construction du discours identitaire d'un peuple ? Peuvent-ils garantir l'unité du groupe et participer à la permanence des institutions sociales, religieuses, politiques, culturelles ? Peut-il aider l'humanité à s'exprimer sur un mode spécifique et selon un système de valeurs culturelles propre à chaque société ? Quelles fonctions pouvons-nous assigner à ces récits imaginaires ? Est-ce une fonction ludique, une fonction-éducative ou un simple jeu littéraire de distanciation ?

- Méthodologie de travail

Par un choix délibéré, nous avons cadré notre travail dans un espace maghrébin composé de contes populaires issus du patrimoine Algérien, Marocain et Tunisien, non pas pour l'enfermer mais plutôt pour partir d'un exemple spécifiquement lié à un contexte et à partir duquel nous pouvons élargir notre réflexion à des valeurs plus générales. Notre étude se fera selon une approche méthodologique et pluridisciplinaire qui est l'analyse du discours. Cette approche emprunte de nombreux concepts aux domaines de la philosophie, de la sociologie, de la psychologie, de la linguistique et de l'histoire. En s'appliquant à des objets variés, elle nous permettra d'envisager les textes de la littérature orale dans leur dimension sociale, culturelle, politique, religieuse, philosophique, pédagogique et ludique. Nous nous intéressons à l'analyse du discours qui est une approche socio-sémantique, car elle prend en compte le contexte de l'énonciation, les marques de subjectivité du locuteur (narrateur/conteur), ainsi que les caractéristiques sémantiques de l'énoncé dans lequel il y'a une réalité à analyser. Par ailleurs, l'analyse du discours étudie aussi l'intertextualité, c'est-à-dire la capacité des textes à communiquer, à dialoguer et à s'interpeller les uns les autres et la manière dont ils réagissent entre eux.

Notre travail se compose de trois parties, chaque partie comprend trois chapitres. Nous avons commencé dans la première partie par une réflexion théorique, nous avons exposé dans un premier temps un état des lieux des multiples acceptions de l'imaginaire qui varient d'un auteur à l'autre. Nous avons délimité tout d'abord son champ sémantique afin de mieux cerner les termes qui renvoient à cet imaginaire. Ensuite nous avons essayé de dégager sa relation avec le contexte social et culturel dans lequel l'imaginaire trouve ses sources d'inspiration et de création.

Nous passons ensuite à l'articulation de cet état des lieux sur l'imaginaire avec l'espace réflexif choisi qui est le conte populaire en particulier et d'autres récits narratifs comme la légende, le mythe et la fable. Nous tentons de faire le tour des différentes définitions que peut prendre la littérature orale au Maghreb et

ses principales formes, en particulier le conte et l'importance qu'il revêt dans le vaste champ de l'oralité, selon les cultures et les conceptions de chaque société. Nous nous intéressons aussi à l'origine du conte suivie des différentes significations, ce qui nous permettra de dégager la différence entre le conte populaire oral collectif et le conte individuel écrit. Par ailleurs, un questionnement sur les rapports immédiats avec le conte s'avère nécessaire pour voir la conception de chaque individu d'un âge et d'un niveau intellectuel différent de l'imaginaire qui est tout d'abord le produit d'une construction individuelle avant d'être universelle.

Enfin, le dernier chapitre de cette partie traite des formes et des fonctions de l'imaginaire, de sa portée puissante et de son impact sur le psychisme humain. Un survol sur les théories psychanalytiques de Freud et de Jung laisse entrevoir le conte, pour le premier comme un sentier d'accès aux processus inconscients d'un psychisme humain ancré dans un héritage universel, pour le deuxième, comme un outil qui favorise la réconciliation du conscient et de l'inconscient, donc un remède symbolique contribuant au développement personnel. Puis, nous percevons comment se tissent les relations entre créativité, réalité et fiction. Appartenant tous au champ de l'imaginaire envisagé comme une fonction du réel dans sa complexité, ces concepts s'articulent, se confrontent et se complètent, et sont examinés dans la mouvance qui s'effectue à l'intérieure de la vie imaginaire propre à l'homme.

Guidés par ces approches théoriques à propos de l'imaginaire et de l'objet conte, nous sommes passés dans la deuxième partie à l'analyse textuelle des discours des contes en se basant dans un premier temps sur l'interprétation de quelques symboles par le biais de l'approche psychanalytique et philosophique. La symbolique étant liée à l'acte de parole : tout individu désirent cerner des concepts mal définis, et surtout les exprimer, a souvent recours au langage des images et des symboles. Pour se représenter le monde, l'homme fait donc appel à un imaginaire animé par une perception symbolique de la réalité. Cette conception des choses lui est tout à fait naturelle et spontanée, du moment qu'il arrive à dire et à révéler ses intentions les plus profondes. De ce fait, l'analyse du discours symbolique dans notre espace réflexif nous montrera d'autres niveaux de réalité et d'autres dimensions de l'individu et du monde et nous révélera comment le sens symbolique,

constitué dans et par le sens littéral, donne à penser l'intelligibilité du monde. D'autre part, l'analyse herméneutique de quelques symboles nous permettra d'accéder au sens sous-jacent des contes où se construit le discours de l'inconscient, discours qui exprime sous une forme détournée les conflits psychiques de l'être humain, notamment ceux qui relèvent du discours religieux et sociopolitique. La possibilité même d'une telle lecture montre l'importance et le statut particulier que la littérature orale attribue à l'imaginaire : un imaginaire nourri dans la mémoire des individus, des langues et des cultures, et qui remonte aux archétypes les plus profonds de la nature humaine.

Dans un deuxième temps nous avons abordé l'étude discursive du récit narratif à la lumière des travaux de la linguistique énonciative développée par plusieurs linguistes comme Maingueneau, Benveniste, Ducrot, Barthe. Comme le discours, qu'il soit politique, religieux, social, historique..., ne se présente jamais littéralement dans les contes, nous étions obligés de dévoiler ce discours dissimulé tant au niveau diégétique (narratologique) qu'au niveau discursive (énonciation), en insistant sur le contexte de l'énonciation et les caractéristiques sémantiques de l'énoncé dans lequel il y'a existence d'une réalité à analyser. Nous précisons que chaque analyse d'un conte va se faire selon les aspects socioculturels et historiques propre à chaque pays.

Notre travail qui s'inscrit d'emblée dans l'analyse textuelle des discours des contes, s'inspire donc des stratégies narratives et énonciatives, les premières correspondent au récit avec effacement du narrateur et les secondes relèvent du discours avec la présence d'un locuteur et d'un auditeur. Ceci nous permettra de rendre compte de la manière dont les narrateurs/conteurs s'approprient le conte, s'inscrivent de façon personnelle dans un contexte de transmission différent de celui de production, tout en se positionnant en tant que passeurs d'un texte de tradition orale et en tant que représentants d'une société et d'une culture. Toujours, dans le but de dévoiler le discours idéologique cachés dans les épaisseurs des contes, nous avons porté aussi un regard sur la théorie d'intertextualité en se basant sur les travaux de Genette, J.M.Adam et Heidman qui s'intéressent au discours et à sa double dimension « textuelle » et « transtextuelle ».

Ainsi, Pour aborder ce croisement des imaginaires qui s'opère au niveau des textes littéraires de tradition orale (conte, mythe, légende, fable...) nous recourrions aux concepts de dialogue et de dialogisme intertextuel qui rendent mieux compte des effets de sens donnés par un texte en réponse à un autre texte. Nous tentions de montrer comment le conte en tant que récit imaginaire, s'ouvre à la pluralité de sens en réponse à d'autres contes et à d'autres types de textes et de discours par le processus de dialogue intertextuel. Une réflexion sur les dynamiques textuelles et transtextuelles du discours nous permettra de rendre compte non seulement de la structure textuelle du conte mais aussi de l'organisation énonciative de son texte, de sa relation à l'interdiscours et au contexte socioculturel dans lequel il s'inscrit. Ce faisant, cette méthode d'analyse qui porte sur la relation d'un texte à ses intertextes contribuera au développement du sens et à la manière dont il se déploie dans la différence et en relation avec des contextes socioculturels donnés. En somme, ce jeu perpétuel de variation et de renouvellement de sens par l'intermédiaire de ce dialogue nous aidera à comprendre l'intertextualité des contes autrement que sur le mode d'imitation ou d'emprunt. En effet, les travaux de J-M-Adam ne se limitent pas uniquement à ces influences et à ces emprunts, mais relèvent d'une conception discursive et dialogique de l'œuvre littéraire et des cultures.

Quant à la troisième partie, sa visée consistait à explorer le territoire de l'imaginaire et ses enjeux socioculturels. Nous focalisons notre étude sur la lecture et la réception des contes et leur impact sur la société maghrébine. A partir de la trace de l'énoncé nous allons vers les enjeux socioculturels et nous essayons tout d'abord de montrer comment le conte témoin de son temps, témoigne fidèlement du contexte social dans lequel il s'inscrit. Les analyses de cette dernière partie se feront à la lumière des données culturelles et sociales propres à chaque société. Comme ces imaginaires sociaux sont créés et portés par des groupes d'individus qui parlent des autres et d'eux-mêmes, nous commencerons d'abord par l'analyse à partir du discours des contes de quelques traits socioculturels relatifs à la vie quotidienne, aux croyances, aux valeurs, aux mœurs...

Ensuite, nous avons porté notre réflexion sur les fonctions du conte au sein de la communauté maghrébine. Nous focalisons notre étude d'abord sur les enjeux pédagogiques du conte pour aller vers les enjeux de la pratique sociale et culturelle. Un état des lieux sur la place du conte dans le manuel scolaire maghrébin nous permettra de mettre en exergue les objectifs fixés par le système éducatif, autrefois comme aujourd'hui et qui sont d'aider l'enfant à améliorer ses compétences langagières, communicatives, syntaxiques d'une part, sociales et culturelles d'une autre part. Un coup d'œil sur les théories psychanalytiques développées dans la première partie nous mènera vers la fonction thérapeutique et psychologique du conte dans le milieu scolaire. A travers les activités qui se déroulent dans des ateliers contes, à savoir la théâtralisation, le jeu marionnettique, le jeu de mots, nous distinguons comment l'enfant acquerra de la confiance en lui-même et établira avec ses semblables des relations significatives et satisfaisantes. Par ce fait, nous développons que rien ne marque davantage la vie de l'enfant, mis à part l'influence de ses parents, de son environnement, de son milieu scolaire, que ce qui lui est transmis du patrimoine culturel de sa communauté.

Par l'usage du conte comme support didactique dans l'enseignement / apprentissage du FLE, nous avons la possibilité d'exposer les effets bénéfiques du conte sur l'individualité et la socialisation des jeunes apprenants, en leur permettant à la fois de se divertir et de s'instruire, de nourrir leur imaginaire, de déployer leur créativité, de s'ouvrir au monde et à la culture de l'Autre. Dans ce même ordre d'idées, nous abordons à la fin de notre étude, la problématique du Même et de l'Autre, de l'identité et de l'altérité, autrement dit des ressemblances et des différences culturelles. Utilisé selon une approche interculturelle, nous avons identifié à travers notre corpus de contes les particularités permettant de mieux cerner l'Autre et favorisant en même temps l'appréhension de la diversité du monde. A partir des déictiques culturels qui apparaissent explicitement à la surface littérale du texte, nous analysons tantôt les différences, tantôt les ressemblances entre les cultures données. Ceci nous a conduit d'emblée vers les spécificités culturelles dans les conceptions des rapports interpersonnels et les rapports au monde, aussi vers les possibilités d'articulation d'une culture avec une autre dans le

but d'ouvrir un espace d'échanges entre ces cultures et une réflexion sur leurs convergences.

Sur ce, nous terminons notre travail par une remise en cause de la sauvegarde du patrimoine oral au Maghreb. Le conte étant un objet culturel, transculturel et transitionnel, nécessite des efforts humains, un fond de finance considérable et un matériel convenable pour le maintenir en vie. A cet égard, nous proposons quelques suggestions, pouvant contribuer à la préservation de ce patrimoine immatériel, à savoir la tradition orale, à la réactivation et la recréation d'un imaginaire social dans lequel chaque communauté peut s'identifier et se reconnaître. Etant donné, que la Maghreb a été un carrefour de civilisations et une mosaïque de culture comme l'Histoire en témoigne, nous tentons de montrer que la réactivation de la mémoire collective actualise le brassage et assure le dialogue culturel qui se nourrit de la diversité et de la différence. Ainsi, la régénération de cette mémoire participe à la sauvegarde et à la transmission d'une tradition ancestrale, elle nous permet de nous connaître, nous comprendre et nous accepter à l'heure où la mondialisation œuvre pour une seule culture à l'échelle globale.

PARTIE I :

**Eléments théoriques pour une approche
définitoire de l'imaginaire**

Chapitre I : Vers une définition du concept de l'imaginaire

1- Définir l'imaginaire ?

La notion d'imaginaire demeure difficile à définir, d'origine récente ses acceptions varient d'un auteur à l'autre, parfois contradictoires et indéterminés : **« L'imaginaire est un mot d'usage et de destination incertains : placé à mi-chemin du concept et de la sensation, il désigne moins une fonction de l'esprit qu'un espace d'échange et de virtualité. »**¹ Chaque individu à son propre imaginaire et le définit par rapport à sa vision du monde, à sa conception des choses et à ses représentations, ce qui rend sa définition de plus en plus difficile. Il fait certainement partie de ces mots qui se contestent toute définition close et stable, il est à chaque fois lié de manière inhérente à un autre concept afin d'assembler au maximum le nombre des significations possibles et des dérivations certaines. Son étude s'accompagne d'un questionnement autour d'un champ lexical complexe. Un état des lieux a contribué aux observations suivantes :

- Une prolifération de termes couvrant le même champ sémantique.
- Une diversité de sens en raison de l'usage et de la façon avec lesquelles il est employé dans certaines disciplines et par certaines personnes.
- Une articulation évidente avec le réel, la fiction et la créativité.
- Une liaison incontestable avec l'image et l'imaginagination.

Ainsi nous sommes appelés à effectuer nos recherches dans le territoire de l'imaginaire lui-même (genèse, histoire, évolution, critique), afin de pouvoir tracer un portrait opérationnel pour notre travail. Une approche solide du concept de l'imaginaire nous permet de répondre aux hypothèses de recherche de notre thèse.

¹ Gilles, Quinsat, « La création littéraire. L'imaginaire et l'écriture », in *Encyclopaedia Universalis, Symposium, Les enjeux*, 1990, p. 401.

1.1- Essais de définitions

Depuis quelques années, les travaux se multiplient dans les champs de l'imaginaire, et cette multiplicité nous plonge dans une incertitude, tant les acceptions sont complexes voire confuses. Le terme d'imaginaire est employé couramment dans le sens de ce qui n'existe que dans l'imagination, une pure invention de l'esprit pour décrire quelque chose qui n'existe pas dans la réalité. Dans ce cas, il prend comme synonymes les termes de mythe, fable, légende, fiction, fantasma, conte. Parfois il est porteur d'un sens qui tire vers le merveilleux d'où l'expression « un monde imaginaire » qui peut être une illusion ou un rêve non réalisable. Dans le milieu artistique et littéraire, le mot imaginaire est employé pour désigner la créativité, l'innovation, c'est-à-dire toute activité artistique qui engendre une vision du monde autre que celle qui existe dans la réalité. Dans d'autres disciplines l'emploi du terme imaginaire reste vague, souvent il prend un sens péjoratif, puisqu'il n'est que le reflet déformé du monde réel et sensible.

Dans cette perspective, nous allons essayer d'examiner quelque uns des travaux dans le but d'explorer ce vaste territoire de l'imaginaire qui reste ambigu. En effet ces travaux nous permettent un état des lieux de l'imaginaire et suscitent une avancée de la réflexion théorique largement développée en interaction avec plusieurs domaines : philosophique, littéraire, historique, sociologique, psychologique, anthropologique... **« Une extrême confusion a toujours régné dans l'emploi des termes relatifs à l'imaginaire »**¹, annonçait Gilbert Durand dans son ouvrage, *L'imagination symbolique*. **« Image », « signe », « allégorie », « symbole », emblème », « parabole », « mythe », « figure », « icône », « idole », etc ; sont utilisés indifféremment l'un pour l'autre par la plupart des auteurs »**.²

Ainsi le concept d'imaginaire peut être défini d'après son emploi morphologique, distributionnel et syntaxique, le mot recoupe deux catégories grammaticales, un adjectif et un substantif. En tant qu'adjectif, tout ce qui est

¹ Gilbert. Durand, « *L'imagination symbolique* », Paris, PUF, 1943, p.7.

² Ibid., p.7.

imaginaire n'existe que dans l'imagination et non dans la réalité, ce qui nous conduit à une opposition entre le réel et l'irréel. Une autre acception classique : est imaginaire ce qui n'est tel que dans notre propre imagination, souvent l'homme parle d'un être qui lui ressemble mais qui n'est que le produit de son imaginaire. En outre, dans son emploi substantif, il rejoint une notion qui relève d'une tradition philosophique et psychologique pour être finalement repris et défini par l'anthropologie sociale.

D'après Gilbert Durand cette dévaluation du terme pourrait découler de la dévaluation elle-même qu'a subie « l'imagination » dans la pensée de l'occident et de l'antiquité classique. Joël Thomas, professeur de latin et de civilisation latine, confirme cette hypothèse dans son ouvrage, « Introduction aux méthodologies de l'imaginaire », en affirmant que c'est la socioculture ambiante qui a engendré la connotation négative dans la mesure où : **« La primeur de la raison concourt à évincer tout ce qui participe d'un système de l'image, à le rejeter du côté de l'irréel, et implicitement à le dévaloriser (ce qui conduit l'artiste, en contrepoint de ce discours officiel, à se marginaliser et s'enfermer dans un domaine réservé) »**¹. Donc, le substantif « imaginaire » admis d'abord comme un produit de l'imagination et appartenant à son territoire, subira les mêmes connotations que le substantif « imagination », et ce, selon la faculté que possède l'esprit de se représenter des images. Joël Thomas nous précise aussi que le terme d'imaginaire est employé d'une façon approximative, comme synonyme d'« imagination », cette approximation rend la définition de ce concept encore difficile et c'est le retour aux sources de la langue qui va éclairer le problème.

1.2- Etymologie du concept de l'imaginaire

Il faut partir du latin IMAGO qui a donné le mot « image » : nom féminin du XI^e siècle, « imagene », emprunté du latin « imaginem », accusatif de imago, **« représentation, image, copie, comparaison »**.² Dans son acception originale,

¹ Joël Thomas « Introduction aux méthodologies de l'imaginaire », 1998, p.15.

² Définitions de la 9^eme édition du dictionnaire de l'académie <http://nouveau-dictionnaire.la-connaissance.net> consulté le : 31/10/2015.

IMAGO, mot du latin vise le trait de ressemblance dont se trouve marquée une représentation, avec un original. « L'imgo ou les imagos sont les représentations inconscientes des « objets » dans le sens psychanalytique, c'est-à-dire la mère, le père, les parents combinés »¹. Carl Gustav Jung introduit la notion d'imgo en 1911 dans « Métamorphose et symboles de la libido » : il parle d'une imago maternelle, paternelle, fraternelle.

Ce concept est utilisé aussi dans le cadre de la psychologie analytique, à propos des images parentales qui forment la psyché humaine. Nous trouvons ce terme dans d'autres emplois : visions du rêve, fables, images des ancêtres, symboles...Mais il renvoie toujours à l'affinité de la reproduction avec l'original, surtout avec les latins qui ressentaient le besoin d'emprunter à la langue grecque des termes pour renouveler leur vocabulaire de l'imaginaire quand ils évoquaient la fiction. Ainsi, ces emprunts avaient une grande importance pour la langue française. Parmi ces termes nous retenons le **phantasma** qui veut dire « l'apparition » d'où notre fantasme et duquel dérive le mot **phantasia** qui est un terme grec ancien, désignant un « spectacle imaginaire » et une « faculté de concevoir des images ». Selon une autre version, le mot est aussi d'origine espagnole **fantasia** signifiant imagination, vanité, arrogance, chimère. Ensuite le terme a pris d'autres emprunts et devient fantaisie qui veut dire : chimère, caprice, désir, imagination, folie, originalité, envie, excentricité, bagatelle, humour...

Quant à l'adjectif **phantastikos**, qui veut dire imaginaire, il a donné à la fois « fantasque » et le « fantastique » français. Cette déviation étymologique est sans doute à l'origine d'une confusion, et notamment d'une difficulté à aborder l'imaginaire. Car avec cette évolution du mot fantastique émerge une nouvelle signification de l'imaginaire, étant donné que la représentation du fantastique n'a pas de modèle dans le réel, mais elle prétend avoir un contenu tenu pour irréel et qui a l'apparence d'une réalité.

¹ http://fr.wikipedia.org/wiki/Imago_psychanalyse .Consulté le : 31/10/2015.

- Quelques définitions

Le terme de l'imaginaire est récent dans la langue française et n'a pas d'inscription dans d'autres langues. Christian, Chelbourg annonce l'apparition du terme chez Maine de Biran, philosophe français en 1820, un peu plus tard Alphonse Daudet parle d'un imaginaire d'un homme qui s'adonne aux rêveries. Dans « Eve future », Villiers de L'Isle –Adam évoque ce domaine de l'esprit que la raison appelle avec dédain « l'imaginaire ». Quant à Jean-Jacques Wunenburger, il remonte à l'histoire pour comprendre l'évolution du mot imagination qui vient du participe passé imaginaire. Au XII siècle le terme désignait une image de rêve, au XIII siècle faculté de l'esprit à former des images au sens, au XIV siècle Faculté de combiner de nouvelles images en tableaux ou en succession, qui imitent les faits de la nature, mais qui ne figurent pas le réel. Peu à peu imagination se détache de l'idée d'image pour devenir faculté de créer en combinant des idées c'est-à-dire imagination créatrice ou novatrice. Dans tous les ouvrages consultés, l'imaginaire est une faculté de l'esprit toujours en articulation avec l'imagination et l'image. Il s'agit de la capacité d'un individu ou d'un groupe à se représenter le monde en faisant appel aux images fixées dans sa mémoire ou à concevoir d'autres images dans son esprit pour lui donner un sens.

L'imaginaire est l'espace de la création libre, c'est un plan de conscience complexe dans lequel l'esprit se donne à lui-même de l'irréel. C'est aussi la faculté de puiser dans la mémoire, d'outrepasser le réel, et de voyager sur des images éphémères permettant de produire des fantômes d'objets et de personnages qui se déforment sans cesse, et permettant ainsi comme le dit Bachelard de « **s'absenter et de s'élancer vers une vie nouvelle** ».¹

Selon l'anthropologue G. Durand, l'imaginaire est un réservoir plein d'images, ces dernières peuvent être produites ou à produire. Relevant plus de l'inconscient puisqu'il s'assimile au rêve, on peut dire que l'imaginaire est le lieu de rencontre de ces images. En effet, l'imaginaire est un espace virtuel d'échange et de tension continue, suite à une confrontation de désirs refoulés : « **l'imaginaire**

¹ Gaston, Bachelard, « L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement », José Corti, 1943, p.8.

[qui] n'est pas un espace de conciliation, (...) est le lieu du surgissement des signes mais aussi de leur redéploiement au-delà des limites du sujet pensant. »¹. La perception et la représentation de chaque personne du monde lui apporterait des images, la question est alors de savoir où peuvent être puisées ces formes et que fait l'imaginaire de ses images mentales ? Bachelard écrit à ce propos : « **Par l'imagination, nous abandonnons le cours ordinaire des choses, percevoir et imaginer sont aussi antithétiques que présence et absence** »². Ainsi, nous constatons que l'imaginaire ne peut pas être défini si nous le dissociions du réel, de l'image et de l'imagination.

Wunenburger attire notre attention sur ce domaine et nous livre un dictionnaire sur les synonymes de l'imaginaire, ce dernier renvoie à un ensemble de composants : « **invention, fantasme, rêve, chimère, illusion, souvenir, croyance, mythe, fiction (...)** »³ sont autant d'expressions de l'imaginaire d'un individu, d'un groupe ou d'une culture. Dans les dictionnaires, nous trouvons d'autres définitions de l'imagination/l'imaginaire :

* « Faculté que possède l'esprit à se représenter des images. C'est par l'imagination que les mots deviennent pour nous des choses. » « Faculté d'évoquer des images, des objets que l'on a déjà perçus. Elle s'apparente à la fois à la fantaisie et à la mémoire. » , Le Grand Robert.

* Fonction par laquelle l'esprit voit, se représente, sous une forme sensible, concrète, des êtres, des choses, des situations dont il n'a pas eu une expérience directe », Larousse.

* « Faculté de l'esprit d'évoquer, sous forme d'images mentales, des objets ou des faits connus par une perception, une expérience antérieures : Un événement qui demeure très vif dans l'imagination », Larousse.

¹ Op, cit, G, Quinsat, p. 401.

² Op, cit, G, Bachelard, « L'air et les songes », p.8.

³ Jean-Jacques, Wunenburger, « L'imaginaire », éd, Puf, 2003, p. 9.

* Dans le grand dictionnaire de psychologie : « Imagination : délire chronique se caractérisant par la prépondérance du mécanisme imaginaire (...) »

Et pour l'imaginaire :

Définition du grand dictionnaire encyclopédique Larousse (du latin : imaginarius).

* Se dit d'un être créé par l'imagination, de ce qui n'existe que dans l'imagination, et non dans la réalité, fictif, inventé, irréel : les personnages imaginaires d'un film. Des craintes imaginaires. Vivre dans un univers imaginaire.

* Se dit de quelqu'un qui n'est tel que dans la manière dont il se voit : un malade imaginaire.

Une autre définition de l'Encyclopaedia Universalis :

* Imaginaire : représentation dont c'est l'essence de nous soustraire au déjà vu, et d'ériger un monde dont on s'entend souligner qu'il est sans modèle

* Qui n'existe que dans l'esprit, sans réalité, fictif. , aussi

* Domaine de l'imagination, des choses créées par l'imagination

* L'imaginaire est défini également comme un lieu où le projet de sens est l'élargissement, le dépassement de limites de l'esprit. L'imagination est ce dynamisme même.

D'après Pierre Kaufmann¹, le problème même de l'imaginaire est sa relation intime avec l'image, il ne peut pas être dissocié de cette dernière. Au milieu du XX^e siècle le monde des images a pris le dessus et son déploiement a écarté la question classique de l'imagination qui désignait une faculté d'engendrer et d'utiliser des images. En effet l'étude des productions imagées, de leurs portées et de leurs propriétés, a contribué à la compréhension de l'imaginaire et de son vaste

¹ Pierre, Kaufmann, auteur de l'article « Imaginaire et imagination » de l'Encyclopaedia Universalis.

territoire. Gaston Bachelard avance que l'imagination est « **la faculté de déformer les images fournies par la perception, [...] la faculté de nous libérer des images premières, de changer les images.** »¹.

Elle est une force dynamique, fortifiante, explosive : « Si une image présente ne fait pas penser à une image absente, si une image occasionnelle ne détermine pas une prodigalité d'images aberrantes, une explosion d'images, il n'y a pas imagination. [...] Grâce à l'imaginaire, l'imagination est essentiellement ouverte, évasive. »². Donc pour l'imagination, le monde visible est considéré comme une réserve pleine d'images et de signes à l'état pur qu'elle assimile et transforme, ensuite elle les arrange les unes par rapport aux autres selon la perception du sujet.

Chaque conception d'une image est différente pour chaque personne, et c'est ce réel perçu modifié par l'imagination qui va enrichir les différents domaines de l'imaginaire grâce aux images déformées qui forment une représentation du monde. Nous pouvons appeler imaginaire un ensemble de productions mentales représentées dans des œuvres à base d'images visuelles (tableau, photo, dessin, panorama, portrait...) et langagières (métaphore, récit, symbole, allégorie,...) formant un ensemble structuré individuel et cohérent. Laurent Albarracin affirme dans son article que : « **L'image poétique n'est pas une évacuation du réel. L'image est le rapprochement de deux réalités qui, par le truchement l'une de l'autre, acquièrent chacune la capacité de se dire davantage, de s'invoquer et de s'évoquer.** »³ Encore faut-il prendre en considération la polysémie du mot « image », qui peut être **image iconique**, **image mentale** ou **image poétique** et particulièrement ce que nous appelons « figures de style ». Dans quelles mesures les relations entre l'image et l'imaginaire nous permettent de préciser la notion d'imaginaire ? L'image quelque soit sa fonction et sa forme peut-elle nous aider à mieux cerner le concept d'imaginaire ?

¹ Op, cit, Gaston, Bachelard, « L'air et les songes », p.5.

² Ibid, p.5.

³ <http://www.tonanzi.com/> Laurent Albarracin, « L'image poétique entre le réel et l'imaginaire », article publié le 12/08/2009. Consulté le : 31/10/2015.

« Placer l'image au cœur de l'esprit est peut-être le meilleur moyen pour comprendre ses activités. »¹ assure Jean-Jacques Wunenburger. Puisque l'imaginaire repose sur des images mentales, par l'intermédiaire de son étymologie nous pouvons suivre la trace de cette notion et son jaillissement à travers le temps.

2- Les prémisses du concept de l'imaginaire

2.1- L'imagination entre l'Antiquité et le Romantisme

Les premiers grands philosophes de la culture occidentale marquent jusqu'à présent les représentations que nous nous faisons de l'imagination et de l'imaginaire. Cette civilisation occidentale ne cesse de nous donner des techniques toujours en progrès dans le domaine de la production, de la reproduction, de la communication de l'image. Plusieurs philosophes ont étudié le développement de l'imagination / imaginaire en articulation avec l'image, parmi eux Durand a pu distinguer quatre moments dans l'histoire de cette triade.

Pendant l'Antiquité Platon considère l'imagination comme un mode de pensées mineur, il cherche la vérité uniquement par la raison et c'est la raison qui élève l'homme à lui-même. Avec Socrate et Aristote (IV^e av. J.C^o), la voie d'accès à la vérité est donnée par l'expérience des faits et des convictions de la logique. Par le raisonnement appelé dialectique, l'homme peut aboutir à la vérité, à la logique, rejetant toute forme de pensée et d'expression qui ne serait pas appuyée et justifiée par une méthode qu'elle justifierait, elle-même, directement. Cette dialectique exclue toute autre solution, et propose uniquement deux solutions, l'une absolument vraie, l'autre absolument fausse ; c'est le principe du tiers exclu. Pour Socrate les images sont indispensables parce qu'elles permettent la conception des choses dans le temps à partir de leur conception hors du temps. Donc l'image qui est au centre de l'imagination/ imaginaire est suspectée, car elle propose un réel voilé entre la vérité et la fausseté. De ce fait, l'image peut conduire l'homme à l'erreur, et la raison perd sa crédibilité.

¹ Op, cit, J-J, Wunenburger, p.9.

Par contre, au Moyen Âge, saint Thomas d'Aquin parle de l'imagination comme d'un intermédiaire entre le corps et l'esprit, qui transforme les perceptions en images, ce qui peut entraîner une dangereuse confusion entre les images et le réel. Il s'inspire d'Aristote qui pense que l'acte intellectuel est causé par le sens dans la mesure où il dépend des images. Autrement dit, l'homme s'appuie sur des images absentes qui n'existaient pas dans la réalité pour pouvoir avancer une logique des choses. Thomas d'Aquin part du principe que l'intelligence est un agent qui ajuste l'intelligence humaine à partir de perceptions sensibles, purement passives, car elles ne subissent aucune action d'un objet extérieur. Il fait aussi la distinction entre les sens internes et externes, les sens externes permettent à l'homme de faire l'expérience du monde matériel, alors que les sens internes favorisent l'évaluation et la synthèse des sensations comme l'imagination, la fantaisie, la mémoire. Dans les deux cas, c'est la pensée, l'intellect qui régit l'imagination à base d'images conçues par la perception.

Mais, à partir de la Renaissance, l'imagination est remise en cause avec les progrès des sciences. Descartes nie la présence d'image dans le développement intellectuel de toute personne, il avance que l'homme est le même avec ou sans imagination, Francis Bacon homme de science et philosophe, bien qu'il donne un certain intérêt aux arts, il considère les œuvres artistiques comme peu essentielles voire inutiles à l'évolution de toute société. Les bases de la physique moderne sont établies dans la même logique qu'Aristote et Saint-Thomas d'Aquin : La raison est l'unique moyen pour avoir accès à la vérité. À la fin du XVII^e siècle Blaise Pascal qualifie l'imagination de « maîtresse d'erreur et de fausseté », il considère l'imagination comme une partie décevante dans l'homme, car elle engendre toutes sortes d'émotions dangereuses et fausses, comme la peur, le doute, la frustration. Le Dictionnaire de l'Académie, la définit en 1694 comme force « erronée et bizarre », dans la lignée de Descartes, de Pascal et de La Bruyère. Même remarque pour bon nombre de philosophes classiques. Ainsi l'imagination chez les grands penseurs, depuis l'Antiquité jusqu'au XVII^e siècle n'a pas été appréciée et se trouvait relégué au second plan, jusqu'à l'avènement du Romantisme qui lui donne sa valeur et la place au centre de toute œuvre d'art.

En effet, au XVIII^e siècle, l'imagination devient importante en vue de la création et de la compréhension du monde, elle représente la faculté de combiner de nouvelles images. Le fait à côté de la raison apparaît bien comme une référence qui s'inscrit en faux contre l'imaginaire, de plus en plus confondu avec le délire, le fantasme et le rêve, l'irrationnel. Kant accorde à l'imagination la capacité de faire la synthèse de nos expériences que la raison traduira en concepts. Après, à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle, le courant romantique donne le pouvoir aux émotions et à l'imagination et un avantage sur la raison. Les partisans du mouvement romantique privilégient deux niveaux d'imagination : l'inconscient, qui permet l'accumulation d'expériences, et le conscient, qui permet d'agencer les éléments pour former l'inexistant, autrement dit le neuf, l'original. Pour les romantiques, l'imagination est le moteur de la création artistique, elle est liée à la capacité de se faire des images mentales et des combinaisons nouvelles, mais elle dissimule une force mensongère qui conduit à l'erreur et cache le secret de la vérité en s'opposant à la raison.

2.2- L'imagination contemporaine

Le philosophe Georges Gusdorf, ancien élève de Gaston Bachelard à l'Ecole Normale Supérieure de Paris, a essayé d'interpréter les différentes formes symboliques dans l'imaginaire humain par une approche mythique, il définit, avant même la conscience intellectuelle, une conscience mythique, qui renvoie chez lui à une dimension où règnent la répétition et la création. Il a proposé trois étapes dans l'histoire du concept de l'imaginaire, chaque étape correspond à un état de conscience de l'humanité :

- La conscience mythique commence dès la préhistoire, elle est considérée comme structure de l'être dans le monde et comme principe de réalité. L'expérience mythique a pour fonction de réintégrer l'homme dans l'univers, ce sont les mythes qui déterminent l'histoire des individus comme des peuples.
- La conscience intellectuelle est caractérisée par le passage de la Préhistoire à l'Histoire, avec la découverte de l'universalité mais aussi

de la personnalité, autrement dit, de l'extériorité des mythes collectifs à l'intériorité de la conscience de soi. Dans cet état de conscience le mythe a été refoulé. Dans cette perspective, étudier les mythes revient à étudier l'inconscient, car l'activité symbolique résulte d'une projection de la réalité intérieure de la psyché sur la réalité extérieure de la nature.

- La conscience existentielle est marquée par la réconciliation, c'est-à-dire le mythe a été réintégré de façon polysémique : poétique, pédagogique, religieux...

René Barbier, professeur de Sciences de l'éducation à Paris VIII, s'inspire de Gusdorf et distingue trois phases évolutives dans l'histoire de ce concept

- **La première phase** : Au début l'imagination est synonyme de mimésis qui veut dire imitation, identification. Ce terme appartenait tout d'abord à un contexte religieux, à la danse, au geste et à la musique, dans le but d'exprimer la réalité cachée et non pas d'imiter l'apparence du réel et la reproduire. Plus tard, le terme est utilisé par Socrate dans le domaine des arts plastiques qui copient la nature.

Après les présocratiques, la philosophie grecque impose une coexistence entre réel et imaginaire. Elle adapte une pensée rationnelle et repousse la fonction imaginante de l'être humain. Nous trouvons d'un côté, la sensation, la perception, de l'autre, la fantaisie, le rêve, l'art, sans interaction entre les deux domaines. Il y'a le refoulement d'une forme d'intelligence de la ruse qui demandait l'expression d'une imagination subtile et d'une attitude mentale combinant le flair et le discernement dans différentes activités : politique, religieuse, culturelle...

- **La deuxième phase** : se caractérise par une actualisation de l'imaginaire et une potentialisation du réel/rationnel. A partir du romantisme, l'imaginaire devient le seul réel et l'imagination, la voie de sa réalisation. Pour que le réel soit, il faut faire un détour par l'imaginaire. L'ambigüité existe même s'il y'a coupure entre le réel et l'imaginaire, Le Surréalisme résout ce problème en opposant cette fois le surréel au couple réel/imaginaire. Pour les Surréalistes, il s'agit avant tout d'élargir notre perception selon notre situation à l'expression sous toutes ses formes.

L'élément-clé du Surréalisme réside dans notre force psychique libérée des liens des exigences perceptives et de tout renvoi à une réalité extérieure, par l'intermédiaire de l'image. L'image surréaliste associe sujet et objet, esprit et matière, conscient et inconscient. Elle détourne l'homme de la vérité et le libère face à la nature, ainsi l'imagination se trouve liée à l'image, toutes les deux permettent de poser des questions philosophiques sur l'existence de l'être et le non-être, le vrai et le faux, le réel et l'irréel. L'image devient un type de conscience, elle reprend de la valeur et se libère de toute imitation. L'imagination n'a plus cette capacité de former à l'intérieur de la conscience des images pour la représentation du monde, mais elle le pense par la création d'images en niant la réalité. Ainsi, l'imagination un acte de liberté.

- La troisième phase : Au xx^e siècle de nombreux auteurs se sont penchés sur la question de l'imagination d'une part, comme la faculté de former des images et d'autre part, comme la faculté de combiner des images en imitant la nature mais sans la représentation du réel. En d'autres termes, l'imagination présente deux modes de fonctionnement, soit elle reproduit le réel en formant des images, soit elle associe des images pour créer quelque chose d'inconnu. La première forme qui est l'imagination reproductrice correspond à la représentation du réel, fait appel à plusieurs images, étant donné que chaque individu a sa propre représentation des choses. Quant à la deuxième forme, l'imagination créatrice, c'est grâce à elle que l'être humain construit une nouvelle image ou développe une idée inédite en associant des images déjà connues pour produire quelque chose d'inconnu jusqu'alors. Dans cette phase contemporaine, s'annonce une articulation de la fonction du réel et de la fonction de l'irréel, notamment avec Gaston Bachelard et Sartre, deux philosophes français qui ont accordé la part d'irréel à l'imagination créatrice. (Nous développerons cette partie du travail quand nous aborderons le parcours historique des théories de l'imaginaire).

Certains penseurs se sont intéressés à l'imaginaire en tant que mode de pensée, d'autres ont consacré leurs études à l'analyse des productions créées par l'homme pour tenter de mieux le comprendre. L'exemple de Freud qui a essayé d'interpréter le fonctionnement de la part cachée de l'être humain à travers ses rêves

et ses fantasmes. Ses recherches l'ont guidé vers l'inconscient de l'esprit humain qui s'identifie à un geste automatique dans certaines activités comme l'écriture, la peinture,... Puis Jung, disciple de Freud, a développé le concept d'inconscient collectif et d'archétypes dans des productions culturelles. Il ouvre la voie à l'étude des contenus objectifs de la psyché, autorisant du même coup à considérer l'imagination non plus comme une pure fantaisie individuelle, mais comme une capacité dont les productions obéissent à des règles. En revanche, d'autres anthropologues soucieux d'identifier les éléments communs aux constructions imaginaires de différentes cultures, ont étudié les mythes, les systèmes symboliques de différents peuples, exemple les travaux de Lévi-Strauss, et ceux de Gilbert Durand avec « Les structures anthropologiques de l'imaginaire. ».

Cornelius Castoriadis participe aussi à cette phase et présente une des meilleures voies d'accès à l'imaginaire. Pour lui, l'imaginaire doit utiliser le symbolique, non seulement pour se dire, mais pour exister et en retour le symbolique présuppose l'imaginaire. A cet égard, Henri Corbin nous introduit dans un univers où l'imagination est la production magique des images : « **L'image, dès lors, se trouve définie comme un corps (un corps magique, un corps mental) dans lequel s'incarnent la pensée et la volonté de l'âme** »¹ Ses études relèvent de la mystique soufiste, en particulier le soufisme d'Ibn' Arabi. L'imagination n'a de sens que si elle fait exister la présence divine à laquelle elle s'adresse. Dieu a créé le monde en l'imaginant, et il s'est révélé dans les êtres qu'il a créés et à partir de cet acte de création, la créature peut imaginer son monde, son Dieu, ses symboles. Ainsi, Corbin nous montre que l'imagination est créatrice car elle fait apparaître Dieu, et agit sur un monde : « **des Idées- Images, mundus imaginalis (monde de la sensibilité suprasensible) celui du corps magique subtil, « le monde où se spiritualisent les corps...** »² Corbin a démontré l'importance de cette faculté qui était dénigré par les penseurs occidentaux, il a aussi orienté les travaux attachés à l'imaginaire dans la voie du sacré.

¹ Henry, Corbin, « L'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn'Arabi », p.139. Cité par Christian, Chelebourg, « L'imaginaire littéraire » Ed Nathan, 2000. p.12

² Ibid, p.141. Cité par Chelbourg, p.13.

Paul Ricœur a étendu cette recherche à l'étude de l'herméneutique symbolique qui a d'abord permis l'interprétation des textes mythico-religieux de l'Antiquité païenne, avant de devenir l'étude des mythes et des symboles. En effet, l'herméneutique qui est l'interprétation des signes, consiste à dégager le sens caché derrière le sens figuré. L'auteur nous montre que l'homme a toujours eut recours au langage indirect qui est celui des symboles et des mythes pour s'exprimer. Ce langage est riche de sens et ouvert, Paul Ricœur affirme : « **J'appelle symbole toute structure de signification où un sens direct, primaire, littéral désigne par surcroît un autre sens indirect, secondaire, figuré, qui ne peut être appréhendé qu'à travers le premier.** »¹ Il ajoute que : « **L'interprétation est le travail qui consiste à déchiffrer le sens caché dans le sens apparent, à déployer les niveaux de signification impliqués dans la signification littérale** »². Ainsi, l'homme fait appel à son imaginaire pour dissimuler ses désirs inconscients souvent refoulés et dire ce qu'il lui semble invouable par le biais de la représentation symbolique.

Chacun à sa façon, ces auteurs nous propose des outils théoriques pour comprendre la formation et le devenir de l'imaginaire.

3- Parcours historique des théories de l'imaginaire.

Après ce survol historique du concept de l'imaginaire, nous poursuivons notre travail sur l'étude de quelques approches théoriques avancés par les grands concepteurs de cette notion. Nous précisons que ce travail s'inscrit dans une perspective de l'analyse du discours de l'imaginaire qui étudie le contenu et le contexte du discours écrit ou oral dans un espace réflexif choisi (contes et récits du Maghreb). Ce qui nous importe ici est de rassembler quelques éléments théoriques qui répondent le plus à notre objectif de recherche, en particulier l'approche socio-sémantique qui s'intéresse au contexte de l'énonciation ainsi aux spécificités sémantiques de l'énoncé où il y'a une réalité à analyser.

¹ Paul, Ricœur, « Le conflit des interprétations », 1969 Paris, Seuil, p.16.

² Ibid, p16.

Nous avons montré à travers l'aperçu historique les trois grandes périodes qui ont marquées le concept de l'imaginaire. Nous nous intéressons notamment au troisième moment qui étudie les formations imaginaires à partir des marques de subjectivité, des figures de styles, des rapports symboliques qui font émerger les traces de contraintes et des oppositions présentes dans les discours. Nous nous basons aussi sur l'anthropologie qui considère les traditions, les rituels sociaux, les mythes et les légendes comme des discours assurant l'organisation des sociétés humaines. C'est dans cette lignée que nous nous mettons pour définir la notion d'imaginaire dans le cadre de l'analyse de discours.

3.1- Le contenu de l'image : Approches théoriques

- De la conscience à la perception

G. Durand considère l'imaginaire comme le substrat de la vie mentale, une force propre à l'humanité. L'imaginaire se trouve partout, dans nos rêves, nos souvenirs, nos visions, nos créations artistiques, même dans des situations de la banalité quotidienne. Les perceptions physiques dans la formation des images mentales se réalisent à partir de deux pôles, l'un biologique et l'autre incarné dans une langue, une conscience, une culture, une civilisation.

La définition du mot image est difficile, car il appartient à un champ pluridisciplinaire notamment celui de la linguistique, de la littérature, de la psychologie, de l'anthropologie... Dans le domaine de la littérature, l'image correspond à l'expression verbale dotée d'un pouvoir représentatif, puisque qu'elle contribue à la concrétisation des réalités du monde de l'abstraction. La relation entre l'image, l'imagination, l'imaginaire est évidente. Gilbert Durand fixe le cadre de cette relation, à savoir notre présentation du monde par les propos suivants :

La conscience dispose de deux manières pour se représenter le monde. L'une directe, dans laquelle la chose elle-même semble présente à l'esprit, comme dans la perception ou la simple sensation. L'autre indirecte lorsque (...) la chose ne peut se présenter « en chair et en os » à la sensibilité, comme par exemple dans le souvenir de notre enfance (...) ou dans la représentation d'un au-delà de la mort. Dans

tous ces cas de conscience indirecte, l'objet absent est représenté à la conscience par une image, au sens très large de ce terme.¹

En effet être conscient d'une image, ce n'est pas du tout être conscient d'une chose au cœur de la perception. Plus la personne s'évade en pensée et se laisse aller à l'imagination moins elle pourra percevoir ce monde actuel, la conscience d'image ne se développe qu'en absence du monde réel et vigilant. Cette vigilance suppose une conscience des choses et du monde et fait appel à une surveillance qui doit se relâcher à son tour pour que la personne puisse fuir et se livrer tout entière au monde des images. L'image est donc une manière de penser et d'être au monde sur le mode de la fuite : rêver, être ailleurs, errer, survoler, flotter... Chaque individu trouve dans l'irréel ce qu'il n'arrive pas à trouver dans le réel au point de le préférer au réel. Il se représente un monde qui est absent mais qui le séduit, il a conscience de l'imaginer et non pas de le voir. L'esprit semble produire ses propres objets au lieu de les découvrir dans la réalité, il porte en lui l'imaginaire c'est-à-dire la conscience devient imageante ou perceptive. Il ne peut donc y avoir ici de description objective de l'imaginaire, comme il y a possibilité de description du monde perçu, d'où la relation entre l'image, la perception et l'imaginaire.

Pour bien comprendre le fonctionnement de l'imagination, Bachelard indique qu'il faut toujours penser à ce lien qui existe entre l'imagination et les images : **« On veut toujours que l'imagination soit la faculté de former des images. (...) S'il n'y a pas changement d'images, union inattendue des images, il n'y a pas imagination, il n'y a pas d'action imaginante. »**² D'après cette définition nous distinguons deux types d'images, celles que la perception nous fournit et celles que l'imagination produit appelées images mentales ou images imaginées.

Donc les images perçues sont déformées par les images imaginées, le psychisme fait appel à deux fonctions, opposées mais complémentaires : une fonction du réel, qui gère la perception sensible et une fonction de l'irréel, qui gère l'imagination. Bachelard appelle cette déformation du réel qui est la fonction de

¹ G. Durand, « L'Imagination symbolique », Paris, PUF, 1964, p. 7-8.

² Op, cit, G.Bachelard, « L'air et les songes », p.5.

l'irréel l'imaginaire : « **Le vocable fondamental qui correspond à l'imagination, ce n'est pas image, c'est imaginaire. Grâce à l'imaginaire, l'imagination est essentiellement ouverte, évasive. Elle est dans le psychisme humain l'expérience même de l'ouverture, l'expérience même de la nouveauté.** »¹ Imaginer, c'est pouvoir anticiper, entrevoir, voir avant de voir, car sans anticipation donc sans imagination nous ne pouvons pas accéder au surréel d'où absence de connaissances.

- Du souvenir au rêve

Le souvenir a aussi sa part dans la formation des images ce qui nous met dans une possible confusion. En effet l'image peut être de l'ordre du souvenir car elle est marquée par le temps dans la dimension du passé. L'être humain fait appel en continuité à des images déjà conçues au préalable, il a tendance à trouver à travers ces images son passé. Dans le rapport à l'imaginaire, l'image produite ou inventée représente directement l'objet, elle est une création de l'esprit et non pas une reproduction de ce que l'esprit a déjà pu voir et dont il se souvient. En outre, la formation des images est une sorte de connaissance de formes plus intemporelles que les souvenirs, c'est-à-dire des formes éternelles qui restent gravées dans la mémoire et qui ne s'oublient pas. Dans le cas du souvenir l'image joue un rôle d'intermédiaire entre la conscience du sujet et du passé qu'il essaye d'évoquer, alors que dans l'imagination l'image n'est pas intermédiaire, elle est à la base de l'activité imaginaire.

Donc la mémoire par le souvenir vise le passé et non pas l'image, par contre l'imagination vise l'image, ce qui justifie la distinction entre les deux facultés. Dans cette perspective Bachelard écrit :

... C'est la perception des images qui détermine les processus de l'imagination. Pour eux, on voit les choses d'abord, on les imagine ensuite ; on combine, par l'imagination on combine des fragments du réel perçu, des souvenirs du réel vécu, mais on ne saurait atteindre le règne d'une imagination foncièrement créatrice. Pour richement

¹ Op, cit, G.Bachelard, « L'air et les songes », p.7.

combiner il faut avoir beaucoup vu. Le conseil de bien voir, qui fait le fond de la culture réaliste, domine sans peine notre conseil de bien rêver. 1

Nous remarquons bien que l'imagination ne peut se libérer de la perception ni du souvenir encore moins du rêve, une forte relation les unit. Image, souvenir et imagination ont des aspects communs, dans tous les cas, ils se rapportent à un objet absent. Le souvenir se rapporte à un passé qui n'est plus. L'imagination se développe sur un plan qui excède la perception singulière et vise un genre. L'image, elle aussi, vise ce qui n'est pas là, mais dont elle se donne une forme de présence. Le souvenir nous donne une copie affaiblie de la réalité tandis que l'imagination semble la recréer. C'est pourquoi il est nécessaire de faire appel à une forme de pensée qui puisse approcher l'image dans sa nouveauté et qui arrive à reconnaître l'horizon auquel elle appartient. Par conséquent, l'image devient une donation de présence, elle est considérée comme un puits où l'être humain développe son imagination pour accéder à une émergence de sens par l'interprétation symbolique.

Le rêve est aussi à l'origine de la capacité de la conscience à inventer de nouvelles formes du réel. Dans la perception l'être humain se donne la présence du monde, dans l'imagination, il quitte cette présence et se réfugie en lui-même, donc il se fait absent pour tous les autres et se trouve à l'état de rêve tout en étant conscient. La perception des choses dans la réalité est une forme de conscience, elle est la saisie de la réalité au sens du mode de la vigilance. À travers la perception l'être humain est en rapport avec le réel, or avec l'imagination il se détourne de ce réel pour se livrer à des images. Il se donne un objet irréel, absent, mais qui est concret dans la perception, cette dernière devient donation de présence alors que l'imagination devient donation d'absence. Toute personne consciente qui se met à rêver cesse d'être vigilante, bascule vers le rêve par le biais de la rêverie.

Pour comprendre l'imaginaire comme objet visé par la conscience, il faut d'abord comprendre l'image dans la conscience et particulièrement comme image présente dans la conscience d'une perception. Étant donné que le mécanisme de la

¹ G, Bachelard, « La terre et les rêveries de la volonté ». Éditions, José Corti, 1947, p.3.

conscience imageante diffère de celui de la conscience perceptive, il faut considérer l'image en tant qu'image et non pas comme une image d'une perception et qui représente un modèle c'est-à-dire une image qui existe déjà. Prenons le cas d'une personne qui se représente un objet exemple sa voiture, elle se représente alors quelque chose de réel, car la voiture existe dans la réalité, mais en imagination l'objet devient absent. Cette imagination matérielle est présente dans la symbolique des mythes :

Le symbole poétique nous montre l'expressivité à l'état naissant... [...]; la structure de l'image poétique est aussi celle du rêve lorsque celui-ci tire des lambeaux de notre passé une prophétie de notre devenir et celle des hiérophanies qui rendent manifeste le sacré dans le ciel et les eaux, la végétation et les pierres ¹

En effet, quand la personne est en face de l'objet, elle le perçoit, l'objet lui est donné, or, lorsqu'elle en a une image elle le saisit comme absent du point de vue de la perception. Donc l'image participe du non-être, du néant, elle n'est pas réelle au sens de matérielle et pourtant elle existe. Sartre explique :

Ces présences absentes, répugnent à ma raison. Ne vaut-il pas mieux dire qu'il y avait un objet présent tout pareil au Panthéon et que cet objet c'était l'image ? De la sorte, ce qui est absent demeurera absent, ce qui est présent gardera entier son caractère de présence. L'image naturellement, ce sera l'analogon. Il représentait sans les posséder les qualités sensibles de l'objet absent. ²

Cela revint à dire que l'objet est dans la conscience comme donné par la perception, avec l'image, l'objet est visé par la conscience et visé comme absent. Ainsi, l'image est l'objet véritable, c'est une représentation d'une première

¹ Paul, Ricœur, « Finitude et culpabilité, Philosophie de la volonté », Paris, Aubier, 1988, collection Philo- esprit, pp. 20.21.

² Jean-Paul, Sartre, « L'Imaginaire », folio, essais, 2^e partie, « le probable », 1986, p.173.

présentation, la perception, alors que nous avons montré au préalable que la conscience imageante et la conscience perceptive sont deux mécanismes différents. Cette différence montre bien que l'imaginaire n'est pas comme l'imagination une faculté de se représenter des images existantes au préalable, mais l'imaginaire ou conscience imageante est une manière de rêver le monde, c'est un pouvoir qui relève du « non-être », du néant. C'est le cas de toute personne qui bascule dans le rêve par cet état intermédiaire qu'est la rêverie, le rêve en état de conscience devient le prototype du mécanisme de l'imagination. Donc l'état de rêve est une introduction de l'inconscience onirique dans la veille, c'est-à-dire pendant la vigilance et relève de l'imagination, alors que l'état de veille relève de la perception.

De ce fait, le rêve est une manière pour toute personne de se perdre dans des images dans un état d'inconscience tout en gardant l'esprit conscient pour ne pas sombrer dans un sommeil profond. Ainsi, le rêve constitue une projection dans le champ de l'imaginaire et dans un monde d'illusions, la structure du réel est détruite en faveur d'un irréel posé par l'imaginaire. L'irréel devient une image pour la conscience qui le pose comme son objet, en conséquence l'irréel n'est pas le vide, nous ne pouvons pas avoir conscience d'un rien, car la conscience est conscience de quelque-chose.

C'est ce qu'évoque Sartre dans la conclusion de son ouvrage, *L'Imaginaire* : « l'objet irréel apparaît d'un seul coup comme hors d'atteinte par rapport à la réalité. Nous voyons donc que la conscience, pour produire l'objet en image [...] doit pouvoir nier la réalité du tableau et quelle ne saurait nier cette réalité qu'en prenant du recul par rapport à la réalité saisie dans sa totalité. »¹. Pour Sartre l'imagination se libère des contraintes de la réalité perçue par nos sens, elle fabrique des images mentales à partir de l'irréalité des objets ou des êtres représentés.

S'il y a recul par rapport à la réalité, il n'en reste pas moins que l'image est un quelque chose pour la conscience, un quelque chose constitué sur fond de réalité.

¹ Op, cit, Sartre, « *L'Imaginaire* », p.352.

En effet, il n'y a distanciation que parce qu'il y'a déjà néantisation c'est-à-dire présence d'un objet qui peut être par la suite nié. Ainsi, nous remarquons que l'acte qui pose le monde comme réel en le percevant, et l'acte imageant qui ne détruit pas ce réel sont deux faces d'une même réalité. Car l'imaginaire ne s'oppose pas au réel, mais il contribue à sa constitution en le néantisant.

Comme la conscience ne peut pas faire du monde perçu ce qu'elle veut, elle cesse d'être vigilante et trouve refuge dans sa propre représentation. Pour que l'imagination s'isole du monde de la vigilance, il suffit d'un prétexte dans la pensée, donc d'un minimum de substance empruntée à la perception. Ce que Sartre nomme un analogon c'est à dire, un objet ancien, des formes étranges, une photo, ...et la conscience s'élanche vers l'imaginaire défini comme un ailleurs que l'être fuit pour quitter sa situation actuelle. Ainsi, l'imaginaire étant un plan de conscience complexe, un lieu propre aux images dans lequel l'esprit élabore son monde à lui et se donne à lui-même un monde irréel, la question est de savoir d'où peuvent être puisées ces formes ? Sont-elles spécifiques pour chaque personne, ou sont-elles collectives ?

Après cette réflexion sur l'image et son articulation avec la perception, la conscience et le rêve, nous passons à l'étude de quelques approches qui trace l'histoire des théories de l'imaginaire, notamment celles qui sont d'un grand apport pour toute recherche sur cette notion.

3.2- Panorama des théories actuelles de l'imaginaire.

- Freud et ses disciples

Selon Freud, l'image est une sorte d'intermédiaire entre un inconscient inavouable et une prise de conscience avouée. Elle s'identifie au symbole, type même de la pensée indirecte où un signifiant correct renvoie à un signifié secret. D'après Joël Thomas, Freud définit le symbole comme étant : « **ce qui signifie** »¹. Dans ce cas l'image devient la clé qui permet d'ouvrir les portes d'une zone secrète

¹ Joël. Thomas, « Introduction aux méthodologies de l'imaginaire », ouvrage collectif, ellipse Paris, 1983.p.83,

et de pénétrer dans les lieux les plus refoulés du psychisme. Quant aux contenus de l'imaginaire (rêveries, rêves, souvenir, fantasmes), Freud les explique par la satisfaction symbolique du désir, c'est-à-dire toute image a un contenu latent. Il déprécie le régime diurne en faveur du régime nocturne, en considérant le rêve comme une action de délivrance et d'extériorisation. Dans son ouvrage, « L'Interprétation des rêves » Freud analyse certains faits dont le symbolisme lui apparaît commun à tous les hommes. Il explique par le mythe d'Oedipe les relations entre l'enfant et ses parents d'où la présence des interdits religieux notamment l'inceste qui est le meurtre du père par le fils. Ainsi, Freud se base dans ses travaux sur le vécu infantile de l'individu, c'est à dire pour connaître la source des troubles psychiques d'un individu il faut chercher dans les traumatismes qu'il a subis dans son enfance.

Quant à Jung, son disciple, il cherchait dans la construction des images mentales les archétypes de l'inconscient collectif, et observe le rêve comme un reflet de l'inconscient. Jung, va plus loin que son maître. Mais chacun du maître et de l'élève propose un travail de l'inconscient, même si Jung ne s'est jamais préoccupé d'une conception autour de la problématique de l'imaginaire, comme Freud, son œuvre constitue un précieux apport à la notion d'image symbolique.

Les surréalistes considèrent l'image comme une association de l'inconscient et du conscient, de l'esprit et de la matière, du sujet et de l'objet. Ils cherchent une fusion entre le réel et l'imaginaire, mais cette fusion ne peut être accomplie que par le biais du rêve, Breton explique dans le premier manifeste du surréalisme : **« Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité, si l'on peut ainsi dire »**¹. En effet selon A. Breton le surréalisme est comme : **« un automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de tout autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la**

¹ André, Breton, « Manifeste du surréalisme », 1924, Jean-Jacques Pauvert, rééd. Gallimard, coll. « Idées », 1979, p. 24.

raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale ».¹ Il se base sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations, qui restent inconnues jusqu'à lui notamment « **à la puissance du rêve** ». ²Dans cette optique, Breton rejoint l'idée de Freud sur la revalorisation positive du rêve, de la rêverie, dont le résultat fut la découverte de l'inconscient, et affirme qu' : « **Il est inadmissible (...) que cette part considérable de l'activité psychique (...) ait encore si peu retenu l'attention** »³.

De son côté Jung s'investit plus vigoureusement que Freud dans les dimensions encore inconnues de la psyché, d'après Joël Thomas, les divergences entre les deux hommes se manifestent dans la structure dynamique que les deux chercheurs prêtent à l'inconscient. Freud le considère comme un éparpillement sans structure de la psyché, par contre, Yung présente l'inconscient comme un assemblage de plusieurs noyaux homogènes, chacun de ces derniers tend à se poser en personnalité libre. Dans cette vision, le travail de Yung va à l'encontre de celui de Freud, étant donné qu'il essaye de regrouper ce qui a été dispersé dans la psyché pour qu'elle puisse devenir fonctionnelle.

Pour Jung, tout individu a tendance à croire que c'est sa personne même qui constitue sa psyché, ce travail de construction qu'il appelle l'individuation conduit la personne au-delà d'elle-même. Il cite l'exemple d'un groupe de personnes habitant au centre d'une île et ignorant l'existence de l'eau au tour de cet espace. Selon J.Thomas, il s'agit d' : « **une sorte de matéria prima nourricière, d'océan sur lequel flotte la psyché, ainsi se définit la notion d'un inconscient collectif, énorme champs dans lequel notre imaginaire puise et se ressource constamment** ». ⁴ Ainsi les ressources de l'inconscient collectif sont issues d'une relation de la psyché et de l'archétype qui n'apparaît à son tour qu'à travers les symboles. Par ces travaux, Jung contribue à l'étude des contenus objectifs de la

¹ Op, cit, A. Breton, « Manifeste du surréalisme », p.37.

² Ibid, p .37.

³ Op, cit, J.Thomas, p.20.

⁴ Ibid, p.84.

psyché, permettant en même temps à considérer l'imagination non plus comme une pure fantaisie individuelle, mais comme une faculté dont les productions obéissent à des règles.

En effet, les récits (conte, mythe, fable,...) de cultures différentes présentent des analogies inexplicables par les échanges de masse et les échanges culturels, de même, que nos rêves ou nos fantasmes s'apparentent volontiers à des mythes que, souvent, nous ignorons. Pour expliquer ces ressemblances, Jung fait appel à l'histoire de l'espèce et montre que notre esprit et notre corps, gardent trace de l'évolution qui nous a affranchis de l'animalité. Notre psyché est peuplée de figures puisées dans une mémoire antique. Leur ensemble constitue un inconscient collectif dans lequel l'individu puise à son tour les images qui alimentent son imagination créatrice. Ce qu'affirme C.G. Jung :

Si elle dispose de sources de toute évidence personnelles, la fantaisie créatrice dispose aussi de l'esprit primitif oublié et depuis longtemps enfoui avec ses images particulières révélées dans les mythologies de tous les temps et de tous les peuples. L'ensemble de ces images forme l'inconscient collectif donné in potentia par hérédité à chaque individu.¹

Les archétypes relient donc psychisme personnel et psychisme collectif ; c'est pourquoi les mythes, et l'activité symbolique nous renvoient toujours aux origines de l'individu et de l'espèce humaine en générale. Jung a montré l'importance de ces archétypes dans l'exploration de l'imaginaire qui se caractérisent par la manifestation des instincts à partir d'images symboliques. Ainsi, l'imagination ne se déploie pas librement, car ses productions ne dépendent pas de l'individu, mais obéissent à des instructeurs propres à l'espèce. C'est pourquoi nous ne pouvons connaître directement les archétypes, mais seulement les approcher en dégagant les traits communs des rituels, fantasmes, mythes ou rêves à travers lesquels ils s'expriment. Jung se trouve attiré aussi par les fonctions religieuses, il

¹ Carl-Gustav, Jung, « Métamorphoses de l'âme et ses symboles », Le livre de Poche, références, 1996, p.42.

désigne le sentiment de sacré et de crainte qui saisit l'âme humaine devant les productions de l'inconscient par la puissance et la volonté divine.

Chelebourg montre dans « L'Imaginaire littéraire, des archétypes à la poétique du sujet » que les archétypes constituent des images actives, engagées, dans la représentation des conflits internes à la vie psychique, tant à l'échelle de l'individu qu'à celle de la société. En conséquence, l'activité onirique est révélatrice, elle a pour tâche de modérer l'organisation du monde ; elle est le refuge de la pensée symbolique et nous maintient en contact avec notre âme archaïque.

Dans son recueil d'articles « Introduction aux méthodologies de l'imaginaire », Joël Thomas présente les théories de plusieurs chercheurs sur l'imaginaire, parmi eux Ernest Cassier. Selon Jean-Jacques Wunenburger, Cassier suit la pensée de Kant qui porte sur la culture à travers le mythe, l'art, et la religion. Il affirme que la notion de forme symbolique désigne : « (...) **toute énergie de l'esprit par laquelle un contenu de significations spirituelle est accordé à un signe sensible concret et intrinsèquement adapté à ce signe** ». ¹ Donc pour Wunenburger, la forme symbolique relève des représentations mythiques, artistiques et religieuses. L'œuvre d'art, tout comme la religion, le mythe, le sacré, occupe une place importante dans la pensée des chercheurs, elle est plus qu'une création personnelle, car elle s'inscrit dans un mouvement étendu, celui de l'inconscient collectif. D'après Jung, l'art « **travaille continuellement à l'éducation de l'esprit en faisant surgir les formes qui lui font le plus défaut** ». ² Dans cette perspective, d'autres travaux étaient fondés par les grands critiques de l'imaginaire, ils ont contribué à l'étude de l'imaginaire et son fonctionnement dans l'œuvre littéraire. Selon Le Dictionnaire des littératures françaises et étrangères :

L'étude de l'imaginaire littéraire relève de la critique des significations. Elle n'interroge pas cependant directement le sens de l'œuvre, mais considère les systèmes de signes qu'elle présente, suivant

¹ Ernest, Cassier, « Trois essais sur la symbolique » Cerf, 1997, p.13. Cité par J.Thomas, op, cit, p.92.

² C.G, Jung, « L'âme et la vie », Le Livre de Poche, références, 1995, p. 225.

diverses organisations et références : thématiques, existentielles, analytiques, symboliques. L'idée constante est de tirer du relevé d'un certain nombre d'indices qui, pris séparément, ne sont pas obligatoirement pertinents, le dessin d'un modèle de l'œuvre, à la fois formel et sémantique.¹

Encore faut-il considérer :

L'imaginaire comme l'ensemble qui fonde et nourrit l'écriture, non pas contre le choix de l'écrivain, mais dans un mélange de connaissance et de méconnaissance, puisque le créateur ne maîtrise jamais l'origine de cet imaginaire ni les implications du réseau que dessinent les références croisées dans l'œuvre ²

- Bachelard et la poétique des éléments

Bachelard considère l'image comme un moyen par le quel chaque individu explique le monde perçu par ses sens, c'est-à-dire que l'image est à l'origine de toute intuition. L'homme se représente le réel dans son inconscient qui est la source des intuitions premières. Pour Bachelard cette représentation est spontanée et naïve, elle exclue tous les problèmes scientifiques et ne pousse pas à des expériences. C'est pourquoi, Il a tenté d'explorer l'œuvre dans une démarche active pour étudier la naissance d'un imaginaire de l'espace spécifié dans les images de la profondeur. Il construit une analyse littéraire à partir de ses ouvrages sur l'imagination des quatre éléments classiques, où c'est l'image qui vient éclairer l'image.

La théorie des quatre éléments est la théorie qui place le feu et l'eau, l'air et la terre au centre d'un système de correspondances symboliques, où le croisement de sens se fait à mi-chemin entre le réel et l'imaginaire. Il classe les inspirations poétiques en quatre critères, correspondant aux quatre éléments des Anciens et des alchimistes : l'eau, le feu, l'air et la terre. Il écrit :

¹ Jacques Demougin, « Dictionnaire des littératures françaises et étrangères », Paris, Larousse, 1994, article « Imaginaire », p. 752.

² Ibid, p.752.

« La rêverie a quatre domaines, quatre pointes par lesquelles elle s'élanche dans l'espace infini. Pour forcer le secret d'un vrai poète, d'un poète sincère, [...], un mot suffit : « Dis-moi quel est ton fantôme ? Est-ce le **gnome**, la **salamandre**, l'**ondine** ou la **sylphide** ? ».¹ Ces quatre catégories sont autant de méthodes poétiques et psychanalytiques d'approche des textes littéraires. Dans « la Psychanalyse du feu », Bachelard évoque les quatre éléments, bien que son étude soit centrée sur le feu. Ce livre se trouve à la tête d'une série d'ouvrages que Bachelard va consacrer aux éléments : cette série commence notamment par le feu, puis l'eau (L'Eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière), l'air (L'Air et les songes : Essai sur l'imagination du mouvement), la terre (La Terre et les rêveries du repos et La Terre et les rêveries de la volonté), et s'achève par l'élément par lequel Bachelard avait commencé, celui qui le fascine le plus : le feu, dans son autobiographie La « Flamme d'une chandelle. »

Gaston Bachelard a proposé une importante réflexion sur la constitution et la mobilité des images, il a ouvert les voies à une véritable psychologie de l'imagination, perception d'images formées et fixées dans la conscience humaine, forces imaginantes qui creusent le fond de l'être, en cherchant à la fois le primitif et l'éternel, et mobilité d'images trouvant leur essor devant la nouveauté, tout en mouvant l'imagination créatrice. Il pense que les images constituent l'attention première de la pensée. Grâce à l'imagination, les images sont créées, animées, déformées.

La psychanalyse de Bachelard se base sur la rêverie diurne de l'homme qui consiste en une exploration de l'imaginaire et non pas de l'inconscient, contrairement à Freud qui s'attache aux rêves pour étudier le fonctionnement de l'inconscient. Ce processus n'est pas incohérent ou injustifié, mais il obéit à une grammaire de l'imaginaire. Bachelard a prolongé et a renouvelé les travaux de Jung sur l'archétype en l'adaptant à l'objet littéraire. Il affirme que les complexes archétypaux produisent des « groupes de métaphores » et des métamorphoses

¹ G. Bachelard, « La psychanalyse du feu », éd. Gallimard, « Folio Essais », 1985, p. 154.

semblables, à chaque type de rêverie correspond un réseau d'images appartenant aux mêmes rêveurs.

En effet pour atteindre l'imagination d'un poète, il convient de rechercher quel complexe révèlent les métamorphoses qu'il met en œuvre. Le philosophe s'est attaché à nous faire comprendre que les hommes en tant que rêveurs, partent des mêmes images et cheminent vers les mêmes pensées. Suivant leur tempérament, obéissant à leur instinct, ils arrivent à enrichir le côté objectif et subjectif de l'image contemplée. Dans « *Psychanalyse du feu* », il montre que les rêveries sur le feu sont régies selon divers complexes, celui de « **Prométhée** »¹ qui nous pousse à connaître, celui d' « **Empédocle** »² ce dernier marque l'articulation de l'amour avec le respect du feu, aussi l'instinct de vivre avec celui de mourir. Quant aux complexes de culture, ils les associent aux traditions, car ils renouvellent et prolongent les archétypes, comme l'exemple du complexe d' « **Ophélie** »³ qui unit l'eau à la femme et au désir de mort, le complexe du « **cygne** »⁴ qui renvoie au désir sexuel, car il représente l'image d'une femme blanche et nue, ce dernier étant masculin dans l'action et féminin dans la contemplation des eaux claires.

Ainsi toutes les informations qui proviennent de notre psychisme semblent être informatisées, de sorte que chacun de nous soit capable de récolter tout ce que contiennent les quatre éléments (feu, eau, air, terre) qui déterminent l'ensemble de nos rêves. Bachelard explique que l'être humain est créé psychiquement par sa rêverie. Lorsqu'il reçoit une information psychique, elle se révèle à sa conscience en tant qu'élément naturel, quelques fois surnaturel ; ces forces imaginantes mêlées à celles en provenance des littéraires s'imposent: l'image devient psychiquement active par les métaphores qui la décomposent, d'où l'énorme production poétique des images. A partir des quatre éléments qui sont autant d'approches pour la

¹ Op.cit., « *Psychanalyse du feu* », p.26.

² Ibid., p.35.

³ Gaston, Bachelard, « *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière* », José Corti, 1941. p.26.

⁴ Ibid., p.52.

critique littéraire, l'homme rêve, pense et produit des images. Ces dernières sont créées par l'imagination qui est la force même de la production psychique,

Dans *La Poétique de l'espace*, Bachelard n'analyse plus un objet mais un retentissement, la psychanalyse des éléments est remplacée par la phénoménologie des images, qui veut dire: « **une étude du phénomène de l'image poétique quand l'image émerge de la conscience, comme un produit direct du cœur, de l'âme, de l'être et l'homme saisi dans son actualité** ».¹ L'image poétique n'est plus la transposition d'une pensée de l'auteur ou l'imitation du réel, mais elle dépasse cette pensée à chaque fois que la langue invente un monde nouveau où l'imaginaire trouve son essor.

L'image devient avant la pensée, origine du langage, et le lecteur la conscience de l'écrivain. Ainsi Bachelard reconnaît l'imaginaire à ce qu'il fait rêver, il tend entre l'auteur et le lecteur, le pont de la rêverie, alors que l'image poétique doit retentir sur le lecteur. Cette dernière est créée par la langue et ne peut s'exprimer que par la langue, elle déclare l'existence d'un pouvoir imaginant du langage, un pouvoir que chacun peut sentir à travers les images littéraires. Ce qui intéresse Bachelard, c'est le désir de « métaphore », pas dans le sens de la rhétorique qui fabrique des images de l'imagination formelle, mais celles de l'imagination matérielle qui dévoilent l'imaginaire du poète. Les mots ne disent plus ce qu'ils représentent, mais ils deviennent poétiques car les qualités qu'ils signifient ne correspondent pas aux choses qualifiées. Ainsi, l'imagination donne une valeur à la chose qui dépasse sa valeur réelle, cette articulation entre la qualité imaginée et la qualité réelle crée une imagination créatrice qui fait voir le réel autrement.

Bachelard a ainsi ouvert la porte aux études de l'imaginaire littéraire qui analysent les images d'un auteur et contribuent à la découverte d'un monde où l'âme de l'artiste voudrait vivre et explorer les significations offertes par la représentation d'un monde irréel.

¹ G, Bachelard, « *La Poétique de l'Espace* ». Paris: Les Presses universitaires de France, 1961 p.15.

- Les disciples de Bachelard

La plus part des études contemporaines sur l'imaginaire prennent leurs sources de l'œuvre de Gaston Bachelard. Parmi les grands penseurs, nous citons Jean Pierre Richard, Piaget, Miecéa Eliade, Henri Corbin, Paul Ricœur, Jacques Derrida, Gilbert Durand qui étaient très influencés par la réflexion bachelardienne, ils ont synthétisé les travaux de leur maître sous forme théorique et sous forme pratique pour les appliquer ensuite aux œuvres littéraires.

Dans son essai d'interprétation de l'imaginaire, Paul, Ricœur recourt à « **la fonction mythique du discours, qui permet de (...) rendre compte de la conscience morale.** »¹. Il affirme d'après Wunenburger que « l'inconscient (...) met en œuvre » non seulement « des processus organiques, pulsionnels, accessible à une science, mais aussi au champ symbolique ouvert à des interprétations existentielles qui excèdent les mécanismes objectifs ». Par conséquent, « **la construction langagière du récit, dont le mythe représente une forme primordiale témoigne donc des nécessaires médiations entre la conscience et les actes et illustrent la proximité entre histoire réelle et histoire inventée** »².

Paul, Ricœur a montré comment les études sémiotiques, rhétoriques, herméneutiques d'un langage métaphorique peuvent contribuer à la compréhension et au renouvellement du problème ancien et moderne du concept de l'imagination. Il insiste sur le rôle des images et des métaphores dans le discours et donne la priorité à l'imagination productrice d'images et non à l'image qui en est le produit. La question importante pour Ricœur est de savoir comment le sens peut être produit à partir des reproductions mentales des choses en leur absence, autrement dit comment la création sémantique est –elle possible ? En effet l'innovation sémantique est régie par des règles. C'est toujours par rapport à une règle établie que n'importe quelle innovation s'annonce par son écart. Kant admettait dans « la Critique de la raison pure », qu'il avait la possibilité de penser des objets abstraits, mais non les connaître, car l'âme humaine cache dans ces profondeurs une habileté

¹ Op, cit, J.Thomas, p.94.

² Ibid, p .94.

qui contribue à la pensée métaphysique et dont il est difficile de déterminer le fonctionnement lié à la nature dans le but de l'exposer dans la réalité. C'est cette habileté cachée qui conduit Ricœur à la théorie de la métaphore vive. Le porteur de l'opération métaphorique n'est plus le mot, pris isolément, mais la phrase considérée comme un tout.

- Gibert Durand : réflexions anthropologiques sur l'imaginaire

G.Durand a développé une anthropologie de l'imaginaire qui donne à ce dernier une position d'égalité par apport à celle de la perception du réel dans la vie humaine. Imaginer, méditer, rêver, n'interdit pas de raisonner, et raisonner n'empêche pas d'imaginer. Fidèle à son maître Gaston Bachelard qui écrivait que « **les images les plus belles sont foyers d'ambivalence** », ¹ il construit une sociologie de l'ambivalence où il étudie le comportement de l'homme (homo sapiens) ² en communauté. Son œuvre consiste en une exploration des données anthropologiques de l'imaginaire humain, où il cherche à dégager ses formes invariantes à travers une syntaxe des images.

Dans son « anthropologie de l'imaginaire » Gilbert Durand découvre, à travers les manifestations humaines de l'imagination, les constellations où viennent converger les images autour de noyaux organisateurs. Il considère l'image comme un symbole, au contraire des autres philosophes dont l'erreur d'après lui était de traiter l'image comme un signe linguistique, arbitraire. Cette dernière est dotée d'un sens et forme un sémantisme régulier et correct de l'imaginaire d'où la notion d'archétype. De ce fait, il étudie les fonctionnements individuels et sociaux à partir d'une archétypologie générale et d'une mise en perspective nouvelle et originale de la culture. Le symbolisme étant le produit du milieu dans lequel l'homme évolue, façonne notre représentation du monde en déformant les images produites par nos sens.

¹ Gaston Bachelard, « La Terre et les rêveries de la volonté », José Corti, 1948, p.10.

² http://fr.wikipedia.org/wiki/Homo_sapiens_sapiens: (1864). Nom créé par William King après sa découverte de squelettes qu'il attribua à une nouvelle sous-espèce d'[Homo sapiens](#). **Homo sapiens sapiens** : Sous-espèce d'[Homo sapiens](#) correspondant à l'espèce humaine actuelle, à l'opposé des autres sous-espèces.

Selon Durand, l'imaginaire est définie par une dynamique qui détermine notre représentation du monde sous l'influence du milieu et des pulsions. C'est grâce à la psychologie de l'enfant que Durand établit sa classification des images, car le nouveau né peut s'adapter à toute culture en ayant un patrimoine psychologique universel. De ce fait, il distingue trois grandes catégories de gestes produisant chacune des condensations symboliques particulières :

- **L'axe postural** correspond aux réflexes de redressement et aux réflexes optiques, associe des éléments de verticalité et d'horizontalité et contribue à la production des images symboliques porteuses de contradiction, d'autorité, de lumière et de clarté. Elles proviennent des symboles tels que le soleil, l'aile, le soleil, l'azur, le feu...l'enfant perçoit le monde par la vue et l'ouïe.

- **L'axe copulatif** lié à l'acte sexuel, regroupe les mouvements rythmiques, la réversibilité et la fécondité. Il produit des symboles de répétition, de germination et de mûrissement.

- **L'axe digestif**, porte les réflexes de souffle et de consommation, engendre des images symboliques liées à la nutrition, à la chaleur, à l'intimité, à la nuit...Ainsi grâce à la réflexologie, Durand énonce l'importance des réflexes dans la construction de la nature de l'imaginaire humain, qui peuvent être héréditaires ou imprégnés dans cet imaginaire.

A partir de ces trois éléments de base, G. Durand repère trois grandes structures de classification isotopique des images, et des associations génératrices de sens. **La structure héroïque, la structure mystique, la structure synthétique.** Chaque régime de l'imaginaire possède ses lois d'assemblages des images et ses logiques. L'assemblage dans la structure mystique du régime nocturne se fait à partir de la dominante digestive et la dominante sexuelle vu leurs caractères similaires. Un régime diurne des images, dans lequel entrerait seulement la structure héroïque qui correspond à la dominante de position, et qu'il classe en symboles regroupés autour des visages du Temps, Lumière / Ténèbres. Les images se rassemblent entre elles selon des principes d'identités, ou se repoussent par contradiction ou refoulement, car à l'intérieur des régimes diurne et nocturne les

dominantes réflexes produisent les différents types de représentation du monde qui expliquent les structures de l'imaginaire. En effet, G.Durand cherche à étudier, à classer, à situer les images pour cerner l'imaginaire conçu comme l'ensemble des images et des relations d'images qui constitue le patrimoine de tout être humain. Il s'appuie sur des critères issus des analyses des mythes (images, archétypes, symboles, schèmes), pour décrire l'imaginaire.

Il donne une classification des symboles selon cinq critères, la première est proposée par **Krappe**¹, d'après les motivations cosmologiques, il classe les symboles et les mythes en deux unités, céleste et terrestre. La deuxième est donnée d'après la théorie des quatre éléments de Bachelard qui représentent pour lui de véritables « **hormones de l'imagination** »². La troisième est donnée selon les critères sociologiques de Dumézil et Piganiolle, qui montrent que les symboles de l'imaginaire sont d'origine sociale et se dégagent des mythes et des rituels, comme ils peuvent être aussi d'origine historico-politiques. Les dernières classifications sont établies selon les critères psychanalytiques, soit par l'approche freudienne ou l'approche jungienne.

Dans son ouvrage « Les structures anthropologiques de l'imaginaire », il propose une analyse de l'imaginaire anthropologique inspirée des approches précédentes, particulièrement celle de Jung et sa psychologie des profondeurs, de Gaston Bachelard, et les formes symboliques de Ernest Cassier. Il affirme que les symboles de l'imaginaire trouvent leurs origines soit dans « **des matrices sociales, construites essentiellement à partir de la langue,** »³ soit par « **des gènes radicaux, qui interviennent assez mystérieusement pour structurer les ensembles symboliques, distribuant et les mentalités imaginaires et les rituels religieux.** »⁴

Par conséquent, toute image possède son propre code sémantique, elles sont qualifiées de symboliques et dépendent du trajet anthropologique qui fait leur

¹ Op, cit., J, Thomas, p. 140.

² Op.cit., Durand, « L'imagination symbolique », p.31.

³ Gilbert, Durand, « Les structures anthropologiques de l'imaginaire », 1969, p.29.

⁴ Ibid, p. 29.

verticalité. Durand, leur attribue le nom d'images archétypes et les considère comme des images originales à la source de toutes les autres images. L'archétype est décrit par Young comme : « synonyme d'image primordiale », d' « engramme », d' « image originelle », de « prototype ». Il avance :

L'image primordiale doit incontestablement être en rapport avec certains processus perceptibles de la nature qui se produisent sans cesse et sont toujours actifs, mais d'autre part il est également indubitable qu'elle se rapporte aussi à certaines conditions intérieures de la vie de l'esprit et de la vie en général.¹

Durand définit les archétypes comme : « **le point de jonction entre l'imaginaire et les processus rationnelles** »². Ainsi il ouvre les voies d'une réflexion sur l'imaginaire élaboré à partir de plusieurs réseaux de forces antagonistes qui déterminent les schèmes des fonctionnements mentaux et sociaux entre les gestes de position, de nutrition et l'obsession profonde et universelle du rythme et du cycle liés à la pulsion sexuelle. Les schèmes sont exprimés généralement par des verbes à l'infinitif, aux trois dominantes réflexes, posturale, digestive et copulative, correspondent les schèmes distinguer, confondre et relier. Ainsi, Durand fait appel à la nature verbale des schèmes pour analyser l'imaginaire, car l'action contribue plus à l'étude des symboles qu'un objet.

C'est à lui que nous devons la notion de trajet anthropologique, pour parvenir au statut de symbole, les forces de l'imaginaire dans leur confrontation à la réalité sociale, doivent participer aux excitations du milieu et faire la part de ce qui relève des pulsions bio-psycho-affectives. Par conséquent, les archétypes et les symboles s'organisent par le biais des schèmes en un récit appelé mythe : « **système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes** »³. Dans cette perspective, Durand analyse les textes oraux ou écrits par la mythocritique qui consiste à déceler derrière le récit un instructeur mythique, c'est-à-dire à travers la sémiologie du

¹ Op, cit, G, Durand, « Les structures anthropologiques de l'imaginaire », p.62.

² Ibid, p.144.

³ Ibid, p.64.

langage le lecteur découvre les archétypes, les symboles et les schèmes qui structurent en secret les désirs et les rêveries les plus personnels.

En effet, le philosophe s'intéresse plus au contenu narratif de l'œuvre qu'au style de l'écrivain. Le repérage du mythe se fait par l'intermédiaire d'images isomorphes apparaissant à différents niveaux du texte, ainsi le mythe est caractérisé par des traits distinctifs appelés mythèmes par Durand. La présence de ces petites unités lexicales mythiquement significatives dans le récit permet l'identification d'un modèle mythique qui n'est pas un simple caprice de l'auteur. Le choix de tel ou tel mythe est guidé par l'influence du contexte culturel, aussi par les attentes du public. Les transformations que les mythes subissent à travers le temps font l'objet de la mythanalyse qui contribue avec la mythocritique à la compréhension d'un imaginaire socioculturel régi par un univers mythique.

Après ces brèves précisions concernant les structures anthropologiques proposées par Durand, nous allons présenter les différentes classifications données par l'auteur dans le régime diurne, car ils répondent à nos objectifs de recherches qui se basent sur l'analyse de l'imaginaire dans les contes et récits maghrébins. À travers l'image animale, il commence par montrer le rôle important qu'occupe la représentation animale dans l'imaginaire humain en confirmant l'existence de «**Toute une mythologie fabuleuse des mœurs animales** », ¹ ce monde des animaux étant «**solidement installé tant dans la langue, la mentalité collective que dans la rêverie individuelle** » ² Durand montre que l'animal peut être surdéterminé par des traits particuliers qui n'ont aucun rapport avec l'animalité et cela malgré la fonction qu'assure son image archétypale.

Exemple l'image de l'oiseau qui symbolise des qualités telle que l'ascension pareil à la flèche, il symbolise aussi la mort. En effet l'auteur pense que les manifestations animales se font à travers «**le schème de l'animé** » ³ Ce dernier, qui se fait par des mouvements brusques et désobéissants, exprime essentiellement une

¹ Op, cit, G, Durand, « Les structures anthropologiques de l'imaginaire », p.72.

² Ibid, p.73.

³ Ibid, p.71.

profonde inquiétude. Ce schème de l'animé qui apparaît en général sous forme de foisonnement caractérise les symptômes primitifs de l'animalité. Ainsi par le biais de l'aile qui est l'attribut du vol, l'oiseau se présente comme animal de libération, aussi comme oiseau de malheur vu sa symbolisation de la mort.

Par la classification des symboles de l'imaginaire, Gilbert Durand a montré que l'étude du cerveau humain démontrait une richesse des liaisons neurologiques permettant des articulations symboliques chez l'être humain adulte. Toute pensée de l'homme est représentation, et toute représentation doit passer par des articulations symboliques. Actuellement, les images symboliques ont beaucoup d'importance dans la vie mentale et sociale. Les cadres sociaux, les communications culturelles, le comportement humain, les avancées des sciences contemporaines, sont organisés en fonction d'un imaginaire qui les habite et les gère et dont l'analyse provoque l'émergence.

Après avoir exposé les principales définitions conceptuelles de l'imaginaire, et les doctrines psychanalytiques qui permettent son analyse dans le champ des études littéraires, nous avons remarqué que le concept d'imaginaire a pris son essor grâce aux travaux de Freud et de son disciple Yung notamment avec la typologie des archétypes et des symboles. Quant, à Gaston Bachelard, s'appuyant sur la notion d'inconscient collectif, donne une classification des images, réalisée à partir des quatre éléments qui fixent les grandes lois de l'imaginaire. Gilbert Durand poursuit les travaux sur l'imaginaire en se basant sur les dominantes réflexes qui structurent l'imaginaire, et sur la mythocritique qui vise à étudier les racines archétypales des textes littéraires. Ainsi, l'imaginaire occupe un très grand nombre de penseurs et reste difficilement accessible. C'est un espace où l'homme est libre de créer et de s'approprier le monde. Par l'imaginaire, il passe à un autre univers, un ailleurs qui est l'œuvre (contes, mythes, légendes...) pleine de signes et de symboles, où il cherche lui-même à s'affirmer et à trouver sa place,

Chapitre II : Territoires de l'imaginaire ou l'espace réflexif : contes et récits du Maghreb

Pour la plus part des auteurs, l'imaginaire renvoie à un ensemble de composants : fantasme, rêve, fiction, merveilleux, souvenir, croyance, création, innovation, mythe, conte, fable, symbole, création...son territoire est très vaste et invite à la réflexion. L'imaginaire qui se manifeste à travers la littérature orale maghrébine est un ensemble de contes, de mythes, de légendes, et de fables. Nous nous intéressons dans notre étude à ces récits imaginaires notamment, au conte, car il est une représentation de la société et une réflexion de cette société sur elle-même. En effet, comme tout discours littéraire oral, le discours du conte renferme une diversité d'approches interprétatives : psychologique, philosophique, ethnographique, morphologique, structurale, sémantique, historique, sociocritique, politique, psychanalytique, pédagogique, culturelle... Bien fixé dans la mémoire des membres d'un groupe, il est le témoin d'une civilisation, comme il contribue à l'intégration du sujet dans l'imaginaire d'une socio-culture.

Le conte connaît de nos jours un véritable intérêt. Il était destiné surtout aux enfants ou à ceux qui faute de culture, ne pouvaient accéder aux grands textes littéraires. Par ailleurs, le discours des contes recense des fonds récurrents de la littérature enfantine, et des fonctions expressives du merveilleux. Le texte de ces récits explore tant les origines que les significations de ces fonds. Les contes populaires désignent différents types de récits véhiculés par les traditions orales et écrites du monde entier. Ils sont transmis de bouche à oreille de génération en génération, et connaissent, de ce fait, de nombreuses dégradations et de profondes variantes. Il arrive que les contes oraux soient fixés par écrit et entrent ainsi dans le domaine de la littérature, comme c'est le cas dans notre étude qui se base sur un corpus de contes et récits maghrébins et dans lequel nous pouvons classer parmi les contes populaires, les mythes, les légendes, les fables. Le conte littéraire dérive directement du conte populaire, mais à la différence de ce dernier qui reste le plus souvent anonyme, il est le fruit d'une véritable création littéraire et peut être facilement rattaché à un auteur, à une époque ou encore à mouvement.

1- La place du conte dans la littérature orale maghrébine : de l'oralité à l'écriture

Le conte est avant tout un art oratoire, la façon de raconter compte autant que le contenu narratif et le conteur captive son auditoire avec ses gestes, sa voix, ses mimiques, ses silences volontairement réguliers. Le conte est un genre difficile à cerner, parce qu'il entretient des liens étroits avec la littérature orale, et souvent il se confond avec d'autres formes proches comme la nouvelle, ou la fable. Pour bien cerner son emplacement dans la littérature maghrébine, nous commençons d'abord par définir le territoire de la littérature orale.

1.1- Définition de la littérature orale

La littérature orale est caractérisée par le déplacement, la traduction, et la rencontre. Elle fait partie de la culture populaire et voyage à travers le temps qui lui donne vie, valeur et importance. C'est un héritage qui véhicule la sagesse des nations, leurs expériences de la vie, et des instructions universelles. La culture ne s'arrête pas seulement à la culture écrite, elle est aussi orale, car c'est l'oralité qui rend compte de la culture et des connaissances d'un peuple, d'une communauté et de toute une nation. En outre, l'analphabétisme ne signifie pas forcément absence de culture ou ignorance, étant donné que le savoir des populations se transmettait à travers les siècles par des peuples qui ne savaient ni lire ni écrire. De ce fait les porteurs d'un savoir oral peuvent être aussi instruits que ceux d'un savoir écrit même s'ils sont illettrés.

Ainsi, La littérature orale se confond avec d'autres notions comme le folklore, la culture, la tradition orale, le patrimoine, dont le sens est soit confus ou complémentaire. Le folklore s'attache en littérature à recueillir des récits mythiques, légendaires, fables, contes, chansons populaires...qui sont la production collective et anonyme transmis de génération en génération par voie orale. Il est défini comme l'ensemble des usages, des croyances et des manifestations culturelles et traditionnelles d'une société sans écriture. Mais de nos jours, l'appellation de culture populaire lui est préférée. Cette dernière s'identifie au savoir d'un peuple où les images du folklore ont un pouvoir singulier de faire revivre les conceptions que l'homme ancien avait de lui-même et du monde.

Quant à la culture, elle se définit comme l'ensemble des connaissances et des comportements qui caractérisent une société humaine, elle est soit orale, écrite ou audiovisuelle. Pour Edward Burnett Tylor : « **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** ».¹ Par conséquent, la culture détermine la vie d'une société. Elle contribue à l'adhésion des individus d'un groupe social à un ensemble de valeurs, de principes et de normes en réponse aux obstacles que leur pose leur environnement, afin de leur assurer un sentiment d'identité et de continuité. La culture se transmet de génération en génération, elle évolue perpétuellement, car l'homme s'adapte au monde qui l'entoure en fonction de ses besoins et de son interdépendance de la nature, de l'histoire et des interactions de la vie.

C'est tout le savoir d'un individu transmis socialement et indépendamment de son héritage génétique et spontané. Ce savoir peut être collectif comme il peut être individuel, nous nous intéressons au premier qui représente la culture populaire, elle est collective car elle véhicule des connaissances et des valeurs communes à toute une société. C'est une unité fixatrice de l'histoire d'un peuple et de son identité, ce qui l'empêche d'évoluer et de changer, contrairement à la culture individuelle qui se construit et s'élabore avec le temps.

De cette définition de la culture s'écoule une autre notion, celle de tradition orale définie comme transmission des connaissances et des valeurs morales, religieuses par la parole à travers les siècles. D'après le Grand Robert de la langue française c'est toute « **Information relative au passé, plus ou moins légendaire, non consignée dans des documents originaux, et transmise d'abord oralement de génération en génération** »². Donc l'écriture n'est pas importante dans la tradition orale, c'est surtout la mémoire du peuple qui lui importe pour subsister. Ainsi, la tradition orale ne constitue qu'une partie de la culture populaire et rejoint

¹ <http://www.cite-catholique.org/viewtopic>. Culture, tradition/identité sur Ethnociel, consulté le: 31/10/2015.

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

parfaitement la définition de la culture orale qui se confond avec celle du patrimoine oral.

En effet cette dernière notion familière à la littérature maghrébine constitue notre espace réflexif. Dans le champ de la tradition orale le conte présente une histoire qui demande un conteur pour sa narration, sa transmission et sa retransmission afin de réactiver la mémoire collective d'un peuple, et de sauvegarder son patrimoine oral. Or le patrimoine était en générale défini comme l'ensemble des biens matériels légués par nos ancêtres et que nous devons transmettre aux futures générations. Récemment, des définitions étaient mises au point à l'égard du patrimoine immatériels par l'UNESCO dans le but de compléter celles du patrimoine matériel :

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.¹

D'après cette définition nous remarquons que patrimoine, tradition, culture et folklore sont des exercices culturels à l'œuvre dans des sociétés d'oralité, ils représentent tous l'idée de création provenant d'un peuple et d'un héritage transmis oralement de génération en génération. Ainsi le domaine de ces expressions orales englobe des formes oralisées très variées, comme les proverbes, contes, comptines, légendes, mythes, fable, énigme, chants et poèmes épiques...Elles sont utilisées pour transmettre des valeurs culturelles et sociales et une mémoire collective, et jouent un rôle indispensable pour garder vivantes les cultures. Après ce survol sur les définitions de ces termes qui recouvrent le même sens, nous allons voir quelle est l'origine de cette littérature orale, car cela nous permettra de distinguer les différences culturelles maghrébines (Maroc, Tunisie, Algérie). Le terme de littérature orale était employé pour la première fois par Paul Sebillot, pour

¹ United Nations, Educational, Scientific and Cultural Organization. (En ligne):<http://whc.unesco.org/fr>. Consulté le : 10/12/2015.

désigner les littératures sans écriture appartenant à un peuple analphabète, autrement dit une littérature populaire.

D'après le Grand Larousse Encyclopédique, populaire veut dire : « **qui appartient au peuple ; qui concerne le peuple ; issu du peuple. Qui s'adresse au peuple ; qui est jugé conforme aux goûts de la population la moins cultivée. Connue et aimée de tous, du plus grand nombre ; qui a la faveur du plus grand nombre.** »¹ Donc la littérature populaire est très proche de la littérature orale, elle compte sur la transmission de bouche à oreille pour sa sauvegarde et sa continuité. Mais en plus des formes littéraires orales comme le conte, la légende, la fable... elle s'occupe aussi des autres publications populaires exemple le roman historique, le roman policier, le roman feuilleton.

Par cette définition, la littérature orale devient une partie de la littérature populaire surtout en occident, ce qui n'est pas le cas dans les autres pays comme ceux du Maghreb où la littérature orale est synonyme de la littérature populaire. En effet, le Maghreb est connu pour la diversité de ses littératures écrites et orales. Les productions survenues lors des invasions qui se sont succédé sur ce territoire, comme celles des phéniciens, des romains, des berbères, montrent les différentes cultures qui ont pris naissance dans cette région, notamment la littérature orale qui y occupe une place majeure et qui n'a jamais été démentie jusqu'à nos jours. Cette littérature orale est le fruit d'un imaginaire populaire, elle est l'expression d'une culture, et la conservation d'un patrimoine

1.2- Les origines de la littérature orale

Avant l'invention de l'écriture, l'homme a su conter partout dans le monde. Par conséquent, la littérature orale devance la littérature écrite, c'est la première forme littéraire que l'espèce humaine a connue. Grâce à la littérature orale, l'homme a depuis toujours su communiquer ses sentiments et révéler sa singularité. Dans n'importe quel pays au monde, l'essence de la littérature orale se trouve dans son oralité et donc dans sa transmission de bouche à oreille. Ce genre littéraire est

¹ Le Grand Larousse Encyclopédique.

malheureusement en voie de disparition dans ce monde moderne où l'oralité a de moins en moins de place. Or, beaucoup de pays dans le monde la maintiennent en vie par divers processus qui peuvent être naturels ou artificiels.

Dans certains pays comme ceux de l'Afrique Noire ou de l'Amérique Latine l'écriture n'est pas encore assez développée, car le pourcentage d'analphabètes est très élevé. Pour garder vivante cette littérature, ils ont gardé des rapports étroits avec les sociétés lettrées durant les périodes des colonisations, en particulier la période de la colonisation romaine pendant laquelle les romains ont apporté au Maghreb beaucoup de richesses économiques, politiques et littéraires vu l'épanouissement de leur civilisation et le développement de leur culture. La langue latine a été imposée par la force, ce qui a aidé le Maghreb en général et surtout l'Algérie à développer sa culture savante. Ainsi, les sociétés orales étaient influencées par la présence de ces écrivains, notamment les berbères qui avaient adopté la langue latine et qui avaient marqué l'histoire du Maghreb.

Par conséquent, la culture orale a maintenu sa place même si la culture écrite existait en parallèle dans une autre langue, comme disait Ibn Khaldoun au 14^{ème} siècle : « **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 L'intérêt pour cette littérature orale berbère a commencé avec la colonisation. Les colonisateurs qui avaient la curiosité de découvrir l'Autre, voulaient aussi découvrir son patrimoine immatériel, ils ont pris conscience que la littérature orale en Algérie peut se perdre et sombrer dans l'oubli, si des collectes ne sont pas entreprises pour la préserver.

Bien que les Algériens aient lutté contre les Français, ils ont utilisé leur langue pour transcrire leurs textes oraux. Camille Lacoste-Dujardin, a constaté en étudiant le conte Kabyle que : « **Les Kabyles parlent en dialecte berbère, langue sans écriture établie. Toute la littérature est donc strictement orale. Les seuls**

¹ Ibn Khaldoun, « Histoire des Berbères et des dynasties musulmanes de l'Afrique septentrionale », Paris, Librairie Orientaliste Paul, Guethner, 1978, p 205. Cité par Taos, Amrouche, « Le grain magique », Ed, Mehdi Algérie, 2009, p.9.

recueils écrits datent de la colonisation ». ¹Leurs principal souci était de protéger leur bien oral, aussi de rendre compte de leur littérature orale, qui a souvent été sous-estimée par les chercheurs étrangers, car ces derniers trouvaient les contes collectés trop simples et sans intérêt.

Quant aux pays civilisés où la science et la technologie devancent les autres domaines, la littérature orale tend à disparaître par l'intervention de l'alphabétisation des peuples et la présence de l'écriture, aussi par l'élévation du niveau de vie et les richesses qui augmentent par la modernisation. Arrivé à ce stade, ces pays se sont rendu compte que leur culture orale est en voie de disparition, alors ils ont décidé de la faire revivre par des moyens artificiels comme les conteurs professionnels. Ces derniers doivent respecter les lois qui régissent cette forme orale, afin de protéger et d'assumer à la fois la légalité et la qualité de ce travail. Par conséquent, nous constatons que la littérature orale trouve ses sources dans l'alphabétisation et dans des techniques modernes et scientifiques qui contribuent soit à son ralentissement, soit à sa survivance. Dans cette perspective, 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 ou 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 » (ou toute expression est marquée plus ou moins par la présence de l'écrit).²

De ce fait, la littérature orale doit se transmettre perpétuellement de bouche à oreille pour se préserver, et c'est la parole qui lui assure la survie, comme l'écriture

¹ Camille Lacoste-Dujardin, « Le conte kabyle : étude ethnologique », Ed, Bouchene, Alger, 1991, p. 17.

² Paul, Zumthor, « La lettre et la voix ». De la « littérature » médiévale, Paris, Seuil, 1987, pp. 18-19.

qui est aussi un moyen de conservation. Ce mode de transmission suppose une mouvance obligatoire et inévitable. Ce n'est pas un genre figé, mais un genre qui change en fonction des besoins, il n'est jamais définitif, mais en transformation continue, tant qu'il circule oralement. La transmission se fait de deux manières, l'une fidèle au texte appelée littérature fixe, et l'autre créatrice, admet des innovations, appelée littérature mouvante. Dans ce cas le texte est ouvert, il peut s'élaborer en même temps qu'il est transmis en subissant des variations comme le conte. Il existe des éléments mouvants dans le texte oral qui permettent au narrateur d'improviser. Des lors, il peut effectuer certains changements (changer les noms des personnages, déplacer le récit de sa zone géographique d'origine, etc.).

L'histoire se modèle et se remodèle en même temps qu'elle se transmet, sans que le transmetteur ait conscience de sa création. Plusieurs facteurs entrent en jeu, certains sont extérieurs comme le lieu et le temps de la narration, le public, les circonstances sociales. D'autres facteurs sont intérieurs et se rapportent aux transmetteurs, à leurs inspirations, à leurs créativité, et surtout à leurs émotions. Les paroles de ces formes littéraires et orales deviennent plurielles et mouvantes.

Le narrateur raconte le récit avec ses propres mots, et à chaque fois qu'il le raconte, il change la manière avec laquelle il le narre, d'où une pluralité de versions pour un même récit. Ce dernier est reconnu grâce à des traits invariants et spécifiques qui le caractérisent. Une forme du récit comme celle du conte renfermant une structure narrative déterminée ne s'accomplit jamais de la même façon, mais d'une manière différente d'un conteur à l'autre, d'une époque à l'autre et d'une région à l'autre. Claude Bremond compare le conte au jeu de construction qui consiste à combiner des éléments à l'infini :

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

Ainsi, la littérature orale est liée à la mémoire, c'est un art difficile qui demande une performance dans l'art de dire, aussi une culture très riche et diversifiée. En plus du désir de création, le passeur de la littérature orale particulièrement celui des contes doit avoir une bonne mémoire. Etant donné que cette dernière ne peut se trouver dans des librairies ou dans des archives, elle doit être inscrite et bien préservée dans la mémoire et le cœur des membres d'un groupe. Pour sauvegarder ce patrimoine culturel et lui assurer une vie éternelle, il faut avoir à la place d'une bonne bibliothèque une bonne mémoire. Mais cette dernière constitue un danger pour la continuité et la vitalité de la littérature orale, car elle ne peut être infaillible à travers le temps. Surtout si elle est remplacée dans certaines sociétés par l'écriture, et où le temps des contes est relégué au second plan par la culture moderne. Cependant, ce n'est pas le cas de toutes les littératures orales du monde, car certaines bien qu'elles aient pris du repos quelques temps, elles s'efforcent de revenir et de préserver le peu de mémoire qu'il leur reste.

1.3- La littérature orale maghrébine : Etat des lieux

Avant, l'art de conter était une activité respectée, les conteurs s'installaient dans les cafés et les marchés, et étaient récompensés en argent et en donation pour leurs contes. Mais la technologie moderne (cinéma, ordinateur,...) a pris la place des conteurs dans les villes, et des conteuses dans les maisons malgré la présence des personnes âgées qui assumaient si bien cette tâche. Alors, le patrimoine oral, transmis d'une génération à une autre, s'oublie de plus en plus et c'est le cas de toutes les traditions orales arabes. Or, Actuellement, la littérature orale prend son essor, et sa valeur ne fait que croître, notamment dans le domaine des recherches

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

littéraires et scientifiques, surtout pour le conte qui a tenu difficilement sa place à travers le temps. Un changement accéléré s'est produit ces dernières années. L'expérience de collectage a été menée dans différentes régions dans le but de sauvegarder quelques récits qui demeurent dans la mémoire de certaines vieilles personnes. Cependant, la plupart des femmes tenantes de toute une littérature orale ne savent ni lire ni écrire, mais elles ont jusque-là pu instruire leurs enfants en leurs racontant tous les soirs des contes selon la tradition. Actuellement, la scolarisation et la transmission orale participent au renouveau des contes, ces derniers qui étaient rangés parmi les choses inutiles du passé commencent à prendre de l'importance. Le conte figure dans les programmes scolaires, les conteurs maghrébins, vivant à l'étranger participe aussi à cette prise de conscience en racontant dans une autre langue les récits de leurs pays d'origine.

A travers le patrimoine oral, les peuples peuvent s'identifier, et se perpétuer, car il est un moyen de conciliation entre le passé et l'avenir. L'Afrique du Nord a depuis toujours été le carrefour des peuples et des cultures, vu sa position géographique. Ses premiers habitants sont les Berbères, au cours de leur histoire, ils ont connu diverses populations, venues des quatre coins du monde, d'où leur richesse de la culture en générale, et de la littérature orale en particulier. Les invasions qui ont eu lieu en Afrique du Nord et surtout au Maghreb sont nombreuses : phénicienne, byzantine, arabe, anglaise, turque et française ont contribué à la conception d'une culture méditerranéenne dans laquelle chaque peuple a laissé une empreinte qui le démarquait des autres. Or, les noms des peuples qui constituaient les monarchies africaines diffèrent d'une époque à l'autre et la première appellation des habitants de ce territoire était celle de Libyens donnée par les grecs. Ce mot était découvert pour la première fois dans des textes pharaoniques du deuxième millénaire et il désignait d'après Moynier le nom d'un peuple vivant dans l'ouest du Nil :

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 IIe 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.¹

Quant au mot « Berbère », il dérive du mot latin « Barbare » qui désignaient les populations rebelles à la civilisation romaine. Ensuite, les Arabes l'ont adopté et il s'est imposé au fil des siècles. Ainsi les Berbères étaient le peuple indigène de l'Afrique du Nord, il comptait les nomades et les sédentaires, les premiers se trouvaient à l'intérieur des terres et les autres étaient surtout sur les régions côtières. De ce fait toutes les cultures qu'ont connues ces peuples de l'Afrique du nord en particulier du Maghreb ne sont que le reflet des invasions qui se sont succédé au cours des siècles sur ces terres.

- La civilisation phénicienne ou la création de Carthage

Les historiens ont défini les Phéniciens selon deux critères, l'aire géographique et la langue. Comme ils avaient occupé une région côtière, la Phénicie, ils se sont identifiés à cet espace, mais leur division en plusieurs royaumes rendait difficile cette identification, c'est pourquoi, ils sont reconnus en référence à ces monarchies. Les premiers explorateurs du littoral Maghrébin étaient les phéniciens, leur conquête a commencé dès le 11^{ème} siècle avant J.-C. Ils ont fondé plusieurs comptoirs sur la côte Algérienne, notamment leur capitale Carthage qui se trouve en Tunisie actuellement. Les Berbères s'entendaient avec les Phéniciens, ils étaient séduits par leur civilisation qui a favorisé la circulation de la langue punique dans le pays Berbère.

En effet, les rois berbères avaient adopté le punique comme langue officielle de l'époque pour faciliter les contacts avec leurs voisins et surtout pour s'intégrer au monde méditerranéen. Cette cohabitation des Carthaginois, descendants des phéniciens et des berbères a duré des siècles et a eu une grande influence sur la culture berbère. C'est en langue punique que sont rédigés la plus part des écrits, exemple les dédicaces religieuses, les épitaphes royales et les légendes des rois numides. La civilisation punique a connu sa fin après les trois guerres puniques

¹ Gilbert, Meynier, « L'Algérie des origines. De la préhistoire à l'avènement de l'islam », Paris, La Découverte, 2007, p. 36.

avec les Romains qui se sont achevées par la destruction de Carthage, devenue désormais un terroir romain.

- Les Romains ou la culture latine

La chute de Carthage avait entraîné une transformation complète de la situation politique, économique et socioculturelle du Maghreb. La civilisation romaine était très épanouie et l'Afrique du Nord en profita. Rome avait imposé son gouvernement 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, et c'était le latin qui était enseigné dans les écoles, ce qui a facilité sa diffusion. Le Maghreb en général, et l'Algérie en particulier ont connu une remarquable richesse culturelle, ainsi que le développement d'importants centres intellectuels comme celui de Cirta (actuelle Constantine) ou celui de Timgad (région des Aurès).

C'est surtout la culture savante qui a connu son apogée grâce à des écrivains célèbres comme le roi écrivain Juba II marié avec Cléopâtre Sélène, fille de Cléopâtre et d'Antoine. Les autres membres de la société avaient aussi un goût surprenant pour la littérature. Parmi eux Lucius Apuleius né vers 125, originaire de Madaure dans le constantinois, il est considéré par l'historien Charles-André Julien comme un : « **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** ». ¹ Il a fait ses études à Athènes puis à Rome, il s'est ensuite installé à Carthage où il a rédigé son chef-d'œuvre « l'Âne d'or », un roman en onze livres considéré par Charles-André Julien comme : « **un des rares livres latins qui se lisent encore sans ennui** ». ²

Un autre écrivain chrétien berbère de langue latine est Saint Augustin. Né en 354 à Thagaste (Souk-Ahras). Il a fait ses études dans sa ville natale puis à Madaura et Carthage. Il s'est déplacé à Rome puis en Italie pour suivre une carrière de

¹ Charles-André Julien, « Histoire de l'Afrique du Nord. Des origines à 1830, Payot & Rivages, 1994, p. 219.

² Ibid, p. 220.

grammairien, il a été élu évêque d'Hippone (actuelle Annaba) en 391. Il a ensuite consacré le reste de sa vie à défendre le christianisme et à critiquer les défauts de l'état. Malgré cette cohabitation entre les deux peuples, il y a eu beaucoup de révoltes des tribus berbères. Tout en subissant l'empreinte de la civilisation romaine, les berbères étaient restés exceptionnellement des Africains Berbères. Quelques régions Maghrébines surtout les massifs montagneux ont résisté à la culture Romaine, ils étaient contre cette invasion, par conséquent, ils ont pu conserver leur langue maternelle et leurs traditions. En effet, cette résistance a entraîné la décadence de l'empire Romain et a facilité l'invasion des Vandales, et des Byzantins qui se sont heurtés eux aussi aux incessants soulèvements des berbères.

- Les Vandales et les Byzantins

A cause de leur courte période les Vandales n'avaient pas laissé de traces en Afrique du Nord. Ils n'ont pas pu dominer les berbères qui ont résisté à cet envahissement. Cela n'exclut cependant pas la possibilité d'influence culturelle réciproque entre les Berbères et les Vandales. Ils aimaient les plaisirs de la vie comme les bains maure, le théâtre, la belle nourriture, l'amour, la musique... Donc étant civilisés, ils ne s'apprêtaient plus à la guerre, d'où l'effondrement de leur royaume et leur délogement des lieux par les Byzantins.. Après leur chute, la plus part d'entre eux étaient exilés, d'autres éliminés et peu d'entre eux se sont fondu dans la population Kabyle. La conquête byzantine de l'Afrique était marquée par la disparition progressive de la culture romaine du Maghreb. Le punique et le latin, ne subsistaient que dans les villes et la culture berbère dominait avec une culture montagnarde et nomade. Ainsi, la culture berbère n'était pas influencée par la culture Byzantine comme elle l'a été par les cultures carthaginoises et romaines.

- La dynastie Arabe

En 647, les Arabes, commandés par les compagnons du Prophète à leur tête Oqba Ibn Nafaâ, s'établirent en Algérie. Les tribus berbères adoptaient l'Islam et ont même contribué à son expansion jusqu'en Andalousie. Le Maghreb s'écartait petit à petit d'une civilisation en voie de disparition, et commençait à revenir aux

traditions anciennes d'où la chute des chefs Byzantins. De ce fait, les premières invasions arabes du Maghreb ont commencé, 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 : les Rostomides (776-909), les Fatimides (908-972), les Zirides (972-1148) les Hammadites (1007-1152), les Almoravides (1052-1147), les Almohades (1147-1269) les Zianides (1235-1554). L'arabe, langue des dominateurs musulmans finit par s'imposer dans l'administration comme langue de la culture et des arts. Elle avait cohabité pendant un certain temps avec le latin, et sans doute le punique, encore parlé dans les anciennes régions de colonisation carthaginoise. Les invasions hilaliennes avaient renforcé l'arabisation des tribus berbères. Ils avaient apporté avec eux leur langue, qui était différente des dialectes citadins. Malgré qu'ils n'aient pas fondé une dynastie, ils ont pu marquer les habitants de l'Afrique du Nord culturellement.

Dans cette perspective, nous avons remarqué que les Hilaliens figurent dans les contes populaires Maghrébins plus que les autres peuples, surtout dans les contes berbères. De cet arabe bédouin, découlent la plupart des dialectes arabes ruraux parlés aujourd'hui en Afrique du Nord. Alors que la langue d'autres tribus, telles les tribus de l'Aurès de la Grande Kabylie, et de l'Atlas, était bien conservée malgré son influence par le dialecte arabe des Hilaliens. La langue arabe a été depuis ce temps adoptée avec force par les Berbères. Les échanges entre Orient et Maghreb s'étaient développés. L'Orient et l'Andalousie envoyaient leurs savants en Ifriqiya (Maghreb), les Arabes, les Kairouanais allaient en Iraq ou à Médine suivre les cours des maîtres de notoriété et revenaient avec une science riche et neuve, former des disciples dans leur pays. Ainsi, se développe une civilisation arabo-musulmane au Maghreb les émirs d'Égypte et de Bagdad ont influencé la vie culturelle des Maghrébins, ils ont même adopté leurs traditions et avec la conversion à l'islam, ils ont pu déterminer leur destin historique en particulier dans le domaine religieux et littéraire.

- Les Turcs et les Français

A la fin du 15^{ème} siècle, le Maghreb compte plusieurs dynasties, cette décomposition a favorisé les invasions étrangères. Les espagnoles ont commencé leur combat sur les côtes du Maghreb et ont occupé certaines villes, notamment la ville d'Alger. Pour lutter contre ces offensives l'Algérie fait appel à l'empire ottoman et se place sous la protection du sultan ottoman d'Istanbul. En 1830, débuta la colonisation française, bien que cette invasion française ait duré un laps de temps plus court que celui des invasions précédentes, elle a laissé des traces considérables dans tous les domaines. C'est les classes bourgeoises et intellectuelles qui étaient les plus proches des Français, par conséquent, le domaine littéraire a pris de l'avance et a pu prendre une ampleur immense grâce à cette cohabitation entre les deux peuples.

Ainsi, les pays du Maghreb étaient toujours entourés de peuples étrangers d'où la présence de nombreux empreints aux langues des colonisateurs. Ce sont ces empreints qui déterminent le passage des populations qui étaient en contact avec un peuple donné pendant une période historique précise. La littérature orale est un témoignage qui rend compte de l'ampleur de ces empreints qu'une génération transmet à la suivante. Pour cette raison nous trouvons un nombre considérable de vocables étrangers, latins, arabes, espagnoles, turcs, français...présents dans la littérature maghrébine.

La littérature orale change d'une culture à l'autre, pour bien percevoir ces différences, nous présentons d'abord la situation de cette tradition orale dans chaque pays maghrébin, ensuite, les influences historiques qu'ont subies ses principales formes pendant leur transmission.

- En Algérie

Dans la société traditionnelle algérienne, la pratique du conte est différente d'une région à l'autre, toutes les rencontres sont un prétexte pour donner à la parole l'occasion de se mouvoir à travers une narration. Après un état des lieux sur la place qu'occupe cette pratique orale en Algérie, nous avons remarqué que la tradition

orale berbère a pris une ampleur considérable, grâce à la nouvelle génération qui a donné beaucoup d'intérêt au renouveau culturel, aussi aux productions littéraires d'origine orale en quête d'identité culturelle.

En Algérie les Berbères sont beaucoup implantés en Kabylie, dans les Aurès, et dans le Sud. On appelle les habitants de la Kabylie, les Kabyles. Ce mot vient de l'arabe « Qbayl » et qui signifie tribus. Leur langue est le kabyle appelé aussi la langue berbère. Cette dernière reste vivante jusqu'à ce jour malgré, l'absence presque totale de l'écriture. De ce fait toute leur littérature était exactement orale. Le reste de la population parle la langue arabe, et l'écriture arabe n'était connue que de quelques hommes de lettres pendant la période de la colonisation. Cette période a beaucoup influencé les Algériens surtout, la classe des intellectuels qui côtoyait beaucoup les Français, d'où l'émergence d'une nouvelle littérature appelé littérature maghrébine d'expression française. Depuis ce temps, de nombreux auteurs algériens, écrivent, soit en arabe, soit en français. Ainsi, la littérature algérienne, qu'elle soit orale ou écrite, est marquée par la présence d'autres cultures occidentale, orientale, aussi par des valeurs indigènes et des influences islamiques et chrétiennes.

La collecte des contes a commencé avec la colonisation française. Les Français, ayant pris conscience que la richesse de la littérature orale en Algérie n'allait pas être éternelle, ils ont commencé à réunir quelques contes. Cette quête a débuté avec le père **Joseph Rivière**¹, missionnaire en Kabylie qui publiait son « **Recueil de contes populaires de la Kabylie du Djurdjura** »². Suivi de René Basset, anthropologue et linguiste qui publiait dans le Bulletin de Correspondances Africaines, le conte « Salomon et le dragon », suivi de plusieurs recueils de contes

¹ Joseph, Rivière. [http:// WWWgallica.bnf.fr/ark](http://WWWgallica.bnf.fr/ark). Consulté le : 10/12/2015.

² « Recueil de contes populaires de la Kabylie du Djurdjura », Contes recueillis et publiés par le Père Joseph Rivière. Edition réimprimé par Gandini, 2005.

populaires : « **Contes populaires berbères** », « **Nouveaux contes berbères** » et « **Contes populaires D'Afrique**. »¹.

Un autre recueil de contes est apparu, celui d'Auguste Moulieras intitulé : « **Légendes et contes merveilleux de la Grande-Kabylie** »², traduit par le spécialiste du conte kabyle, Camille Lacoste-Dujardin en 1965. Mais les contes kabyles n'étaient pas les seuls à bénéficier des collectes, car en plus des Berbères, des Arabes aussi vivaient en Algérie depuis quelques siècles, et ils s'étaient adaptés à la culture algérienne.

En 1897, Godefroy-Demombynes et Zenaqui ont publié des « **Contes en arabe vulgaire de Tlemcen** » dans le **Journal Asiatique**³. Jusqu'au début du siècle passé, les collectes de contes algériens étaient encore la tâche des colons, et les collectes étaient centrées surtout sur les contes kabyles, elles continuaient avec Paul Leblanc de Prebois qui publie en 1902 un conte kabyle « L'aurore et la médaille d'argent ». Marie-Louise Amrouche publie aussi le conte « le chêne et l'ogre ». Vers 1909, les collectes commençaient à s'étaler sur tout le territoire algérien. Ainsi, Quelques lettrés Algériens ont commencé à prendre conscience du danger qui menaçait leur patrimoine oral. Parmi eux, Si Amar Bensaid Boulifa et Mohammed Bencheneb qui a publié dans le domaine de la littérature et de la poésie arabe spécialement, des sciences de la religion musulmane en 1905 un recueil de « **Proverbes de l'Algérie et du Maghreb** »⁴ en version bilingue arabe français, aussi un autre recueil de contes « **Contes d'Alger** »⁵.

¹ René, Basset, « Contes populaires berbères », Paris, Ernest Leroux, 1887. <http://gallica.bnf.fr/ark>. Consulté le : 10/12/2015.

² Auguste Moulieras, « Légendes et contes merveilleux de la Grande-Kabylie », Paris, Ernest Leroux, 1893-1897, cité par Camille Lacoste-Dujardin, dans « Le conte Kabyle », Ed, Bouchene, Alger 1991, p.7

³ Godefroy-Demombynes et Zenaqui, « Contes en arabe vulgaire de Tlemcen », In : Journal Asiatique, 1894.

⁴ Mohammed Bencheneb, « Proverbes de l'Algérie et du Maghreb », 1905-1906-1907, 3 vol. <http://dzlit.fr/benchneb.html>. Consulté le 10/12/2015.

⁵ Ibid., Benchenêb : « Les contes d'Alger ». Alger, Henrys, 1946

L'œuvre de Bencheneb était inconnue même introuvable dans les bibliothèques. Ce n'est qu'en 2003 et à l'occasion de l'année de l'Algérie, qu'elle a été rééditée par **Maisonneuve et Larose**.¹ D'autres collectes étaient effectuées au début du vingtième siècle par des folkloristes européens. Selon Pierre Henri Savignac, ce sont notamment les travaux d'Auguste Moulieras cité en haut, qui ont passionné les étrangers. Quant à l'ethnologue allemand Leo Frobenius, frappé par le style rugueux et grave de la littérature orale africaine, il publiait en 1921 « **Contes populaires de Kabylie** »², en trois volumes, traduits de l'allemand par Mokran Fetta. En outre, la collecte des contes n'a pas cessé en Algérie vu la richesse de son patrimoine oral, Camille Lacoste Dujardin affirme dans l'introduction de son livre :

L'Algérie peut s'enorgueillir de posséder, au sein de son patrimoine culturel, une rare richesse, digne de figurer au premier rang des littératures orales du monde entier. En effet, la littérature orale kabyle constitue un ensemble tout à fait exceptionnel, particulièrement riche de contes en prose : histoires d'ogres et d'ogresse, récits merveilleux, qui en sont l'expression majeure.³

En 1944, les publications de contes deviennent très nombreuses, Marie-Louise Amrouche publie le conte « La fileuse et la fée », « Loundja fille de Tseriel ». Emile Dermenghen, après son étude des contes nord africains, a publié « **Le mythe de Psyché dans le folklore nord- africain** »⁴ et un recueil de « **Contes kabyles** »⁵ Après l'indépendance de l'Algérie, l'intérêt des chercheurs Français n'est plus le même, la plupart des travaux de collectes étaient réalisés par des Algériens, Ces derniers voulaient surtout donner une version authentique à la culture algérienne qui était mal interprétée par les étrangers. Parmi les Européens

¹ Op, cit, Bencheneb, « Proverbes de l'Algérie et du Maghreb », Maisonneuve et Larose, Paris, 2003.

² Leo, Frobenius, « Contes kabyles ». Tome 3 : Le Fabuleux, traduit de l'allemand par Mokran Fetta, Aix en Provence, Edisud, 1997. <http://www.marelibri.com/t/main>.

³ Op.cit., Camille Lacoste Dujardin, p.17.

⁴ Ibid, Camille Lacoste Dujardin, p.9. Emile Dermenghem, « Le mythe de Psyché dans le folklore nord-africain », Revue Africaine, 86, 1945, pp.41.-81.

⁵ Ibid, p.9.

qui ont continué les collectes, Jeanne Scelles-Millie, qui publiait en 1963 « Contes sahariens du Souf », suivi en 1970 de « Contes arabes du Maghreb », en 1972 « Contes Mystérieux de l'Afrique du Nord », en 1982 « Paraboles et contes d'Afrique du Nord ». Suivi par Dominique Casajus, qui publiait en 1985 « Peau d'Âne » et autres contes Touaregs, et de Jean Delheure qui publiait en 1989 un recueil de contes du Sahara « Contes et légendes berbères de Ouargla ».

Un autre spécialiste des contes Algériens, André Voisin professeur au Sahara, effectue sa collecte auprès des conteurs Sahariens, et publie entre 1995 et 2004 « Contes et légendes du Sahara », « Contes traditionnels du désert », « Le chasseur et le dernier lion du Souf » avec la participation d'Hélène Laroche. Ainsi, la littérature orale préoccupe de plus en plus les hommes de lettres Algériens qui pensent à fixer ces formes littéraires orales par l'écriture avant leur disparition. Taous Amrouche, publie en 1966, en signe de reconnaissance à sa mère, un recueil de contes, de poèmes et de proverbes hérités de sa mère Marie-Louise Amrouche « Le grain magique ». Messaouda Hamrit, originaire du sud de l'Algérie a tenu à préserver son patrimoine en racontant tous les contes qu'elle connaissait à tous ses proches. Sa fille Mira, qui écrivait les contes écoutés au fur et à mesure, décide de les faire publier. De ce fait, deux nouveaux recueils de contes de la littérature arabe voient le jour, l'un en 2005 « Contes bédouins d'Algérie », l'autre en 2006 « Les femmes et les tapis, Contes d'Algérie ».

Mouloud Mammeri figure aussi parmi les spécialistes de la littérature savante et populaire, après son précurseur Boulifa. Ses voyages répétés à travers le Sud algérien lui ont permis de découvrir cette autre vie des M'zabs. C'est grâce à son travail laborieux que cette littérature orale qui témoignait de l'histoire de tout un peuple a été sauvegardée. Nous lui devons aussi la lecture des poèmes de Si Muhand et la découverte des contes qui, autrefois, se racontaient uniquement de bouche à oreille. Il recueillit et traduit deux livres de contes « **Machaho ! Tellem Chaho** »¹ et « **La cité du soleil** »². D'autres chercheurs professionnels ont

¹ Mouloud, Mammeri, « Contes berbères de Kabylie » : Machao ! Tellem chao », Paris, Bordas, 1980.

² Mouloud Mammeri, Entretien avec Tahar Djaout, suivi de La cité du soleil (inédit), Alger. Laphomic 1987.

contribué aussi aux collectes des contes, comme Mohamed Belhalfaoui qui était un expert dans le contage. Il a édité deux recueils de contes « Demoiselle scarabée noire, princesses des femmes et Les sept autres contes de Zohra ». Son fils Hamou Belhalfaoui, un passionné des contes, connu sous le pseudonyme de Nahnou, a suivi les pas de son père et devient conteur en 1980. Il publie deux recueils de contes « Contes au petit frère » et « Contes pour de rire et pour de vrai ».

Un autre conteur algérien, Said Ramdane, a vécu en France et a commencé à raconter en 1992 en suivant l'exemple de son devancier Mohamed Behalfaoui qu'il a rencontré à Grenoble. Il est devenu co-fondateur du « Festival du Conte » à Grenoble. Il anime aussi des ateliers autour des pratiques de l'oralité, de l'art de la parole et du conte. En 1996, il a publié « Jahjoh, le simple », et participe à des stages de formation dans le domaine du conte. Rabah Belamri a collaboré également à la sauvegarde du patrimoine oral, installé en France, il est l'auteur de plusieurs romans de recueils de poèmes surtout de contes. Il disait :

Il est temps de recueillir les trésors de notre culture orale, menacé 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

Avant de mourir, il a publié quatre recueils de contes arabes « Contes de l'est algérien », « La Rose rouge », « Les Graines de la douleur », « L'Oiseau du grenadier » et « L'âne de Djeha ». Trois autres recueils ont été publiés après sa mort « 17 contes d'Algérie », « L'olivier boit son ombre » et « Le Bélier de la montagne ». L'état de la littérature orale dans l'ouest Algérien a préoccupé aussi plusieurs chercheurs et écrivains. Parmi eux figure Mohammed Dib, qui a publié en 1959 le conte « Baba Fekrane », un autre conte publié chez le même éditeur « L'Histoire du chat qui boude », et « Salem et le Sorcier ».

¹ Rabah Belamri, « Veillées d'antan », In : El Moudjahid, <http://dzlit.free.fr>. Consulté le : 14/10/2014.

Un autre homme de lettre représentait aussi Tlemcen, Sid-Ahmed Bouali, ce dernier était passionné par les contes tlemcèniens que sa mère lui racontait, il en gardait dans sa mémoire quelques-uns qu'il a pu offrir à la langue française, notamment le conte « La princesse et l'Oiseau » édité en avril 1982. « Le Lion et la souris », « la jeune fille devenue gazelle », « la vache des orphelins », « les sept filles et l'ogresse », « les deux frères le singe et le bâton », « l'enfant et le rossignol », « le coq l'agneau et le lion », « le renardeau, le roi et la sorcière », « la jeune fille aux joues roses », « méquidèche ».

La plus part de ces contes étaient imprimés en arabe et sont restés dans l'ombre faute d'édition et de circulation. Il en est de même pour l'édition en 1983, à Alger, de « La princesse et l'Oiseau » connu autrefois sous le nom du « Marchand de sel ». Ce dernier étant l'objet de notre travail, nous avons découvert que l'ouvrage, réalisé sous forme d'album, illustré par un grand artiste, Mohammed Khadda, plein de fautes, avec des parties manquantes dans le corps du texte, était resté pratiquement inconnu.

Omar Dib a aussi le mérite de contribuer à la sauvegarde de notre riche patrimoine oral avec son recueil de contes « Contes suivis de Melgor Le seigneur des Obscurités ». Ainsi, nous avons remarqué par cet état des lieux, que la littérature orale surtout le conte a pris beaucoup d'ampleur en Kabylie pendant la période coloniale et après. Actuellement les publications des contes berbères dépassent les publications dans les autres régions qui sont très rares voire inexistantes, car la plus part des écrivains algériens d'expression française étaient et sont des Kabyles, et ils ont situé leurs récits dans une berbérité totale.

Quelques chercheurs universitaires commencent aussi à s'intéresser à cette tradition orale, en participant à des colloques nationaux et internationaux dans le but de faire revivre ce genre littéraire en voie de disparition. La collecte des contes se fait surtout auprès de femmes âgées afin de constituer un corpus en vue d'étude sur les images féminines dans les contes populaires algériens. Cette tâche a préoccupé aussi d'autres chercheurs étrangers comme Nadine Decourt, qui travaille sur le renouveau du conte en France, et l'émergence d'un répertoire maghrébin

diversifié et largement ouvert aux apports des cultures de l'immigration. Nadine Decourt s'intéressait surtout aux phénomènes de circulations de la parole dans le cadre d'un projet de recherche entrepris par l'équipe du GREMMO (Groupe de Recherches et d'Etudes sur la Méditerranée et le Moyen-Orient), à la Maison de l'Orient et de la Méditerranée (CNRS, Lyon).

Cathrine Gendrin a contribué à la collecte des contes en Algérie particulièrement dans la région ouest, aussi auprès des femmes algériennes qui habitaient en banlieue parisienne. Son but était une recréation contemporaine des contes à partir d'un patrimoine traditionnel à l'écoute. Malheureusement sa mort subite a laissé son travail inachevé, mais son recueil de « Contes de l'olivier contes juifs et arabes réunis » édité en 2007 (éditions Rue du Monde) est très intéressant et met en valeur la présence des racines culturelles communes et des vécus communs aux deux peuples. Un autre recueil de contes composé de 22 histoires, appartenant toutes à l'imaginaire local, écrites par Abdelkader Belarbi, médecin exerçant à Tiaret, se trouve actuellement dans des librairies. « Le Lion du Kimjar », éditions Dalimen Jeunesse, Alger, 2010 comporte des histoires et des légendes qui ont pour personnage principal le lion, l'auteur a recueilli presque tous les récits que lui racontait sa grand-mère paternelle quand il était enfant.

Parmi ces histoires, « la Mare de la lionne », « la Proie perdue », « la Colline du lion », « le Lion et la Chine », « le Lion et la Reine », et bien d'autres histoires qui appartiennent à la fiction mais qui restent néanmoins toutes empreintes de réalité. Car, à travers ces petits contes Belarbi nous donne une preuve que le lion a bel et bien vécu au Maghreb, appelé le lion de « l'Atlas » ou le lion de « Barbarie », différent du lion d'Afrique par sa grande taille et la couleur de sa crinière sombre et frisée.

- Au Maroc

Le Maroc a la chance d'avoir préservé au cœur de ses villes, notamment à Marrakech, cet espace culturel que constitue la Place Djemââ El Fna, et d'autres cercles sur les places publiques où se réunissaient musiciens, conteurs, acrobates et charmeurs de serpents. Or, nombre de ces places ont partout disparu dans des villes

comme Taza, Meknès, Oujda etc. La littérature orale au Maroc a connu un essoufflement capital dû au changement des structures sociales et aux moyens modernes de transmission des connaissances, comme la radio, la télévision. Cette nouvelle technologie a largement contribué à la régression de cette tradition orale ancestrale voire millénaire. Et si le conte a résisté à la disparition contrairement aux autres genres comme les proverbes, les devinettes, ce serait grâce aux halqas et aux festivals qui se tiendraient dans des places communes, et dont le but est d'éveiller l'intérêt d'un public plus large.

Parmi les contes Marocains, certains sont d'origine amazighe, tandis que d'autres sont des versions régionales de contes méditerranéens ou orientaux tels les contes merveilleux ou les contes des Mille et Une Nuits. Ces derniers étaient racontés par des conteurs professionnels, amateurs ou par des spécialistes. Chacun d'entre eux démontrait qu'il n'était pas un gardien passif de la tradition qu'il transmettait, mais qu'il inventait cette dernière, l'adaptait et puis la racontait. Le parcours de ces hommes rejoint l'expérience initiatique de certains soufis. La plupart d'entre eux sont âgés, parmi eux, Moulay Ahmed El Jabri qui rêvait dès son jeune âge d'être un conteur comme ses maîtres relatant les grandes épopées arabes ou les contes des mille et une. En 1930, il commence sa carrière de conteur dans la halqas face à un public exigeant et attentif. Mohamed Bariz rejoint aussi ce cercle magique de la place Jamaâ el Fna, étant enfant, il savait d'or et déjà qu'il allait devenir conteur, tellement la voix de son père contant l'histoire de Hdidane et Mdidane ou de Mama el Ghoula résonnait toujours à ses oreilles.

Abderrahim El Maqouri surnommé El Azzaliya, est un conteur Marocain hors pair, son histoire ressemble à celle d'un héros de conte, Orphelin, élevé par sa grand-mère, puis confronté à une marâtre cruelle, il se trouvait en partie livré à lui-même. Ce n'est que la place de el Fna qui le réjouissait, sa notoriété est telle que le public de la halqas le surnommait El Azzaliya, du nom de l'épopée dont il est devenu le maître incontesté. Certains conteurs sont entrés dans la légende tels Khalifa, ancien narrateur des Carrières centrales de Casablanca; Cheikh Kbiri, conteur d'épopées ; Belfaïda, compagnon de Cherkaoui, « l'homme aux oiseaux». A l'exception de ce dernier, tous sont morts.

Le conte risque de disparaître par l'absence de ses halqas. Seul l'avènement d'une nouvelle génération de conteurs, capable et passionnée par le contage peut véritablement garantir la survie d'un tel art. Mais, cette tradition orale tente de revenir à la vie par la voie de l'écrit, parmi les premiers textes oraux figurent d'abord les contes du « Chapelet d'ambre » d'Ahmed Sefrioui. D'autre part, les éditions Marsam, Yomad et Yanbou Al Kitab engagent des écrivains attestés, comme Fouad Laroui, ou Abdelhak Serhane, pour confectionner des contes. Une maison du conte a été dressée il y a deux ans, où des auteurs spécialisés dans le conte comme Sonia Ouajjou, Majid Al Amiri ou Ouadiaâ Bennis exercent l'art de l'oralité. Sans oublier Driss Chraïbi et son ouvrage « L'Ane Khal ». Abdellatif Laâbi figure aussi parmi les écrivains sollicités pour l'écriture de contes, il utilise le modèle du conte pour enfant, pour véhiculer certaines vérités politiques, notamment dans le conte de « Saïda ou les voleurs de soleil »

Actuellement au Maroc, des associations, des ateliers ainsi que des revues sur les arts de l'oralité se trouvent dans différentes universités, telle l'association OCCAD à Béni-Mellal (Association de l'Oralité, Conte pour l'Amitié, le Dialogue et le Développement) qui s'occupe de la littérature orale avec le soutien du service culturel de l'Ambassade d'Espagne au Maroc. Le premier numéro publié par cette association était en 2008, le sujet portait sur la migration et les traditions orales.

- En Tunisie

La Tunisie a connu des invasions diverses, à cause de sa position géographique, le plus souvent venues par mer. Ce pays se caractérise par l'existence d'une culture populaire de narrations orales et de spectacles de marionnettes, sa littérature orale existe sous deux formes : en langue arabe et en langue française. Parmi les écrivains qui ont pris comme appui la littérature orale dans leurs écrits, figure Ali Douagi, qui a produit plus de 150 contes radiophoniques, Béchir Khraïef, qui a publié en 1937 sa première nouvelle. Le narrateur, connu sous les termes de raoui, fdaoui ou meddah, était très apprécié par les classes populaires. Les contes étaient racontés durant des spectacles appelés halqa et comprenant deux ou trois narrateurs qui provoquaient le public afin qu'il

participe à l'histoire et offre une charité aux conteurs. Le répertoire narratif recouvre différents types proches du conte : la nadira, la hikaya, la qissa et la khurafa, ainsi que les récitations du Coran, qui étaient considérées comme le genre oral préféré par l'élite tunisienne.

L'imaginaire collectif se basait sur le personnage commun, intelligent, indulgent et plein d'esprit appelé Jha. D'autres narrateurs se spécialisent dans la hikayat, terme tunisien pour désigner les légendes épiques qui rappellent l'histoire des villes et villages tunisiens à partir du XI^e siècle. Ces histoires mettent en valeur les personnages féminins, dont Zazia qui représente l'archétype de la femme tunisienne. Elles forment une partie essentielle de la tradition orale en Tunisie car elles incluaient des éléments locaux aux récits épiques arabes. Quant à la qissa, elle portait surtout sur de récits coraniques classiques. En outre, la khurafa, étant le récit le plus imaginaire et populaire de la tradition orale tunisienne, il fonctionnait comme une sorte de mémoire collective, suite à une interaction entre les conteurs et le public. Parmi les conteurs tunisiens Belgacem Belhaj Ali est considéré comme le fdaoui le plus célèbre, ayant participé à plusieurs manifestations culturelles nationales et régionales, au cours desquelles il a brillé par ses narrations inspirées du patrimoine traditionnel arabe et mondial. Un autre conteur Tunisien a entrepris aussi des démarches pour récupérer ce patrimoine, Ezzedine Madani a essayé de reformuler les techniques du récit et la réinterprétation des significations en s'approchant le plus du discours du « Coran ». Il explique sa méthode dans le conte « Le portefaix et les sept jeunes filles » inspiré des « Mille nuits et une nuit » où il superpose les récits.

Actuellement Nacer Khémir, écrivain et poète tunisien, fait revivre la tradition orale du conte dans la médina de Fès, ville monumentale débordant d'histoires plurielles de l'humanité. Il a été dès son enfance imprégné par la culture du conte. Excellent conteur il transporte son public dans l'univers somptueux des princes et des rois, et dans les aventures des êtres humains des sociétés les plus antiques. En transcrivant par écrit les contes de sa famille, surtout ceux racontés par sa grand mère et sa mère, il a redonné à l'oralité un grand intérêt dans la société maghrébine et il a contribué à l'établissement des liens entre différents univers

culturels. Parmi ses contes : « Chahrazade », éd. Le Mascaret, Lormont, 1998, « L'alphabet des sables », éd. Syros Jeunesse, Paris, 1999, « Le conte des conteurs », éd. Syros Jeunesse, Paris, 1999, « Le juge, la mouche et la grand-mère », éd. Syros Jeunesse, Paris, 2000, et « Le chant des génies », éd. Actes Sud Junior, Paris, 2001.

Ainsi, par cet état des lieux nous remarquons que le patrimoine oral maghrébin longtemps tenu à l'écart prend son essor avec les nouvelles générations qui jouent le rôle de passeurs d'imaginaire. Le domaine de ces traditions orales englobe des formes très variées, elles sont toutes utilisées pour transmettre des valeurs culturelles, sociales et une mémoire collective.

Compte tenu du vaste champ que recouvre la littérature orale, nous limitons notre étude aux contes et aux récits proches comme le mythe, la légende, la fable, le proverbe et la poésie orale.

2- Définition des principales formes de la littérature orale.

L'oralité et la littérature orale sont très importantes dans le cadre du développement social et culturel de chaque individu. A côté de la culture écrite, elles contribuent à la valorisation de la parole dans l'acquisition des savoirs, et maintiennent l'ordre dans la vie des êtres humains et dans leurs relations quotidiennes. Les théories sur son origine, sont nombreuses surtout celles du conte. En effet, depuis qu'il parle, l'homme raconte, mais il n'y a que l'écrit pour le prouver.

Pour André Jolles, ces : « **« formes simples », se produisent dans le langage et [...] procèdent d'un travail du langage lui-même, sans intervention pour ainsi dire d'un poète.** »¹ Le conte ne peut être créé et transmis sans l'aide de l'écriture, le conte le plus ancien qui nous est parvenu est le conte égyptien « Les Deux Frères » retrouvé sur un manuscrit datant du 13^{ème} siècle avant J.-C. L'apparition de ce conte a contribué à la naissance officielle de la littérature orale.

¹ Nicole, Belmont, « Poétique du conte », Essai sur le conte de tradition orale. Éd. Gallimard, 1999, p.9.

En effet, est la première forme que la littérature humaine a connue, l'homme s'est d'abord exprimé en paroles, avant d'inventer l'écriture. Les civilisations égyptiennes et grecques des 1500 av. J.-C. créaient des contes, des mythes et des tragédies qui évoquaient les questions existentielles, et dans les quelles ils exprimaient leurs sentiments et leurs pensées les plus profondes. C'est pourquoi la fixation de ces récits par l'écriture était fondamentale pour les théoriciens qui se débattent toujours sur leur origine.

La littérature orale se compose de plusieurs genres appelés « **formes simples** »¹ Parmi ces formes il y a celles qui sont courtes comme les proverbes, les devinettes, la locution, et il y a les récits comme la légende, la geste, le mythe, le conte, la fable. La classification de ces récits diffère d'une culture à l'autre. Chaque peuple possède ses propres récits oraux qui ne peuvent être définis qu'à l'intérieur du système qui les produit, car chaque culture a ses propres normes et ses propres règles. De ce fait, une tentative de définitions générales qui envelopperaient les formes simples des différentes cultures mondiales serait insignifiante. Dans son ouvrage « Formes simples », André Jolles cite quelques exemples qui témoignent de la relativité des désignations données à la forme du conte à l'occident :

L'emploi du mot « Conte » pour designer une forme littéraire est bien étrangement limite. 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, il s'agit d'une variété particulière du récit : le conte, et même plus précisément le conte de fées.²

Ainsi, nous remarquons que le conte en tant que récit imaginaire échappe à toute appellation qu'on lui attribue, en outre, une confrontation des définitions dans la culture française et la culture maghrébine s'avère nécessaire, car elle nous aide à mieux définir le conte et autres récits qui font l'objet de notre recherche.

¹ André, Jolles, « Formes simple », Paris, Seuil, 1972. Traduit de l'allemand par Antoine Marie Buguet. H

² Ibid., p.173.

La littérature orale en France se compose de trois formes narratives principales qui sont : le conte, le mythe et la légende, une autre forme plus au moins complémentaire la fable. Tandis que la littérature orale maghrébine ne possède qu'une seule forme narrative ayant le même sens que les formes précédentes, appelée « kissa » ou « hikaya » et traduite par le dictionnaire As-Sabil. Arabe-Français, Français-Arabe : « **anecdote ; conte ; fable ; histoire, narration ; récit** »¹. Toutes ces formes sont vivantes à travers leurs combinaisons de symboles éternels, leurs images ont ce pouvoir singulier de faire revivre les conceptions que l'homme ancien avait de lui-même et du monde. Ils sont protéiformes en raison de leur mode de transmission orale, qui les soumet à des variations infinies dans des contextes différents avec des conteurs différents. Leurs définitions, tout en étant arbitraires, sont loin d'être exhaustives, néanmoins, elles apportent quelque clarté à notre compréhension.

2.1- Le conte

Le conte populaire se définit dans chaque culture selon différents critères. Il est insaisissable, et parcourt les terres de l'imaginaire d'un bout à l'autre de la planète. Chaque culture le raconte à sa façon mais sa structure ne change pas. 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 à sa forme. Les recueils de contes nous sont parvenus par le biais des auteurs comme Charles Perrault, les frères Grimm, Anderson, Galland qui ont pris la peine de les rassembler et de les transcrire pour les sauver de l'oubli. C'est un récit qui relate des événements imaginaires, hors du temps, ou dans un temps lointain.

Emile Littré dans son Dictionnaire de la langue française montre que le conte, étant un récit narratif, utopique, il peut être proche de tout récit fictif. Etant donné, que la narration est un ensemble d'évènements suivant un ordre chronologique dans le temps et dans l'espace, nous pouvons dire alors que le conte qui suit ce même processus dans le déroulement de l'histoire ne diffère pas de la nouvelle, de la fable ou bien du roman. Par ailleurs, la dissemblance est apparente

¹ Daniel Reig, « As-Sabil. Arabe-Français. Français-Arabe », Paris, Librairie Larousse, 1983.

dans la longueur, car un conte de quelques pages ne peut pas s'appeler un roman, par contre un roman peut être un conte long. De même pour la nouvelle qui est aussi un récit narratif, imaginaire, elle se distingue du roman par sa dimension, quant à la fable, c'est la personnification des animaux et des végétaux qui lui donne un attrait fictif semblable à celui du conte. Par conséquent, tout récit narratif est considéré comme mensonger, sauf peut être pour le roman qui raconte des aventures fabuleuses, mais peuvent être toutefois véridiques.

Dans le domaine des contes, le Maghreb présente un répertoire riche du fait de l'existence de groupes spécifiques qui pratiquaient la tradition orale de génération en génération. Ceci donne au conte la capacité de s'adapter dans le temps et dans l'espace. Ce sont les mêmes contes qui circulent d'un groupe à un autre. Ayant toujours été un acte énonciatif à visée sociale, le conte a emprunté à la parole des artifices nécessaires à la pluralité de son contenu de sorte que les récepteurs décodent ses différents messages selon le contexte et selon les repérages spatio-temporels qui définissent le modèle narratif. Le conte appartient à la fois à littérature orale et écrite. Il se divise en trois modèles, d'abord le conte oral ou traditionnel, qui est une création populaire, collective anonyme, ensuite le conte écrit appartenant à un auteur et qui est une invention personnelle. Le dernier type est celui du conte populaire, traditionnel fixé par l'écriture.

En effet, malgré son aspect fictif admis, le conte s'inscrit dans la réalité d'une communauté et il est marqué par les valeurs et les codes qui la déterminent. Comme il est originaire de la tradition populaire, plusieurs de ses éléments appartiennent à la mémoire collective, donc à l'imaginaire collectif (définition dans le chapitre suivant). Cette pratique sociale est une narration orale qui se fait souvent en public, et véhicule une culture populaire venue de la tradition orale. Le conte populaire fait partie du folklore verbal, il n'appartient à personne, chacun peut se l'approprier afin qu'il continue de se transmettre de génération en génération. Ainsi, parler de la découverte des contes, de leur invention, c'est parler d'un trésor qui était enfoui et qui attendait d'être décelé

- Les théories de la genèse

Le conte n'est pas sorti du hasard, il a bien des origines et une histoire qui le définit. Le mystère de la ressemblance des contes à travers le monde a conduit des chercheurs de divers horizons à formuler des interprétations très variées au sujet de l'origine et du sens de ces récits imaginaires. M. Sorianos affirme que les contes sont des : « **Récits de voix orales dont l'origine est vraisemblablement antérieure aux civilisations historiques et qui d'une époque à l'autre se manifestent parfois dans la littérature écrite sous forme d'adaptation** »¹ De ce fait, la continuité des contes ne peut se faire que par leur fixation qui nous guide d'une certaine manière vers l'origine de ces contes.

Jacques Goimard, avance dans son ouvrage critique que : « **La naissance du monde: c'est presque une définition du merveilleux.** »² Les contes participeraient « **d'un matin de l'être et d'une civilisation des commencements** »³ Ils sont le fruit des grands récits sauvages et cruels qui formaient les traditions et les croyances des ancêtres. Le conte est donc une mémoire culturelle qui provient de la dégradation des rites, et devient par la suite un mythe. D'autres critiques affirment que ces récits imaginaires par leurs caractères surnaturels, ne sont que les résidus et les traces des mythes et des légendes que les antécédents avaient construits pour donner un sens à leur existence. « **Ils appartiennent tous à un fonds commun universel, ils sont les coursiers qui relient le présent au passé et qui montrent le chemin que l'on doit parcourir.** »⁴ Ainsi les contes, en tant que prolongements des grands mythes fondateurs, témoigneraient de ces premiers essais pour pénétrer dans le secret du monde et l'origine des choses.

Schnitzer avance qu'à l'époque paléolithique, période la plus longue et la plus ancienne des temps préhistoriques : « **savoir que la terre a tremblé parce que le dieu de la montagne s'est irrité contre les hommes est, dans une certaine**

¹ M, Soriano, « Guide de littérature pour la jeunesse », Delagrave, Paris, 2002.p.151.

² Jacques Goimard, « Critique du merveilleux et de la fantasy », Paris, Pocket, 2003, p. 249.

³ Ibid. p.21.

⁴ Jean, Markale, « Contes populaires de toute la France », Paris, Stock, 1980, p. 11.

mesure, rassurant, la crainte de Dieu est moins éprouvante que la peur de l'inconnu. »¹ Donc pour éviter la peur et l'affronter les gens inventaient des récits, et c'est ainsi que « les contes sont considérés comme des espèces de paraboles ou de métaphores généralisées qui représentent pour l'imaginaire quelques-uns des scénarios qui se déroulent dans le grand théâtre de la nature. »² Dans cette perspective quelques théoriciens ont donné trois exemples qui témoignent de cette lecture métaphysique du conte: L'histoire de « La Belle au bois dormant », cette princesse plongée dans un sommeil de cent ans, « traduirait le thème de l'engourdissement de la nature au cours de la saison froide, l'arrivée du beau chevalier symbolisant le retour du soleil et la joie qu'il répand sur l'univers ».³ Cette symbolique est présentée également dans le récit de « Blanche-Neige »⁴. Un autre phénomène de la nature est expliqué dans le conte du « Petit Chaperon rouge »⁵, où le rouge représente le soleil et le loup la nuit qui avale le jour, « L'intervention des chasseurs qui tuent le loup et délivrent le Petit Chaperon rouge (dans la version de Grimm) serait l'aube qui ferait à nouveau surgir le soleil. »⁶ Le dernier exemple est celui de « Cendrillon »,⁷ assise dans ses cendres, elle ressemble aussi à une autre forme d'Aurore dissimulée par des nuages. Le prince qui est représenté par le soleil levant parvient à la délivrer et à l'épouser.

Toutes ces métaphores montrent que le conte résulte d'un contact direct archaïque et universel avec l'existence. C'est un récit merveilleux, imaginaire, fictif, un jeu d'esprit curieux, une fantaisie d'une création collective. Son espace, sans intérêt pour la narration, n'est pas localisé, non plus que les personnages, ne soient personnalisés. Ce genre de récits correspondrait à une conception « enfantine »

¹ Luda, Schnitzer, « Ce que disent les contes », Paris, Sorbier, 1995, p. 10.

² Jean, Georges. « Le pouvoir des contes. » Coll. « E3 : enfance -éducation -enseignement ». Paris, Castennan, 1981, p.39.

³ Robert Laffont et Valentino Bompiani, « Dictionnaire des personnages littéraires », Paris, Société d'édition de dictionnaires et encyclopédies, 2003, p. 129.

⁴ Conte des frères Grimm.

⁵ Conte de Perrault et des frères Grimm.

⁶ Ibid., J, Georges, p.40.

⁷ Conte de Perrault et des frères Grimm.

du monde et de la vie. Le conte est une narration qui a un sens, c'est-à-dire une signification mais plus encore, une direction. Dans un conte, nous allons quelque part, sa fonction est de poser sous forme d'images symboliques, les problèmes inconscients auxquels sont confrontés les individus.

Par sa transmission d'un système de valeurs propre à chaque société, il contribue à l'équilibre des membres de cette société. Mais certains contes sont opposants, ils vont contre ces valeurs et ce qui déclenche l'action dans ces contes, c'est le méfait qui doit être réparé. Exemple la révolte du fils contre son père, le malfaiteur qui reste impuni.... Il y a donc dans le conte un affrontement des règles établies qui permet l'accès à un sens caché et à un autre un sens qui doit rester caché pour qu'il soit efficace. De ce fait, l'imaginaire entre en action, car la transmission ne passe pas par le raisonnement mais par le décryptage inconscient des images.

Le conte provoque ainsi une écoute active de la part de l'auditeur, c'est une production psychique qui s'attache à l'activité du rêve puisqu'il nous parle de nous. Dans cette optique, Nicole, Belmont parle dans sa « Poétique de conte » de la distinction du conte, du mythe et du rêve, les premiers étant des productions collectives se caractérisent par leur perpétuelle mouvance, alors que le rêve est une production individuelle. D'autre part, l'auteur montre le rapprochement de ses trois notions, et affirme que : « Les contes, il faut avoir le temps de les rêver »¹ En effet, le conte et le rêve se ressemblent dans leur élaboration, le temps et l'espace de l'un et de l'autre constituent un autre monde étranger à tout être humain, et dont certains éléments semblent familiers comme la forêt, le château, le paradis, le lac...

Le conte est introduit par des formules qui mettent en relief un temps et un espace autres que celui de la réalité. « Il était une fois » place le conte au centre d'une utopie et permet d'accéder à un lieu psychique, c'est-à-dire un non lieu pareil à celui du rêve. Cette formule du début annonce le mensonge, c'est-à-dire la fiction, le surnaturel alors que celle de la fin annonce le retour au monde réel d'où rupture entre l'univers réel et celui de l'imaginaire. Le « je » prononcé par le conteur à la

¹ Op.Cit., N., Belmont, p.96

fin de son récit : « **Je ne sais ce qu'ils sont devenus depuis** »¹, « **Je ne vous dirais pas plus** »² « **Mon conte est comme un ruisseau, je l'ai conté à des Seigneurs** »³ assure le retour de l'auditoire au réel et au discours quotidien. En effet, le conteur et son auditoire présent à l'intérieur du conte ont été mis hors du récit par ces formules, ce dernier tel un objet se referme et disparaît.

Dans la tradition populaire, le conte, la légende et le mythe semblaient souvent si liés qu'il était parfois difficile de les distinguer. De par leurs formules de d'ouvertures et de clôtures qui introduisaient l'auditoire dans un monde imaginaire, ils renfermaient presque la même structure narrative avec une trame narrative différente d'un contexte à l'autre.

2.2- La légende

La légende est un récit oral imaginaire qui prétend se situer dans la réalité. D'après la définition donnée par Le Grand Larousse c'est un : « **récit à caractère merveilleux, ou les faits historiques sont transformés par l'imagination populaire ou par l'intervention poétique** ». La légende est donc un récit principalement populaire d'événements tenus pour véridiques par le locuteur et son auditoire. La légende est définie aussi comme un récit exemplaire qui raconte la geste d'un héros identitaire, ou le récit d'un personnage historique, lié à un lieu précis. La plupart du temps, elle permet de remonter aux sources des aventures d'un peuple, pour suivre les exploits des ancêtres qu'elle célèbre, ou elle retrace tous les mouvements migratoires du groupe. Souvent elle explique le sacrifice d'un homme envers son peuple.

Dans la littérature orale arabe ce genre de récit existe, mais avec une autre appellation. D'après le dictionnaire « As-Sabil », le mot légende peut être traduit par « khourafa » qui signifie récit imaginaire, mais dans la traduction inverse, nous remarquons que le mot « khourafa » se traduit par légende, aussi par conte de fées,

¹ Op,cit, Belmont, p.86.

² Ibid, p.86.

³ Taos, Amrouche, « Le grain magique », éditions Mehdi Algérie, 2009.p.9.

mythe, superstition, fable. Abdelhamid Bourayou appelle cette forme de récit oral, qui relate des événements historiques déformés, à caractères merveilleux : « **contes héroïques bédouins** »¹, (ce sont des histoires tissées particulièrement autour des populations bédouines qui se sont installées au Maghreb après l'avènement de l'Islam comme les Hilaliens). Il les nomme aussi « **contes religieux** », qu'il classe en groupe. Le premier rassemble : « les récits de guerre où les principaux personnages sont des personnalités célèbres de l'Islam » et le deuxième regroupe : « **des récits ayant trait au prophète (sa naissance, ses miracles et sa mort) et aux Saints hommes de l'Islam** ».² De ce fait la légende devient plus proche du réel aussi des faits historiques. Elle est objet de croyance pour l'homme traditionnel, et représente toute une mémoire collective. Alors que le mythe fait référence à des êtres divins ou surnaturels, la légende relate les exploits des personnages humains fondateurs et concepteurs dont les interventions héroïques sont considérés comme des faits historiques.

La légende la plus connue au Maghreb est celle de la Kahina, mais les écrits sur cette histoire ont commencé un siècle et demi après son avènement. Donc, pour parvenir jusqu'à nous, cette légende était d'abord transmise oralement d'une génération à l'autre pour être fixée après par l'écriture. Une autre légende qui puise ses racines dans la mythologie marocaine est celle d'Aïcha Kandisha, son apparence varie selon les régions du Maghreb. Elle est tantôt un esprit qui habitait le corps de certaines femmes, tantôt, une chèvre avec de longues mamelles et de belles jambes pour charmer les hommes et les tromper. Ainsi, le patrimoine maghrébin compte beaucoup de légendes qui sont tenues pour véridiques, en dépit de leur manque de crédibilité, ceci les rend différents d'autres récits qui sont classés en tête de la littérature orale.

¹ Abdelhamid Bourayou, « La littérature populaire algérienne », Alger, Dar Alkassaba Linnachr, 2006. p. 120.

² Abdelhamid Bourayou, « Les contes populaires algériens d'expression arabe », Alger, Office des publications universitaires, 1993, p. 52.

2.3 - Le mythe

Le mythe fait partie des « formes simples » d'André Jolles. Il est défini par le Nouveau Petit Robert de la langue française 2009, comme un : « Récit fabuleux, transmis par la tradition, qui met en scène des êtres incarnant sous une forme symbolique des forces de la nature, des aspects de la condition humaine ». Il est situé au début, depuis l'épopée jusqu'au 5^{ème} siècle grec, dans l'univers de la parole. Les grecs considéraient le mythe comme discours, rumeur, nouvelle, dialogue, conversation, prescription, projet. Après Homère, il change de sens et devient récit non historique, fabuleux qui signifie raconter des fables, composer des récits légendaires, imaginer par fiction, dès lors, il appartient au domaine de l'imaginaire.

Le mythe met en scène les forces de la nature représentées par des dieux ou des héros, il se situe dans une dimension éternelle, et dépasse la création du temps historique. Dans son ouvrage intitulé « Mythes et mythologies dans la littérature », Pierre Albouy souligne le rapport qui existe entre l'étude du mythe et l'étude de l'imaginaire. C'est un récit porté à la fois par la tradition orale et par la littérature écrite. Jean-Claude Renoux affirme que : « **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 Par ailleurs, la présence du mythe dans la littérature et de la littérature dans le mythe, a engendré la notion de mythe littéraire. Ce dernier se définit comme la réinvention, ou la réécriture, du récit, dans le but de donner au mythe concerné de nouvelles formes qui le rapprochent du contexte de réception de l'œuvre littéraire.

Ainsi le mythe se prête à de nouvelles significations selon le point de vue de l'auteur, il est ouvert à toute interprétation. Ainsi, selon les époques, le même mythe acceptera diverses significations. En tant que discours, c'est-à-dire une suite d'énonciations ou de phrases qui portent sens, le mythe révèle une vérité. Son lien direct avec la structure religieuse, rituelle et sociale du peuple le place dans un temps lointain, hors de l'histoire. Mircea Eliade affirme que le mythe, en tant

¹ Jean-Claude Renoux, « Paroles de conteurs », Aix en Provence, Edisud, 1999. p. 80.

qu'histoire des origines, a surtout une fonction d'organisation, le mythe existe que si l'événement fondateur n'est pas situé dans l'histoire, mais dans un temps avant l'histoire. L'auteur avance que :

La définition qui me semble la moins imparfaite, parce que la plus large, est la suivante : le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des « commencements ». Autrement dit, le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Êtres Surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment : une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution. C'est donc toujours le récit d'une « création » : on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à être. Le mythe ne parle que de ce qui est arrivé réellement, de ce qui s'est pleinement manifesté.¹

En langue arabe, le mot mythe se traduit par « oustoura », dont l'origine est le verbe « sattara » qui signifie ordonner et classer. Par ce fait, oustoura (le mythe) devient un récit arrangé et classé, ce qui facilitait sa mémorisation et sa préservation. Quant au dictionnaire El Mouhit, il définit le mythe comme : « **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.** »². En outre dans le dictionnaire As-Sabil, il est défini comme étant un : « **conte de fées ; fable ; légende ; mythe ; saga** ».³

Ainsi, le mythe se distingue de la légende et du conte par sa fonction particulière. Il fait en effet référence aux vérités collectives et se retrouve dans toutes les cultures et tous les pays. Il présente des personnages aux pouvoirs surnaturels et dans la plupart des cas surnaturels, mais qui se comportent comme les hommes et éprouvent les mêmes sentiments. Il permet de mieux comprendre l'organisation des sociétés où l'individu peut s'identifier au sein d'un groupe et

¹ Mircea, Eliade, « Aspects du mythe », collection, Folio Essais, 1988, p.16-17.

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

³ Daniel, Reig, Dictionnaire arabe-français français-arabe « As-Sabil », Librairie Larousse, 1983.

définir sa valeur. . Il renvoie en effet à l'origine du monde, à sa création avec la naissance de tous les êtres vivants, hommes animaux, et plantes. Dans la littérature orale maghrébine et en particulier en Algérie Camille Lacoste-Dujardin explique l'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 ¹

Un autre récit proche du conte est mis en exergue dans les études littéraires, il a pour visée d'inciter à la réflexion en vue de corriger et d'améliorer le comportement des humains. C'est la narration d'une historiette alerte et amusante se terminant généralement par une leçon de morale, appelée la fable. Cette dernière a toujours été l'une des plus commodes et des plus charmantes trouvailles littéraires à finalité éducative. Il ne faut surtout pas la confondre avec le conte, ni avec la parabole. Le conte est par définition une histoire plus ou moins longue, fondée sur des faits et qui n'est jamais liée comme la fable à un quelconque enseignement. Quant à la parabole, très brève dans sa formulation ; elle ne comporte que quelques mots bien affectés.

La fable est en quelque sorte à mi-chemin entre ces deux genres. Elle est divertissante, agréable à l'écoute, et cet aspect quasi scénique en a fait l'attrait principal dès l'Antiquité car elle permettait d'éveiller plus aisément les esprits enfantins à un début de conscience morale. Concernant sa structure, la fable se différencie du conte ou de tout autre genre littéraire de forme brève. Elle peut être indifféremment en prose ou en vers. Du point de vue narratif, elle comprend trois parties distinctes: une donnée où est énoncé le problème en question, l'action proprement dite suivie d'un antagonisme, enfin la conclusion consistant le plus souvent en une seule réplique qui doit aboutir à une dénonciation. Une moralité

¹ Op,cit, Camille Lacoste-Dujardin, Le conte kabyle, p. 22.

termine le récit sauf si la réplique finale l'a fournie implicitement. Sa caractéristique principale est la représentation des vices humains par des animaux, des plantes ou des objets.

Bien entendu, les personnages animaliers de la fable sont des archétypes des qualités, des défauts ou des fonctions propres à l'humanité. A l'évidence, le lion représente toujours le pouvoir et la grandeur ; le loup, la cruauté, la force sauvage et stupide, le totalitarisme, tout le contraire du lion, certes sévère, mais sérieux et noble ; le renard symbolise l'intelligence fine, la réflexion et la ruse ; le chien, la bonté et la fidélité, le singe le burlesque mais aussi la sagesse ; l'âne, l'esprit borné jusqu'à la sottise ; le chat, l'égoïsme et la cruauté parfois sadique. Ainsi, chaque animal est doté de caractères très conventionnels qui correspondent aux représentations qu'en avaient les populations anciennes et qui n'étaient pas, au final, très éloignées des nôtres... Certes, la fable amuse, mais elle vise en premier lieu à faciliter l'adaptation des hommes à la vie en société. Elle oppose le plus souvent un fort et un faible, un intellectuel et un illettré, un malin et un niais, et indique la manière avec laquelle ce conflit peut se résoudre.

D'après toutes ces définitions des formes de la littérature orale, nous admettons d'une manière générale que le mythe, la légende et le conte se rattachent tous au patrimoine universel. Dans leurs nombreuses variantes, ils ont pu sauvegarder l'essentiel du message initial, étant donné les siècles qu'ils ont traversé pour parvenir jusqu'à nous sans perdre ni leur intérêt ni leur importance, en se chargeant de significations multiples, aussi apparentes que cachées. Ainsi pour mettre à jour le mécanisme des contes, de nombreux théoriciens se sont fixé comme objectif de résoudre l'énigme de la ressemblance des contes chez des peuples situés dans des places géographiques isolées les unes des autres. La question est de savoir comment l'imaginaire collectif est arrivé à créer des trames narratives identiques malgré la différence des cultures, des traditions et des espaces.

3- Le conte en théorie

Les folkloristes ont essayé de comprendre la diffusion des contes à travers le monde, diverses théories ont été développées pour expliquer leur origine. Certains

affirment, parmi eux Max Müller, un des fondateurs de la mythologie comparée, que les contes seraient les reflets dégradés des mythes indo-européens. Donc, tous les contes sont considérés comme originaires d'Inde d'après cette théorie indianiste. D'autres avancent que les contes seraient antérieurs aux mythes, pour Andrew Lang, homme de lettres écossais, connu pour ses douze recueils de contes de fées publiés de 1889 à 1910, le conte est une conservation du culte des animaux et de la magie. Pour Paul Saintyves, un des précurseurs des études folkloriques en France, les personnages des contes sont des souvenirs de personnages cérémoniaux et rituels. Les ressemblances entre les contes dans le monde entier conduisent les chercheurs convaincus de la monogenèse des contes à enregistrer et classer toutes les variantes d'un récit dans l'espoir de découvrir son point d'origine.

Or, toutes ces recherches concernant la classification des contes n'ont pas révélé grand-chose au sujet de l'objet conte en lui-même. Markale en parle dans son article : **« En fait, tous ceux qui se sont intéressés au folklore, dès le XIXe siècle, se sont essentiellement bornés à la forme que celui-ci revêtait, et ils ont laissé de côté sa signification réelle, persuadés qu'ils étaient que son importance était toute relative »**.¹ En effet, d'autres travaux ont montré qu'à partir des différents niveaux d'attention apportés soit à la forme, soit au sens du récit merveilleux, nous pouvons déboucher sur des interprétations très variées. Les formalistes russes étaient les premiers à s'aventurer sur ce terrain. Leurs travaux ont servi de base aux structuralistes et ont contribué à l'analyse structurale du récit narratif en général et du conte en particulier.

3.1- La logique au sein de l'imaginaire

« On ne peut parler de l'origine d'un phénomène, quel qu'il soit, avant d'avoir décrit ce phénomène. »² a dit Vladimir Propp dans son ouvrage « La Morphologie du conte ». Le folkloriste russe a fondé une véritable science du conte, devancé par Tzvetan Todorov qui avait pour but la description scientifique

¹ Jean, Markale, « Le conte populaire ». Question n° 57. Le pouvoir des contes. (Mai-juin 1984), Paris: A. Michel, p. 7-16.

² Vladimir, Propp, « Morphologie du conte », Paris, Poétique/Seuil, 1973, p. 11.

d'un texte littéraire et l'étude des différents rapports tissés entre ses éléments. La littérature utilise des codes sociaux dont l'analyse ne découle pas de l'étude littéraire. En effet, le texte littéraire n'est jamais l'expression directe des sentiments de son auteur, mais, il est toujours construction et jeu de mots.

Pour Propp, la classification par sujet ne donne pas de résultats. Son objectif était d'arriver à résoudre le problème de la similitude des contes circulant dans le monde entier. Pour ce faire, il s'est basé sur un corpus de contes populaires russes afin d'en identifier les noyaux invariants, c'est à dire donner : **« une description des contes selon leurs parties constitutives et des rapports de ces parties entre elles et avec l'ensemble »**¹. Ainsi, Propp montre que c'est l'analyse de la structure interne du conte qui peut révéler son sens et mettre à jour sa vérité. Ace propos, Roland Barthes montre dans son « Introduction a 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 » .

Par conséquent, cette analyse morphologique a placé le conte comme sujet d'étude littéraire au même niveau que les autres récits narratifs et a ouvert la voie au développement de la narratologie structurale. Le formaliste russe a défini le conte comme un récit à sept personnages: le mandateur, l'agresseur, le donateur, l'auxiliaire, la princesse, le héros et le faux héros, pour lui : **« ce que font les personnages est seule importante »**³. Il décrit ensuite une série de trente-et-une actions, qui représentent la base morphologique des contes merveilleux et qui se succèdent dans un ordre toujours identique, même si elles ne sont pas toutes présentes dans un récit.

¹ Op,cit, V, Propp, p.28.

² Roland Barthes, « Introduction a l'analyse structurale des récits », In : Communications, 8. « L'analyse structurale du récit. A propos d'Acts 10-11, » In : Exégèse et Herméneutique, Paris, Seuil, 1971.p.12

³ Op,cit, V, Propp, p.29.

En outre, plusieurs théoriciens ont critiqué Propp pour avoir donné plus d'importance à l'ossature des contes et avoir négligé la substance de l'expression et du contenu. J. Geogeges le précise en disant : « **Car à trop vouloir serrer les récits dans des modèles qui fonctionnent parfaitement, on finit par étouffer les histoires et l'imaginaire tourne à vide.** ».¹ Par ailleurs Roland Barthes nous invite également, dans son 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 l'œuvre, sans sa signifiante. 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. ²

Donc, l'analyse structurale nous permet de voir comment s'articulent les différentes composantes des contes de chaque corpus, et nous montre les choix du narrateur et du conteur vis-à-vis de certains procédés de constructions. Dans cette perspective, nous retrouvons notamment les travaux de Claude Bremond³ et la mécanique du conte, le modèle actantiel d'Algirdas Julien Greimas⁴, le schéma narratif de Paul Larivaille⁵. Ces derniers se sont préoccupés également du problème de ressemblance des contes, et ont essayé de résoudre le mystère de leur origine, en étudiant en parallèle les significations possibles de leur système symbolique.

¹ Op.cit, Jean, Georges, p.101.

² Roland Barthes, « Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe », In : Claude Chabrol, *Sémiotique Narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973, p. 29-30.

³ Claude Bremond, « Le Meccano du conte », *Magazine Littéraire*, n° 15, juil.-août 1979, p. 16.

⁴ Algirdas, Julien Greimas, « *Sémantique structurale* », Paris, Presses universitaires de France, 1986, première édition 1966.

⁵ Paul, Larivaille, « L'analyse (morpho) logique du récit », In : *Poétique* n° 17, Paris, Seuil, 1974.

Fidèle à son maître, Bremond a commencé aussi son analyse par l'étude de la forme, mais elle est pour certains critiques trop abstraite. A la différence de Propp qui a bien cerné son corpus renfermant une centaine de contes russes, Bremond a fait son analyse à partir des généralités sans prendre en considération un corpus précis. Il voulait mettre de l'ordre dans les différents rapports que les personnages entretiennent entre eux. Car pour lui, la construction du récit ne dépend pas d'une séquence formée d'une suite de faits enchaînés, mais des rôles des personnages dans l'action et de leurs fonctions. Ce qui importait pour lui c'était l'étude des principaux rôles narratifs et surtout l'analyse des rapports entre la structure interne du récit merveilleux et le contexte de transmission initiale du conte, soit le bouche-à-oreille de la tradition orale.

C. Bremond explique comment le conteur, loin d'avoir « **en tête une espèce de tableau où figurerait en abscisse la séquence des fonctions de son intrigue, et ordonnée un stock de thèmes extraits de son répertoire, alignés verticalement sous l'intitulé de chaque fonction** »¹, arrive à créer l'intrigue d'un nouveau récit et à fabriquer de belles versions à partir d'emprunts à un ou deux autres contes de son répertoire tout en complétant les uns par les autres. En conséquence, pour Bremond, le conte prend naissance au moment de sa création, l'élaboration du récit se fait uniquement dans la transmission qui le modèle et l'adapte à chaque génération, et néglige la préhistoire des contes populaires.

Quant à Algirdas Julien Greimas, ses recherches sur le conte populaire s'inscrivent également dans la lignée proppienne, mais ce sont ses découvertes des significations ontologiques des composantes structurelles des récits qui ont rendu ses travaux lumineux sur la narratologie. Le conte de Greimas est constitué de six actants représentés dans un schéma actanciel par le destinataire, le destinataire, l'objet, le sujet, l'adjuvant et l'opposant. Chaque actant (personnage) accomplit un certain nombre d'actions au cours du récit. Ces actions s'identifient aux fonctions de Propp, mais avec plus de détail. En d'autres termes, Greimas nous montre que les relations qu'entretiennent les actants de l'histoire entre eux

¹ Op.cit, Claude, Bremond, « Le Meccano du conte », p. 16.

correspondraient « **aux modalités fondamentales de l'activité humaine, Vouloir (le Sujet désire l'Objet) ; Savoir (le Destinateur destine l'Objet au Destinataire) Pouvoir (le Sujet, contrarié par l'Opposant, est aidé par l'Adjuvant) ».**¹

Ainsi, le schéma actantiel de Greimas rend compte des aspirations qui sont à la base des actions humaines : vouloir, savoir, pouvoir. En outre, la structure narrative du conte représentée par le sémioticien nous renvoie directement au sens, car l'intérêt pour la forme est considéré ici comme un moyen pour accéder à la signification du conte qui peut être sociopolitique, culturelle, idéologique, contextuelle...Par conséquent, l'analyse greimasienne se révèle fructueuse et contribue à l'exploration de l'imaginaire qui est à l'origine de la constitution des sociétés.

Dans la même lignée, Paul Ricoeur avec sa **phénoménologie du temps**² montre que cette analyse structurale et actantielle ne peut rendre compte de la créativité du récit qui est la caractéristique de l'œuvre de fiction. Autrement dit la sémiotique narrative ne peut épuiser toute seule la signification du récit. L'auteur a eu recours à d'autres perspectives pour enrichir la notion de mise en intrigue en interrogeant les grammaires des temps du verbe dans le récit de fiction ainsi que la distinction entre énonciation et énoncé, entre temps du récit et temps raconté, points de vue et voix narrative. Toujours en dialogue avec le temps, il réfute toute pensée systématique et tout système clos.

Sa réflexion rejoint celle de Gérard Genette, critique littéraire qui se penche également sur la question du temps du récit, car le temps de la narration prend en considération la relation entre la narration et l'histoire. L'emploi de certaines techniques utilisées par le narrateur comme l'ordre du récit, la vitesse narrative, la fréquence événementielle (cette étude sera développée dans la deuxième partie) permettent au narrataire d'identifier les éléments narratifs indispensables à

¹ Michel, Simonsen, « Le Conte populaire français » Coll. « Que sais-je? », Paris: Presses universitaires de France, 1994, p. 66.

² Paul, Ricoeur, « Temps et Récit II, La configuration dans le récit de fiction. », éd, du Seuil novembre 1984.

l'auteur ; ainsi que d'observer la structure du texte et son organisation et voir comment l'histoire est-elle présentée vis à vis du récit en entier. De la sorte, à travers les trois volumes de Temps et récit l'auteur met en contiguïtés la temporalité de l'historiographie et celle du discours littéraire, et nous montre combien la réflexion philosophique sur la nature du récit est liée à l'approche linguistique et poétique.

Ainsi, tous ces théoriciens s'étaient fixé comme objectif de mettre au jour le sens du récit (conte, mythe, légende) sous la forme. Dans cette optique d'autres travaux étaient élaborés par des critiques qui ont essayé d'expliquer le texte littéraire en s'appuyant sur des données qui lui sont extérieures. C'est la théorie de l'intertexte qui montre que tout énoncé est en interaction avec d'autres énoncés.

3.2- La perspective intertextuelle et intratextuelle

Parmi les moyens dont dispose le lecteur pour approcher un texte de fiction comme le conte, l'intertextualité qui, par définition, favorise la compréhension du texte à partir de sa relation avec d'autres textes anciens ou contemporains, du même auteur ou d'auteurs différents. Ce concept nous permet d'explorer et d'exploiter un univers culturel varié qui nous guide vers le sens. Sa fonction est l'explication du processus par lequel tout texte peut se lire comme l'intégration et la mutation d'un ou de plusieurs autres textes. La notion d'intertextualité apparaît pour la première fois avec Julia Kristeva, qui affirme que : « **Le mot (le texte) est un croisement de mots (des textes) où on lit au moins un autre mot (texte)** »¹ ainsi : « **Tout texte est construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte** ».² Dans cette perspective, Roland Barthes associe la notion de productivité à l'intertextualité, il montre que le texte n'est pas le produit d'un autre travail et a quelque chose à voir avec la création :

¹ Julia, Kristeva, « Sémiotiké, recherche pour une sémanalyse », Paris, Seuil, 1969, p.145.

² Ibid, p.146.

Le texte travaille à chaque moment et de quelque côté qu'on le prenne, même écrit (fixé), il n'arrête pas de travailler, d'entretenir un processus de production. Il déconstruit la langue de communication, de représentation ou d'expression (là où le sujet est individuel ou collectif, peut avoir l'illusion qu'il imite ou exprime) et reconstruit une autre langue. ¹

Le concept d'intertextualité est marqué aussi par les travaux de Riffaterre qui associe intertextualité et littéarité, il recherche « la trace intertextuelle » au niveau de la phrase, du fragment ou du texte bref. C'est la lecture qui aide le lecteur à repérer l'intertexte, ainsi le lecteur peut identifier le texte comme littéraire et percevoir les liens qu'entretiennent les textes entre eux. Quant à Gérard Genette, il propose une redéfinition complète du domaine théorique dans lequel l'espace dominant de l'intertextualité pourrait être cerné. Il parle de transtextualité, terme qui désigne : « **L'ensemble des catégories générales ou transcendantes, types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc., dont relève chaque texte singulier** »²

Il propose cinq types de relations transtextuelles, l'intertextualité qui se limite à la présence d'un texte dans un autre. La paratextualité concerne l'entourage et l'habillage du texte, c'est-à-dire son environnement textuel immédiat (préfaces, illustrations, avant texte...), la métatextualité ou relation de critique qui unit un texte à un autre texte, l'hypertextualité ou la relation par laquelle un texte peut dériver d'un autre texte par imitation ou parodie. Le dernier type est l'architextualité concerne la qualité générique de l'œuvre, et le genre auquel elle s'identifie ou dont elle nie l'appartenance. Enfin, il apparaît que l'intertextualité ouvre non seulement une porte d'accès au sens caché de l'œuvre, mais aussi aux intentions secrètes de l'auteur. C'est le cas des contes qui se présentent comme une réécriture d'œuvre plus ancienne. En tant que créations littéraires leur réactualisation s'élabore à partir de connotations et d'indications explicites faisant référence à un texte- matrice.

¹ [http://www, Universalis.fr/Encyclopédies/ Théorie du texte/3- le texte et l'œuvre](http://www.Universalis.fr/Encyclopédies/Théorie du texte/3- le texte et l'œuvre).

² Gros, Piegay, « Introduction à l'intertextualité », éd, Dunod, Paris, 1996, p.13.

Le conte populaire change de statut dans le processus de réécriture, il acquiert une existence à chaque fois qu'il est réécrit. Plusieurs théoriciens ont montré que le conte, en tant que récit imaginaire n'est pas une imitation du conte populaire raconté de bouche à oreille, mais c'est une création, à partir de l'image créée et non recréée, le lecteur entrevoit dans le conte son authenticité. Dans ce cas l'hypotexte n'existait pas avant son hypertexte. C'est-à-dire que dans le conte littéraire l'hypotexte est construit non seulement comme texte modèle, mais aussi comme texte, du moment qu'il n'existe pas comme tel auparavant. En ce sens, le conte populaire est le produit du conte littéraire, et non l'inverse. Sur ce, Genette nous invite à une lecture intertextuelle qui tisse un réseau de relations entre les conte, donc entre les imaginaires, car ces créations protéiformes peuvent également nous conduire à des sources littéraires plus obscures qui révèlent encore plus que le modèle reconnu, mis en parallèle n'est en mesure de fournir.

Suite à cet état des lieux de la littérature orale maghrébine et de ses différentes formes, nous remarquons que ces dernières relèvent toutes de l'imaginaire et suscitent actuellement un grand intérêt dans le champ des études littéraires. Le conte, en tant que mode d'expression socioculturel, reflète les différentes périodes de développement de l'humanité. Mais une question se pose, c'est de savoir quelles sont les formes de ces récits imaginaires et comment fonctionnent-ils ? Dans le chapitre suivant, notre étude va apporter un éclairage sur les éléments constitutifs du domaine de l'imaginaire, aussi sur l'exploration des différentes représentations qui se dessinent derrière les figures du conte et des autres récits imaginaires. Car, ces derniers, loin de refléter simplement les réalités et les préoccupations des collectivités qui le produisent, sont et restent toujours une œuvre de création où l'imaginaire et le réel, la fiction et la créativité se rencontrent pour véhiculer un sens, et révéler des vérités cachées.

Chapitre III : l'imaginaire en articulation avec l'espace réflexif : Formes et fonctions

1- Les Formes de l'imaginaire

L'imaginaire étant le réservoir des images, comme le domaine de toutes les formes concrètes élaborées par l'esprit, Joël Thomas remet en question la relation image-imaginaire, et montre que :

« Par rapport à l'image, l'imaginaire est dans la situation d'une figure mystique du Désir, dans sa double dimension : sentiment crucifiant de la séparation, de la solitude et de l'absence, de la « chute » et de l'exil (...). Dans les socio-cultures, c'est le symbole (...) qui ne cesse de jouer ce rôle de lien nourricier et vivifiant qui irrigue les individus et les socio-cultures. En ceci, on peut dire que l'imaginaire est aussi indispensable aux images que la nourriture au corps : il est très précisément la condition de leur survie »¹

Ainsi l'image devient l'élément central dans la psyché de l'être humain, et toute relation au monde passe par elle. Quant à l'imaginaire, il est généré par l'image fondatrice et devient la carte avec laquelle nous voyons le monde. Or, la vision de ce monde diffère d'une personne à l'autre selon sa conception et sa représentation des choses. Les structures de l'imaginaire ne sont pas figées, constantes, elles font partie de notre expérience quotidienne, et contribuent à la dynamique de notre vie psychique d'une part, des cultures et des sociétés de l'autre. D'où la nécessité de reconnaître à l'imaginaire deux formes distinctes, correspondant à un aspect individuel (ce qui nous vient de notre profondeur psychique et de nos pulsions) et à un aspect collectif (ce qui nous vient des excitations des réalités sociales et naturelles).

Le rêve et le mythe sont deux discours importants et ambigus, ils représentent deux formes de l'imaginaire, l'un explorateur de l'inconnu qui est le rêve et l'autre explicatif de celui-ci qui est le mythe. En conséquence, le rêve devient l'imaginaire de l'intime, du personnel alors que le mythe est l'imaginaire

¹ Op, cit, J, Thomas, p.161.

collectif, social. Ces deux modes de représentations portent un sens à décoder en relation avec le passé de la psyché et le passé de l'humanité, cette continuité est approuvée par Freud qui dit que « **les contes et les mythes sont les rêves de l'enfance de l'humanité** ». ¹ C'est dans cette acception que nous situerons notre travail qui se base sur la littérature orale (contes et récits du Maghreb. Comme le champ de l'imaginaire est très vaste, nous n'évoquerons que les formes qui répondent le plus à nos objectifs de recherches.

1.1- L'imaginaire individuel ou le processus de différenciation

L'imaginaire individuel, est lié à la conscience personnelle, Chaque perception d'une image est différente pour chaque personne, elle est structurante et constructive. L'imaginaire est nourri par ces images déformées qui forment une représentation intime du monde, Georges Jean affirme que « **l'imagination constitue un des éléments (...) de structuration progressive de l'individu dans toutes les dimensions de sa personne** » ², elle nous permet de comprendre le monde et sans ces désirs et ces aspirations de la conscience individuelle envers le monde, ce dernier resterait inconnu. Dans ce cas l'imagination fonctionne sur deux modes, soit elle imite le réel en formant des images et elle devient l'imagination reproductrice, qui donne lieu à l'errance de la rêverie à partir d'une motivation. Soit elle crée l'inconnu par l'association des images et devient imagination créatrice.

Alors l'imaginaire se forme spontanément comme un autre monde face à la réalité par l'association des images reproduites et créées par l'individu. Dans cette optique, Freud a étudié le fonctionnement de la part cachée de l'être humain à travers ses rêves et ses fantasmes. Ses recherches ont contribué à l'identification d'une partie non consciente de l'esprit humain, qui est l'inconscient décrit comme un système ayant des contenus et des mécanismes spécifiques. Dans cette perspective Freud a étudié l'inconscient personnel avec ses disciples, il a reconnu

¹ <http://www.youscribe.com/catalogue/rapports-et-theses/savoirs/sciences-humaines-et-sociales/reve-ou-mythe-deux-formes-et-deux-destins-de-l-imaginaire-rene-390420>. Consulté le : 09/07/2015.

² Georges Jean, « Pour une pédagogie de l'imaginaire », Casterman, 1991, p23

l'existence d'une « **langue fondamentale** »¹, d'un « **héritage phylogénétique** »², d'une expérience de vie archaïque refoulée dans l'inconscient de l'homme, et conservée à l'état de traces dans les produits de l'imagination poétique populaire (conte, mythe, légende).

Bien qu'il n'ait pas consacré d'analyse particulière au folklore, il fait souvent référence à cette littérature orale dans ses recherches. Par contre d'autres chercheurs ont poursuivi les travaux de leur maître, et à partir des outils et des idées déjà développés dans un cadre clinique par Freud, ils ont avancé des théories pour ensuite les appliquer aux différents éléments narratifs des récits populaires. Ils considéraient le récit imaginaire comme une voie d'accès aux processus préconscients et inconscients d'un psychisme humain ancré dans un patrimoine universel. Dans d'autres essais, Freud affirme que la symbolique du rêve :

Conduit bien au-delà du domaine du rêve, dans celui de l'imagination populaire, nous y verrons le symbole à l'origine du conte, des mythes et des légendes, dans l'esprit comique et dans le folklore ; c'est par lui que nous découvrirons des rapports intimes entre le rêve et ces diverses productions (..). Le symbole fournit au travail du rêve les matériaux à condenser, à déplacer, à dramatiser.³

Il montre aussi que les symboles du rêve n'appartiennent d'ailleurs pas uniquement au rêveur et ne déterminent pas seulement l'activité onirique. Ces mêmes symboles peuvent caractériser d'autres formes orales comme le conte, le mythe, les proverbes, les chants, la poésie ou même le langage courant. En conséquence, pour donner un sens à ces symboles présents lors du travail qui s'effectue pendant le rêve, nous recourons au conte, au mythe et au folklore en général.

¹ Sigmund, Freud, «Deuxième partie: le rêve », chap. in Introduction à la psychanalyse, Paris, Payot, 1968, p.153.

² S, Freud, « L'Homme aux loups », Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 95. En rapport avec l'évolution de l'homme.

³ Ibid, p.154.

Ainsi, la découverte de la symbolique, était connue depuis longtemps dans d'autres domaines (conte, légende, mythe) et jouait un rôle très important dans le dialecte du rêve. D'emblée, nous remarquons que l'imaginaire individuel se nourrit des rêves, l'être humain se trouve toujours en lutte avec la réalité. Pour satisfaire ses désirs, il doit aller à l'encontre de la réalité qui l'oblige à rester adapté à l'ordre social, cet état de frustration le conduit à assouvir ses besoins dans un monde imaginaire où il peut rêver la vie qu'il est incapable de vivre. Les productions de l'imaginaire deviennent des arrangements passés avec la réalité pour satisfaire les pulsions inconscientes, et elles se font tant dans le rêve que dans la rêverie.

Ce processus préoccupait aussi Jung, son sujet principal, c'est l'éveil de la conscience qui donne un sens à l'existence. Il étudie le psychisme humain qui se compose du Moi (partie consciente de la personnalité), de l'inconscient personnel, constitué de souvenirs de l'enfance, des fantasmes et d'expériences individuelles, et de l'inconscient collectif composé des réminiscences d'expériences archaïques communes à l'humanité tout entière susceptibles d'être renouvelées. C'est-à-dire que la mémoire archaïque hante notre psyché d'images et de figures semblables à celles des sorcières, de fées, d'ogres, et dont l'origine remonte à la naissance de l'humanité.

Donc l'inconscient désigne l'ensemble des représentations de l'imaginaire humain, pour Jung il est le lieu de toute affirmation transcendante, de toute mythologie, philosophie et religion. L'individu fait partie d'un code universel qui s'exprime sous forme d'archétypes, et l'imaginaire individuel est défini comme étant les utilisations que l'individu fait des représentations produites par un groupe social dans le but de représenter en même temps un aspect particulier de sa vie intime. Quant à l'équilibre psychique il est maintenu par l'assimilation de la conscience des forces en opposition dans notre inconscient afin de modérer les tensions et de concilier notre esprit. D'après Young la voix de l'inconscient nous guide par sa sagesse et sa puissance vers une conscience raisonnable et équilibrée, et ce chemin vers la maturité psychique se réalise par les rêves, les contes et les mythes. Ces récits imaginaires présentent des archétypes et des symboles conçus par l'esprit humain, d'après Young : « **Les archétypes sont précisément comme des**

lits de rivières, que l'onde a délaissés, mais qu'elle peut irriguer à nouveau après des délais d'une durée indéterminée »¹. Ils auraient tous « en commun de nous parler au-delà de la parole, de nous toucher au-delà du sensible, de nous interpeller dans le lieu intime de notre cœur, ce jardin secret dont nous ignorons trop souvent l'existence et l'importance ». ²

Le concept d'archétype a beaucoup préoccupé Jung, il est essentielle pour l'exploration de l'imaginaire collectif, tandis que sa théorie des complexes, il l'a rangée dans l'inconscient individuel, car ses contenus appelés complexes affectifs constituent l'intimité personnelle de la psyché. En analysant les troubles de l'être humain lors de l'énonciation de certains mots en association avec le premier terme qui leur vient à l'esprit, Jung montre que ce sont ces mots qui causent une certaine perturbation et engendre aussi un état émotionnel du sujet. Ce contenu inconscient et émotionnel est appelé complexe, il est différent d'un individu à l'autre et procède d'un souvenir inconscient. Ces complexes bien qu'ils agissent dans l'inconscient personnel, ils touchent aussi à l'inconscient collectif car ce sont des éléments hérités appartenant au patrimoine génétique des êtres humains. En effet, identifier les complexes d'une personne en repérant les associations qu'elle favorise, c'est en quelque sorte reconnaître ses contraintes personnelles de représentation et la particularité de sa création.

Ainsi, l'approche jungienne apparaît comme une thérapie symbolique dans le développement individuel, et contribue à la réconciliation du conscient et de l'inconscient. Dans ce sillage, les collaborateurs de Young se sont démarqués par leurs travaux sur les récits imaginaires, en particuliers les contes. À travers leurs interprétations, ils ont montré que ces derniers traduisent mieux que tout autre matériau mytho-poétique les énigmes de l'inconscient collectif qui appartient aussi au champ de l'imaginaire.

¹ Carl Gustav, Jung, « L'âme et la vie », Paris, Plon, 1973, p. 60-61.

² Anne, Da Costa, « Contes d'hier pour aujourd'hui. Origines, mythes, symbolisme et interprétation », Paris: de Vecchi, p.77.

1.2- L'imaginaire collectif entre rêve et mythe

Les contes, les mythes, les légendes en tant que produits du psychisme universel, nous montrent par leurs permanences dans toutes les civilisations que l'imaginaire a aussi une dimension collective qui reflète les valeurs d'une culture. Ces récits sont envisagés par Jung comme des parcours métaphoriques susceptibles de guider l'individu vers la réalisation de soi en scrutant les couches enfuies de l'âme. Ils sont aussi capables de par leur simplicité et leur transparence de nous fournir des clefs qui nous guident vers la compréhension des processus qui se déroulent dans l'inconscient collectif. Ce concept appartient à la psychologie analytique qui s'occupe des fonctionnements humains communs ou partagés liés à l'imaginaire, quels que soient les époques et les lieux. Carl, Youg a montré que ces fonctionnements influencent et conditionnent les représentations individuelles et collectives, d'après lui :

Les instincts et les archétypes constituent l'ensemble de l'inconscient collectif. Je l'appelle « collectif » parce que, au contraire de l'inconscient personnel, il n'est pas fait de contenus individuels plus ou moins uniques ne se reproduisant pas, mais de contenus qui sont universels et qui apparaissent régulièrement. ¹

Il désigne par « collectif » la partie de la psyché inconsciente qui se manifeste au moyen des archétypes et montre que l'inconscient est constitué de tout ce qui n'est pas conscient. Il est indissociable de la réalité et participe au devenir de l'individu. Ainsi, sa fonction est vitale pour l'homme, il est la source du renouveau de l'homme par l'interprétation des rêves et le processus de l'individuation. Aussi, le concept d'inconscient collectif est utilisé différemment par ses fondateurs, il est tour à tour « inconscient transpersonnel », « inconscient suprapersonnel », « imaginaire collectif », Yung parle même de « patrimoine représentatif » Désignant l'ensemble des représentations de l'imaginaire humain, il est appelé collectif car il n'est pas la propriété d'un individu mais celle d'une communauté. L'individu fait partie d'un code universel qui s'exprime sous forme de symboles et d'archétypes qui

¹ Carl, Gustav, Jung, « L'Énergétique psychique », Genève, Georg, 1973, p. 99.

gèrent les croyances, les expériences religieuses, les rituels aussi les visions artistiques et littéraires.

Cette notion a pris naissance à la suite d'un rêve dans lequel Young percevait un message de l'inconscient. Il rêvait d'une maison avec plusieurs étages et chaque étage était meublé suivant l'époque, les derniers qui représentaient les caves étaient préhistoriques. A partir de ce langage onirique il est arrivé à élaborer l'existence d'un cumul d'expériences humaines sous forme de couches géologiques où s'inscrit l'histoire de toutes les réactions humaines, ainsi l'émergence de toute réalité en articulation avec le sujet. Dans cette perspective Bachelard parle des images de l'intimité et pose le problème de la poétique de l'espace, notamment la poétique de la maison. Il montre comment l'image de la maison peut-elle contribuer à l'étude de l'âme humaine en ses profondeurs, car en rêvant de notre propre maison de ses chambres secrètes, de ses coins préférés, nous nous retrouvons en nous même : **« Non seulement nos souvenirs, mais nos oublis sont « logés ». Notre inconscient est « logé ». Notre âme est une demeure. Et en nous souvenant des « maisons », des « chambres », nous apprenons à « demeurer » en nous même. »**¹

Par conséquent, Jung considère que le rêve est la voie souveraine vers la compréhension de l'inconscient. Les rêves sont les messagers nécessaires qui transmettent les informations de la partie inconsciente à la partie consciente de l'esprit humain. Or ce travail ne se réalise que par le rapport de l'inconscient personnel avec les fondements collectifs de l'imaginaire humain. Etant donné que : **« le rêve est une autoreprésentation, spontanée et symbolique, de la situation actuelle de l'inconscient. »**² L'imaginaire collectif devient producteur de sens et compense l'attitude du Moi pour maintenir l'équilibre psychique.

Ainsi l'interprétation des rêves se fait à la base d'éléments personnels refoulés, ces éléments sont issus de l'inconscient collectif qui contribue à l'explication des rêves par le processus d'un transfert sur le plan mythique. C'est-à-

¹ Op.cit., Bachelard, « La poétique de l'espace », p.19.

² Carl, Gustav, Jung, « l'homme à la découverte de son âme », Éd : Payot Saint-Amand, impr. Bussière 1963.p.298.

dire des représentations qui font référence aux mythes. À ce propos Yung affirme que : **« les rapprochements entre les motifs oniriques types et des thèmes mythologiques permettent de supposer (...) que la pensée onirique est une forme phylogénétique antérieure de notre pensée »**¹ Dans le domaine de l'interprétation des mythes Otto Rank a effectué une analyse psychanalytique à partir d'un corpus d'une douzaine de mythes héroïques, il fonde son étude sur le parallèle entre le rêve et le mythe et formule la trame d'une légende type du héros. Par le biais de ce récit-type il tisse les liens entre l'activité imaginaire mythique, la vie fantasmatique de l'enfant et les stades de maturation psychique. Il relie de la sorte le mythe folklorique et la psyché humaine, et montre comment les rêves typiques peuvent-ils contribuer à l'analyse des différents éléments du mythe. Il constate que le mythe est la réalisation d'un désir inconscient, il rejoint le rêve dans son élaboration, étant donné que le langage du rêve et le même que celui du mythe dominés par la même expression symbolique.

L'inconscient collectif devient ainsi animé par une conception symbolique de la réalité, remontant à l'aube de l'humanité où la conscience humaine était entièrement liée à la nature. Le symbole provient donc d'une projection de la réalité intérieure de la psyché sur la réalité extérieure de la nature. Son sens n'est jamais univoque mais diversifié et polyphonique. Ces symboles sont à la base des aspirations de la psychologie humaine et de leurs ambiguïtés, les mythes auxquels ils servent de support amplifient les conflits internes à la psyché de l'être humain, et les expriment par le biais d'un récit.

En somme, l'imaginaire d'une société s'exprime dans les contes, les légendes, et les mythes, ces derniers constituent les récits métaphoriques de nos conflits personnels. L'inconscient collectif porte en lui cette mémoire de l'humanité qui apparaît sous forme de récits imaginaires dans le but de situer l'être humain dans l'univers. De la sorte nous pouvons définir l'imaginaire individuel comme étant, dans l'expression d'un sujet les emplois qu'il fait des significations produites par les organisations sociales, pour se représenter, en même temps, un aspect de sa

¹ Op, cit, Carl, Gustav, Jung, « l'homme à la découverte de son âme », p.211.

vie intime. Or, une telle utilisation peut-être considérée comme une reprise, des éléments de l'imaginaire social. En effet, cette rencontre sera au profit de l'imaginaire individuel, et aussi du social, car une signification imaginaire sociale peut trouver ses repères et ses supports dans l'inconscient des individus.

1.3- L'imaginaire social

Les représentations collectives sont les produits de la société, formant en quelque sorte la matière de la conscience collective, elles permettent aux hommes de vivre en commun, de saisir et comprendre les choses ensemble, ce qui les rend différents des autres êtres vivants, comme les animaux, à vivre selon leurs perceptions individuelles. Plusieurs questions s'imposent à l'individu qui relèvent de la création du monde, des nations, de la personne et font sens pour lui car elles sont chargées d'un passé et d'un savoir qu'il n'a pas de fin.

L'imaginaire social est décrit par **Cornélius Castoriadis**¹ comme le réservoir de significations qui offrent à la vie sociale de l'organisation. Il est défini aussi comme **un magma**² de significations sociales à caractère imaginaire dont la production ne renvoie pas aux élaborations psychiques individuelles ni même de groupes ou d'organisations. D'après Castoriadis les significations imaginaires sociales ne sont ni représentations, ni figures ni images. Elles sont historiques en conséquence évolutives et produisent des institutions qui ne peuvent être étudiées qu'en fonction du contexte culturel de l'époque, nous devons donc nous placer dans une perspective sociétale pour pouvoir les comprendre.

Elles sont des significations parce qu'elles renvoient à un sens, elles sont imaginaires parce que ces significations ne découlent pas d'un réel ou d'une logique quelconque. Elles font appel au fond magmatique de la psyché et du monde, ce que Castoriadis nomme l'Abîme, le Chaos, le Sans-Fond, de ce fait, de nouvelles significations surgissent dont la portée peut être favorable ou mauvaise pour l'homme. Selon Castoriadis, l'imaginaire social n'est autre que le réservoir des

¹ Castoriadis, Cornélius. « L'institution imaginaire de la société », Paris, le Seuil, 1975.

² Magma : Mélange confus, inextricable de choses abstraites. Dictionnaire Français Larousse.

significations qui contribuent à l'émergence de la vie sociale en articulation avec les contraintes rationnelles voire réelles de l'organisation. Ainsi, les récits imaginaires (conte, mythe, légendes) relèvent du symbolique et constituent comme objet d'étude une transversalité qui est d'après Jean-Marie Brohm et Louis-Vincent Thomas : « une interrogation permanente et questionnement infini », soit « **le refus des cloisonnements des disciplines, des champs, des objets, des méthodes, l'attention accordée aux totalités mouvantes (Garfinkel), aux praxis-processus (Sartre), aux mondes cachés (Bachelard), la compréhension de l'unité signifiante de tout fait social qui est prioritairement une donnée existentielle avec ses finalités, ses enjeux anthropologiques, ses conflits .**»¹

Le champ de l'imaginaire social est très vaste, il contient plusieurs formes et pratiques de la vie quotidienne, nous nous intéressons à l'analyse de l'imaginaire dans l'action collective et dans les différents systèmes de représentation du monde, notamment dans des formes mythiques légendaires, aussi celles des contes (récits proches des mythes, nous développons cette étude dans le chapitre suivant). Sur le plan social, les mythes ont une grande importance, car ils sont reçus et acceptés par tous les membres du groupe et constituent des réponses aux questions que les sociétés se posent sur elles-mêmes, leur origine, leur système de valeurs et d'institutions. En effet, le mythe, en tant que forme, contribue à tracer les limites des êtres et des groupes et cachent la singularité des sociétés qui s'y réfèrent. Ils sont vivants, ils meurent comme ils peuvent vivre.

Edgar Morin a mis également l'accent sur la présence caché du mythe au cœur du monde contemporain et ce malgré l'existence des oppositions entre les pensées rationnelle et mythique, entre science et religion. Ses études portent surtout sur les fonctions du symbole, dans lequel il voit la concentration et le jaillissement de sens, soit : « **une constellation de significations et de représentations liées symboliquement par contiguïté, analogie, imbrication.**»²

¹ <https://sites.google.com/site/imaginouest/mes-travaux/pour-une-socio-anthropologie-de-l-imaginaire>. Jean. Marie, Brohm. In Pretontaine, Université Montpellier III, Mai 1996, p.16, consulté le : 09/07/2015.

² Edgar, Morin, «La méthode : La Connaissance de la Connaissance ». Paris, Le Seuil, 1986, p.155.

Dans notre étude, le mythe sera envisagé avec les autres récits (conte, légende) comme une forme de discours qui nous guide vers le sens et la vérité. Toute société, se crée à travers son historicité en engendrant un imaginaire social, c'est-à-dire un ensemble de significations imaginaires sociales. Nous entendons par significations tout élément sémiotique comportant du sens, quant à imaginaires sociales c'est l'ensemble des images non-conscientes et non réductibles à un réel ou à une logique, et qui s'imposent à tous les membres d'une société indépendamment d'eux et créées par le système social en tant que tel. Donc, l'imaginaire social est conduit par un principe de non-conscience par ceux qui le subissent tout en l'engendrant et en le reproduisant. Il se structure, en partie seulement, sous la forme symbolique d'Institutions qui est l'ensemble des formes ou des structures politiques, religieuses, économiques..., établies par la loi ou la coutume et qui relèvent des droits d'une société.

Quant, à Cornélius Castoriadis, il appelle institution un réseau symbolique, socialement verbalisé, où se combinent, une composante réelle et une composante imaginaire. La composante réelle étant fonctionnelle, elle s'appuie sur une base organisationnelle. Les grandes organisations du social exercent leur autorité sur tous les membres de la société en leur imposant un champ institutionnel émanant de l'imaginaire social. Pour Castoriadis, l'imaginaire doit utiliser le symbolique, non seulement pour s'exprimer, mais pour exister et le symbolique envisage à son tour la capacité de l'imaginaire qui donne à la chose une valeur autre et la voit dans ce qu'elle n'est pas.

L'imaginaire social est considéré comme une référence pour comprendre la transversalité institutionnelle, car il englobe des idéologies organisés et structurés de la banquise imaginaire sociale et dans la plus grande partie reste inconnu. Par conséquent, il n'y aurait pas d'imaginaire dans les représentations sociales si celles-ci n'étaient pas destinées à des individus, dans le but de les sensibiliser. En outre, le collectif ne retient de l'individualité que ce que son organisation a su en découvrir, et l'individu qui se charge de sa vie psychique ne peut rien en représenter hormis ce que ses groupes d'appartenance lui proposent. Donc l'imaginaire social est mis au point par l'attachement des individus à une construction commune, quant à

l'imaginaire individuel, il est finalisé par la constitution d'un psychisme vivant qui est toujours en évolution à l'intérieur des réalités sociales. L'imaginaire social comporte une dimension de leurre continu, mais en même temps, une dimension créatrice, qui permet de faire des projets d'avenir et contribue à la construction d'une société future avec son organisation et ses constitutions. Castoriadis affirme que :

Nous parlons d'imaginaire, lorsque nous voulons parler de quelque chose d' « inventé », qu'il s'agisse d'une invention « absolue » (une histoire imaginée de toutes pièces) ou d'un glissement, d'un déplacement de sens, où des symboles déjà disponibles sont investis d'autres significations que leur significations « normales » ou « canoniques »... Dans les deux cas, il est entendu que l'imaginaire se sépare du réel, qu'il prétende se mettre à sa place (un mensonge) ou qu'il ne le prétende pas (un roman).¹

Ainsi, il confronte l'imaginaire avec le réel et le rationnel, en se basant sur le symbolique pour s'exprimer, car en retour le symbolique fait appel à l'imaginaire pour voir dans la chose ce qu'elle n'est pas. En effet, considérer les représentations collectives comme sociales veut dire que les choses qu'elles expriment trouvent leur origine non seulement dans la société, mais, elles représentent en même temps les différents aspects de l'être social qui leur sert de contenu. Les représentations collectives expriment toujours des choses sociales, c'est-à-dire des aspects de la société plus ou moins arrangés.

Après avoir défini les différentes formes de l'imaginaire qui se rapportent à l'individuel, au collectif et au social. Nous constatons que ces notions s'articulent et cheminent dans la même voie, celle de la créativité, de la fiction et de l'innovation.

¹ Sophie Klimis, Laurent Van Eynde , « L'imaginaire selon Castoriadis: thèmes et enjeux », Publications, Fac, Saint, Louis, 2006, p.111.

2- Les fonctions de l'imaginaire entre le réel, la fiction et la créativité

2.1- Le processus créatif

Imaginer, c'est se représenter quelque chose, c'est combiner, articuler et rassembler des images ou des idées pour les reproduire différemment. Imaginer, c'est aussi créer ce qui est absent, ou ce qui existait déjà. Or, la capacité de création et d'invention agit sur l'ordre établi de la représentation habituelle en s'inspirant du réel qui devient une source pour l'imagination créatrice. Donc la créativité appartient aux territoires de l'imaginaire traversés par l'inconscient individuel et collectif sous formes de mythes, de contes, d'archétypes et de symboles. Le concept de créativité est ambigu, pour le cerner il faut le définir. Par rapport à l'imagination qui est la faculté de produire des images, des rêveries et des fantasmes parfois inexprimables. Mais pour accéder à cette créativité il faut un matériel et c'est l'imagination qui le fournit. Cette aptitude à s'éloigner de la réalité pour créer des fantaisies imaginaires, produit en même temps la substance de base de la création, et la créativité c'est la mécanique pour transformer cette substance. De la sorte, les fantasmes imaginaires personnels deviennent communicables, transformés par la créativité en création sous forme de traces écrites, exemple l'œuvre littéraire, ou bien sonore comme la musique, ou bien graphique, technique...

Plusieurs facteurs entrent en jeu dans le processus créatif, personne ne peut créer à partir de rien, il faut d'abord encourager l'imagination ensuite apprendre à transformer cette imagination en création. En effet, les combinaisons et les associations d'images, d'éléments puisés dans le réel, l'environnement, la culture, les traditions, la nature favorisent la créativité et contribuent à l'accumulation des matériaux employés dans les constructions de l'imaginaire. Ces matériaux emmagasinés dans la mémoire sont transformés, déformés, inversés, embellis par l'individu créatif. L'homme a toujours pratiqué cette aptitude pour produire de nouvelles idées, de nouvelles solutions face aux problèmes réels. Regarder, se souvenir, contempler, s'émerveiller, rêver, c'est déjà créer.

En revanche, cette créativité ne se fait pas d'un seul coup, elle traverse des phases pour se réaliser suivant les circonstances et suivant les personnes. Il faut laisser le temps à l'esprit d'associer et de combiner les images de trouver aussi des rapports nouveaux, des idées originales, dans cette phase qui est à la fois consciente et inconsciente, l'esprit soit qu'il accepte soit qu'il rejette ses propositions d'images présentes dans sa conscience claire. De ce fait, l'individu créatif peut distinguer l'aspect fonctionnel de la créativité utilisé pour répondre à une nécessité, de l'aspect ludique qui est inhérent à la nature humaine. Toute personne possède un potentiel créatif, et a besoin de participer à l'évolution de sa société, de sa culture, et de son moi.

Cette créativité d'idées n'est pas un acquis héréditaire mais plutôt une capacité qui se développe et qui s'adapte au contexte dans lequel elle se manifeste. En outre cette capacité de production d'idées nouvelles se situe entre l'imaginaire et le réel, entre la fiction et la créativité. Dans cette perspective nous situons notre étude qui cherche à définir les territoires de l'imaginaire et particulièrement les motivations intimes et collectives de la création littéraire. Ainsi, le créateur se trouve au centre de sa création et constitue sa poétique, et cette dernière permet de comprendre et de définir la spécificité de la création de chaque sujet. C'est pourquoi l'imaginaire est traduit avec un langage fait d'associations libres ou par l'écriture métaphorique ou bien par des illustrations. Cet appel à la créativité ouvre un espace où l'expression des émotions qui est étroitement lié à celle de l'imaginaire trouve son élan. L'imaginaire se constitue dans l'enfance chargée par des moments très affectifs et faire ressortir le stock d'images c'est ouvrir la voie à l'émotion qui a présidé à son origine.

Il existe un territoire affectif dans le cerveau qui est directement lié à l'imaginaire, et qui contribue au développement de la créativité. En effet, la créativité révèle les richesses intérieures de chaque individu et participe à la formation de sa personne. Pour construire cette image du moi le sujet se réfère aux connaissances collectives, à son environnement social, qui favorisent les motivations de sa création littéraire. Christian Chelbourg parle dans son ouvrage « L'imaginaire littéraire » de la poétique du sujet et du sujet et sa poétique. Ces

deux approches diffèrent et se complètent en même temps. Étant donné que l'imaginaire est le registre où se révèle l'image du moi, le sujet entrepris par le langage fait transparaître sa poétique à travers le registre symbolique. Quant à la poétique du sujet, elle essaye de cerner les motivations personnelles de la création littéraire par le truchement des relations entre l'homme et le langage.

Ainsi, l'imaginaire du sujet crée une langue originale appelée « idiolecte » par la linguistique et « **constante individuelle de parole** »¹ par Roland Barthe. Marcel Proust nous donne plus de précisions sur cette manière qui permet d'identifier et la spécificité d'une œuvre littéraire et la spécificité de sa lecture : « **Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère. Sous chaque mot chacun de nous met son sens ou du moins son image qui est souvent un contresens. Mais dans les beaux livres, tous les contresens qu'on fait sont beaux.** »² Le sujet écrivant s'adresse à un sujet lisant, les imaginaires des deux sujets se confrontent, l'un s'impose par sa création littéraire, l'autre tente d'interpréter cette œuvre dont le langage lui produit de beaux contresens.

De ce fait l'œuvre littéraire n'est pas seulement de l'ordre de l'imaginaire et de l'irréel, mais elle nous place dans des frontières entre le monde de la fiction et le monde réel, et si notre vie est influencée par la fiction, la fiction se trouve aussi influencée par notre vie d'où le besoin de se raconter des histoires. Ces récits imaginaires nous parlent du pouvoir de la créativité, et nous révèlent une certaine forme de vérité du réel. Paul Ricœur disait que : « **les expériences de pensées que nous menons dans le grand laboratoire de l'imaginaire sont aussi des explorations menées dans le royaume du bien et du mal** »³ Sa pensée envers l'identité narrative contribue à la compréhension de ce va et vient continu entre la fiction et l'existence.

¹ Roland, Barthe, « La division des langues », in *Le Bruissement de la langue. Essais critique IV*, Paris, Le Seuil, « Points », 1993, p119.

² Marcel, Proust, cité par Christian Chelbourg dans « L'imaginaire littéraire », Ed, Nathan/HER, 2000, p.116.

³ Paul, Ricœur, « Soi-même comme un autre », Seuil, 1990, p. 194.

2.2- L'imaginaire entre la fiction et le réel

À travers nos études théoriques sur l'imaginaire, nous avons remarqué que le territoire de ce dernier est bien plus vaste qu'il ne semble l'être. Créativité, réalité, fiction, symbolique, mythes, merveilleux, rêve, ... appartiennent tous au champ de l'imaginaire qui est une fonction du réel dans sa complexité. Ces concepts s'articulent, se confrontent et se complètent, et leurs mouvance s'effectue à l'intérieure de la vie imaginaire qui est propre à l'homme. Elle est pour lui une seconde vie, et lui procure une seconde nature. En effet, à la fonction du réel s'oppose la fonction de l'irréel, l'être humain fuit le monde réel pour habiter un autre monde celui de l'imaginaire. Il est libéré des contraintes qui s'imposent à lui dans la vie quotidienne, l'espace et le temps ne le préoccupent plus, il se crée un monde qui lui convient et où la réalité cède la place au plaisir.

Donc, l'imaginaire est la faculté de création principale des images, figures, symboles, mythes, contes, tant psychiques que social-historiques, qui s'expriment par la représentation orale ou écrite des hommes. Ces derniers s'appuient sur la réalité pour construire un système de significations et de pensées puisées dans le symbolique et se rapprochant du fictionnel et du chimérique.

La littérature orale (conte, mythe, légende, fable...) s'inscrit dans la dynamique de l'imaginaire qui s'organise régulièrement par la création d'images réactivant des archétypes fondamentaux. Cette dernière intervient sur l'ensemble du champ social tout en façonnant l'inconscient collectif, qui est à la base de toute création. L'être humain peut vivre à travers les récits imaginaires comme les contes des expériences qu'il ne pourrait jamais connaître dans la vie réelle. Ainsi, la fiction littéraire évidente dans ces récits et que Paul Ricœur nomme aussi « **La métaphore vive** », dans son essai philosophique publié en 1975, constitue un espace libre de pensées, car elle montre plusieurs possibilités d'expériences représentatives et signifiantes sur les vérités du monde. Par le biais de cette fiction qui n'est pas seulement de l'ordre de l'imaginaire, l'homme peut cerner le réel et l'appréhender, de ce fait, la fiction devient une fonction référentielle qui découvre des forces inattendues de la réalité.

Ecrivain ou lecteur, narrateur ou auditeur, dégagés des lois de la morale, de la justice, aussi des contraintes de la vie, la fiction leur permet de vivre ce que le réel leur interdisait. « **Ce consentement euphorique à la fiction** »¹ comme le disait Vincent Jouve, ne disparaît jamais complètement et c'est lui qui gouverne à chaque lecture ou à chaque écoute d'un récit imaginaire. En somme ce que la fiction nous révèle, c'est ce que nous sommes, car chaque personne se voit comme le héros de ces récits qui se transmettent depuis les premiers temps Au-delà des êtres surnaturels et des ornements fabuleux qui composent le domaine féerique, à l'intérieur des contes, se trouve toujours un mortel qui lutte contre des forces mystérieuses.

Tout conte parle donc à chacun d'entre nous de notre moi le plus intime, même si nous n'en sommes pas conscients, et nous permet de s'interroger sur notre propre histoire, sur nos propres fantasmes. En effet, le conte nous parle par le moyen de la fiction, les formules d'introductions signalent que ce qui va être raconté, ce sont des mensonges. « **Plus je vous en dirai, plus je vous mentirai, je ne suis point payé pour vous dire la vérité** »² expression propre aux conteurs de la Haute Bretagne, alors qu'au Moyen-Orient ou au Maghreb, le conteur commence parfois son récit par ces mots : « **Au nom de Dieu je commence à mentir, j'ai vu une fourmi allaiter un lapin...** »³.

Ces formules nous font pénétrer dans un univers imaginaire, elles signalent que le conte se déroule sur « une scène autre », comme le dit Freud du rêve. Le conte est donc « un mensonge » qui permet de dire des vérités. Ainsi le précise Anne Gugenheim Wolff : « **l'univers féerique, qui, de prime abord, semble purement imaginaire, purement compensatoire, met en fait en scène la réalité, une réalité qu'il déforme, enjolive et colorie** ». ⁴ Vu sous cet angle, la fiction, le merveilleux, l'imaginaire, sont des révélateurs de la vie quotidienne « **C'est en ce**

¹ Vincent, Jouve, « La lecture », Paris, Hachette, 1993, p.86.

² Jean, Perrot, « Les métamorphoses du conte », éditions Presses Interuniversitaires Européennes, Bruxelles, 2004, p. 82.

³ <http://www.apple-paille.com/formulettes/mensonge.htm>. Consulté le : 13/02/2015

⁴ Anne, Gugenheim-Wolff, « Le Monde extraordinaire des contes de fées », Paris, de Vecchi, 2007, p. 12

sens qu'une sociopoétique du merveilleux serait possible où l'on voit combien chaque œuvre représente les conflits actuels, met en scène les crises, les doutes, les angoisses, individuels ou collectifs. »¹ Notre perception de la réalité s'élargie et de ce fait, l'imaginaire véritable ne nous éloigne pas de la réalité mais nous la produit différemment en incluant par des insinuations ou par des intermédiaires, des situations qui relèvent de l'expérience humaine. Encore faut-il préciser la zone de séparation entre le réel et l'imaginaire. Car si le conte suppose la présence du surnaturel, d'un cadre magique où tout peut arriver, alors le merveilleux n'est séparé de la réalité que par une ombre, et l'un peut représenter l'autre.

Conclusion

Au terme de cette étude théorique et définitoire de l'imaginaire, nous remarquons que le concept d'imaginaire est polysémique, il renvoie à une multiplicité de sens, selon les points de vue adoptés et selon les auteurs qui l'utilisent ou les champs théoriques dans lesquels il est produit. Ainsi, l'imaginaire ne peut être saisi que comme un mouvement vers l'ailleurs, un lieu que l'on fuit. Quant à l'imagination, le terme désigne simplement une action, celle d'imaginer, elle est la faculté d'ordonner des images fournies par la perception. Donc, s'il n'y a pas d'image, il n'y a pas d'imagination, car cette capacité de former des images nouvelles à partir d'images premières se réalise à partir d'un réservoir d'images appelé imaginaire. Grâce à ce dernier l'imagination devient ouverte ; c'est un système qui n'emmagasine pas uniquement les images, mais il les organise en les reliant entre elles pour leur donner un sens.

En somme, pour se représenter le monde, l'homme fait appel à son imaginaire qui est le lieu où s'oppose le réel à l'irréel, et où la créativité trouve son essor. Dans la partie suivante nous approchons l'analyse discursive des contes pour montrer comment saisir, dans un texte, les traces de ces excursions dans l'ailleurs. Car analyser le discours que produit une société veut dire étudier les imaginaires produits par les membres de cette société et exprimés par ces discours ou cachés derrière eux. Nous verrons aussi, comment le conte, objet socioculturel, riche et

¹ Alain, Montandon, « Du récit merveilleux ou l'ailleurs de l'enfance », Paris, Imago, 2001, p. 9.

complexe, composé à partir d'une matière empruntée à la tradition orale, et à des transcriptions antérieures, porteur d'une mémoire culturelle d'un groupe et d'une mémoire universelle, favorise à son tour les récritures dans une symbiose d'imitations et de transformations successives, en dissimulant des significations et des vérités qui touchent tout être humain.

PARTIE II :

**Exploration du territoire de l'imaginaire :
Analyse discursive des contes Maghrébins**

Chapitre I : L'image, l'imaginaire et le symbolique

1- L'imaginaire discursif

L'imaginaire étant une notion très ambiguë ne peut être exploitée que dans le contexte où il a été produit. Etant donné que le conte est un récit imaginaire, il est 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

Par conséquent, quand nous avons à analyser les discours produits par une société, nous essayons en même temps de séparer les imaginaires personnels des imaginaires collectifs qui sont exprimés par ces discours ou qui se cachent derrière eux. L'imaginaire naît dans les représentations sociales, il est construit et porté par les membres de la société qui parlent d'eux-mêmes et des autres. Donc, tout discours contient un message et tout message présuppose une situation de communication comme le précise Carole Tisset dans son « Analyse linguistique de la narration » : « **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. Ainsi, l'imaginaire découle d'un processus de symbolisation du monde par le biais des relations subjectives humaines et qui se dépose après dans la mémoire collective. Chaque individu engendre des imaginaires qui lui sont propres et qui circulent d'un domaine à l'autre. Il y a des domaines de discours qui correspondent aux pratiques sociales, d'autres qui relèvent du politique, du religieux, de l'éducatif, du scientifique...

¹ Dominique Maingueneau, Patrick Charaudeau, « Dictionnaire d'analyse du discours », Paris, Seuil, 2002, p. 185-187.

² Carole Tisset, « Analyse linguistique de la narration », Paris, SEDES, 2000, p. 10.

Le discours de tout récit en tant que relation écrite ou orale de faits imaginaires ou réels, est présent dans toutes les cultures et semble être évidemment bien défini et bien délimité dans l'esprit de tout individu. Ce qui paraît simple dans un cadre habituel, peut être trompeur dans un cadre d'analyse. Il est donc important avant toute chose de bien définir la dimension dans laquelle ce travail se déroulera. Dans cette deuxième partie, notre étude est focalisée sur l'analyse des imaginaires socio-discursifs dans un espace réflexif choisi. Ce dernier se compose de plusieurs contes issus du Maghreb, notamment la Tunisie, l'Algérie, et le Maroc. Aussi d'autres contes appartenant à des espaces étrangers (contes de l'occident, contes du machrek, contes africains) sont mis en relief pour appuyer notre travail et donner plus de signification à notre analyse.

Notre tâche est de repérer les représentations personnelles et collectives circulant à l'intérieur d'un groupe social par le biais des énoncés langagiers. Dans cette perspective, nous étudions le signe linguistique dans sa triple dimension. En effet, le signe étant une entité double, représentée par un signifiant et un signifié, fait appel au référent, au symbole et au contexte pour renvoyer à quelque chose du monde, construire du sens à partir de ce monde et prendre sens à partir d'une production textuelle. De ce fait, l'imaginaire est en parfaite articulation avec une série d'actions qui renvoient aux mouvements les plus inattendus de la pensée. Il est saisi comme un mouvement vers l'ailleurs, défini négativement par rapport à notre situation actuelle, espace que nous fuyons. Comment alors saisir, dans un texte, les traces de ces mouvements dans l'ailleurs? Tout en sachant que chaque discours tend toujours à enfermer son lecteur dans le champ de sa visée. Ainsi, la lecture ou l'audition des contes nous donne l'occasion de découvrir des imaginaires personnels reposant sur un fond commun d'inconscient collectif.

Dans le cadre de l'analyse de discours, nous essayons d'étudier ces imaginaires qui sont des activités créatrices et productrices d'une vision poétique du monde. Pour ce faire nous nous basons tous d'abord sur l'imagologie qui est l'étude de l'image et de la représentation, cette dernière nous conduit à des carrefours problématiques, car elle peut transformer sur un plan métaphorique des réalités qui ne sont pas explicitement définies, elle est un langage pour dire quelque

chose. Nous empruntons aussi à d'autres théories des outils de travail notamment le symbolique qui enveloppe l'étude psychanalytique, philosophique (l'archétype de Jung, la métaphore de Ricœur, la rêverie de Bachelard) et anthropologique (structure de l'imaginaire de Durand).

Ces penseurs considèrent les rituels sociaux, les légendes et les mythes comme des discours témoignant de l'organisation des conduites humaines à l'intérieur d'une société, car ils trouvent que l'imaginaire puise sa source dans la capacité humaine à faire surgir des représentations de la réalité. Notre réflexion s'inscrit dans cette perspective qui s'attache à la force imaginaire, lieu de création d'images communes et comme condition sans laquelle ni l'individu, ni les groupes sociaux ne pourraient mettre en scène ces représentations. À partir de ces analyses des contes populaires, de leur assemblage et de leurs variables, nous aboutirons à l'essentiel du message originel, à une part de vérité qu'ils ont pu sauvegarder jusqu'à nos jours. Car ayant traversé des siècles pour parvenir jusqu'à nous, les contes n'ont pas perdu leurs intérêt, mais bien au contraire, ils n'ont fait que se perfectionner en se chargeant de significations multiples, tant apparentes que cachées.

Chaque littérature orale possède des pratiques qui lui sont spécifiques. La pensée maghrébine est imagée comme le signalent plusieurs penseurs, un ensemble d'images porteurs de sens est présent dans la littérature orale maghrébine, il enrichit le texte et lui donne une profondeur significative. Chaque conteur, narrateur raconte selon sa vision des choses et ses conceptions personnelles, aussi selon son propre style, Tzvetan Todorov remarque 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. ¹

Ainsi, pour accéder au sens des récits il faut pénétrer cet imaginaire et explorer son territoire. Il nous faut déchiffrer certains symboles essentiels qui sont communs à plusieurs contes circulant dans le monde entier. L'analyse textuelle de nos contes contribue à la hiérarchie des grands symboles d'après leur richesse de signification. Cependant, cette hiérarchie ne correspond pas toujours à l'ordre de la narration comme le montre Nicole Belmont :

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. ²

De ce fait, l'instance narrative et l'instance d'écriture ne sont pas équivalentes. Gérard Genette nous explique cette différence qui surmonte ces deux instances :

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, ou le narrateur est lui-même un rôle fictif, fut-il directement assumé par l'auteur, et ou la situation narrative supposée

¹ Tzvetan Todorov, « Les catégories du récit littéraire ». In: Communications, 8, 1966. Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit, p.126. url : [/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1120](http://web.revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1120), Consulté le 14/06/ 2015.

² Op,cit, Nicole, Belmont, « Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale », p.10.

peut être fort différente de l'acte d'écriture (ou de dictée) qui s'y réfère.¹

L'auteur du conte écrit est son créateur, mais le conte oral n'appartient à personne, il est le produit de toute la société à l'intérieur de laquelle il se raconte et se transmet. Donc, le conte qu'il soit oral ou écrit n'est pas un texte achevé, mais il est une parole ouverte qui peut être renouvelé par une lecture ou une transmission orale. L'homme, pour transmettre ses pensées surtout pour les exprimer, fait souvent appel au langage des images et des symboles. Cette conception des choses lui est tout à fait naturelle et spontanée, du moment qu'il arrive à dire, à informer et à révéler ses intentions les plus profondes. Plusieurs éléments constitutifs de cette imaginaire sont communs à certains peuples de la méditerranée notamment ceux du Maghreb. De ce fait l'analyse du discours symbolique dans notre espace réflexif, nous montre d'autres niveaux de réalités et d'autres dimensions de l'individu. Dès la lecture ou l'audition des contes le psychisme se met au travail, à la quête d'un sens, une quête prenant la forme de récits et maintenant un lien de signification avec les sociétés utilisatrices.

2- Analyse textuelle de l'espace réflexif : L'image et le langage symbolique

L'image est un langage, elle sert à dire quelque chose, elle se place dans un univers symbolique appelé imaginaire. Notre tâche est d'étudier cette activité symbolique présente dans le discours des contes, pour ce faire, nous avons choisi un corpus qui répond aux exigences de notre étude. Notre but est de donner, une signification socioculturelle à ces discours, en suivant les théories déjà avancées dans la première partie.

2.1- Les formules d'ouverture et de clôture

Roland Barthes, dans son article « L'analyse structurale du récit », 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**

¹ Gerard, Genette, « Figures III », Paris, Seuil, 1972, p. 226.

par aucune information »¹ Il montre aussi que : « [...] **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** ». ² Les fonctions et les significations de ces formules d'ouverture et de clôture varient d'un contexte à l'autre, elles sont propres à l'aire géographique du conteur ou narrateur, de sa tradition familiale, de sa culture et du genre du conte lui-même. Pour passer du réel quotidien à la fiction et au merveilleux, le conteur doit saisir l'attention de son auditoire par ces formules qui s'ouvrent sans commentaire sur un espace et un temps autres. Ainsi, dans notre corpus ce contrat énonciatif est mis en évidence surtout dans les contes berbères.

Taos, Amrouche nous donne une version des récits dans le « Grain magique », qui ont marqué son enfance, des récits hérités de sa mère et dont la formule initiale faisait pénétrer tout récepteur dans un univers imaginaire : « Que mon conte soit beau et se déroule comme un long fil » et la formule finale : « Mon conte est comme un ruisseau, je l'ai conté à des seigneurs ». Ces phrases nous proposent quelques pistes de sens, au commencement le narrateur espère que le conte se déploie comme un long fil qui relie les descendances, et poursuit sa course comme un ruisseau sans s'arrêter. C'est-à-dire la transmission de bouche en bouche, de génération en génération jusqu'à la fin des temps. La présence du narrateur se manifeste par le « mon » à l'ouverture et le « je » à la fin du conte, sa stratégie consiste à mettre en évidence la certitude du conte. Le ruisseau se révèle comme une source intarissable, son eau est précieuse et indispensable à la vie. Elle serait aussi fécondante et pourrait assurer la continuité si elle n'était pas retenue par des forces stérilisantes. Tout comme le conte qui tomberait dans l'oubli s'il n'était pas sauvegardé.

Mouloud Mammeri débute ses contes par une formulette inconnue mais suggestive, elle ressemble à une formule magique qui marque le pouvoir et la magie. Elle annonce aussi le mensonge par le déplacement dans un univers

¹ Roland Barthes, « L'aventure sémiologique », Paris, Seuil, 1985, p. 302.

² Ibid, p. 318.

imaginaire. Même si celui-ci emprunte quelques éléments du monde réel, il est toujours ancré dans un ailleurs comme le signale Freud une « scène autre » du rêve¹ :

Le rêve est une seconde vie. Je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible. Les premiers instants du sommeil sont l'image de la mort : un engourdissement nébuleux saisit notre pensée, et nous ne pouvons déterminer l'instant où le moi, sous une autre forme continue l'œuvre de l'existence »².

Ces formules introductives jouent un rôle médiateur, elles permettent de passer d'un monde à l'autre et de dire autre chose que se qu'elles disent : « **Ce n'est qu'un conte** »³, ainsi que Freud le remarque à propos de la pensée onirique : « **Ce n'est qu'un rêve** »⁴. Le récit est placé sous le signe du mensonge et de vérité, chacun peut croire ou ne pas croire. « Machaho ! Tellem chaho » est une marque ancienne des contes kabyles, elle donne accès à un monde merveilleux et étrange et informe les lecteurs que le non-sens, le mensonge et la fiction sont annoncés pour dire la vérité et c'est le mensonge annoncé qui fait appel à la vérité cachée. Dans la région ouest de l'Algérie, les formules d'ouvertures font référence la plus part du temps à la religion. Elles associent la réalité à la fiction et exercent un pouvoir de contemplation sur le récepteur. « Il était un sultan, bien qu'il n'ait de sultan que Dieu », « Il y avait, il n'y avait pas, jusqu'à ce qu'il y eut le lys et le basilic, dans le giron du prophète sur lui la prière et la paix », « Je vais vous raconter...je ne vais vous raconter que l'histoire d'un sultan » sont des formules d'ouverture présentes dans les contes de notre corpus. Le narrateur choisit bien ses mots, ces derniers ne désignent pas ce qu'ils représentent dans la réalité, mais ils ont un pouvoir évocateur et permettent une interprétation symbolique et métaphorique des contes.

¹ Op,cit,N,Belmont, « Poétique du conte »,p.63.

² Gérard de Nerval, « Aurélia » cité par Nicole, Belmont in « Poétique du conte », p.96.

³ Ibid,p.63.

⁴ Ibid,p.63

Le jeu de la répétition et de l'assonance est présent pour frapper l'oreille de l'auditeur. L'évocation de Dieu, du prophète, de la prière place le lecteur/auditeur dans un espace religieux, le conteur révèle un lieu de vérité du récit tout en sachant que ce qu'il va raconter n'est que mensonges. Il avertit son public au début de la narration que Dieu est le créateur, le tout puissant et tout mensonge est un péché. Ces formules visent aussi l'opposition à l'idée du pouvoir temporel du sultan le pouvoir total et éternel de Dieu. En effet les conteurs maghrébins fixent ces phrases types au début des récits comme des incantations pour bénéficier de la protection divine au moment de la narration. Un moment pendant lequel le lecteur entre dans un monde invisible et fictionnel où les changements des lois rendent possibles les génies, les diables, les fées et autres moyens surnaturels.

Quelque soit notre position par apport au conte, le travail psychique dans lequel nous sommes pris commence avec les formules d'ouverture et s'arrête avec celles de clôture. Selon les travaux de Freud, Claude de la Genardière remarque que : « ...c'est le **mode de fonctionnement de tous les scénarios, de toutes les fictions où nous assouvissons un désir sur le mode imaginaire, on peut alors parler de travail du texte** »¹ De la sorte, le conte s'offre constamment à l'appropriation et à la désappropriation selon le besoin de chaque individu, celui du conteur- récepteur, récepteur auditeur ou lecteur. Il fait travailler psychiquement toute personne qui tente de résoudre ses énigmes, Jean Bellemin Noel a caractérisé le conte comme « **prêt- à-porter du fantasme** »², il affirme que le conte : « **a bien une forme et des tailles prédécoupées, mais chaque usager choisit celle qui lui convient en fonction du moment, moment psychique, s'étend, et s'il s'avise d'y revenir quelques années plus tard, il lui faudra peut-être changer de taille...** »³.

Le discours des formules citées en haut, est porteur de sens, mais ce sens diffère d'un conteur à l'autre, d'un auditeur/lecteur à, l'autre. Nous sommes

¹ Calame- Griaule, Geneviève, « Le Renouveau du Conte », The Revival of Storytelling. Actes du colloque international au Musée national des arts et traditions populaires du 21 au 24 février 1989, Paris, CNRS éditions,2001 , p.245.

² Ibid, p, 248.

³ Ibid, p, 248.

personnellement confronté à cette épreuve, et avant d'interpréter le discours de ces formules à autrui, nous devons d'abord savoir quel effet exerce t-il sur nous ? Nous avons constaté que certains détails qui nous ont apparus importants sont anodins pour d'autres, exemple le basilic et le lys sont cultivés dans des endroits très chauds et des régions à climats méditerranéens. Le lys nommé : « Fleurs des fleurs » par les Grecs est l'emblème de la création universelle. Nommé fleur « Mariale », dédié à la Vierge Marie, le lys symbolise la pureté, et rappelle les vertus divines et purificatrices. Le conteur les évoquent pour limiter son espace géographique, comme ils peuvent révéler un autre sens vu leur utilisation médicinale et thérapeutique, aidant à calmer les angoisses. En effet, le conte n'apaise pas les esprits ? Ne construit-il pas un psychique favorable à la santé mentale ? Ne purifie t-il pas l'âme ? Libre au conteur de les retenir de les modifier ou de les nier, ce libre choix incombe aussi au lecteur et à l'auditeur, car c'est ce choix qui recréera le conte et assurera sa continuité.

Quant, aux conteurs marocains et Tunisiens présents dans notre espace réflexif, commencent leurs contes par « il était une fois.. », « il y avait une fois.. », qui indiquent clairement le temps de la fiction et l'absence du « je » dans le discours. Le temps ne peut plus être atteint, il signifie un passé lointain. Ces formules restent quasiment ambiguës mais elles permettent néanmoins le passage à l'histoire même et servent à maintenir le contact entre le conteur et le récepteur. Michel Leiris rapproche « **Il était une fois ...** » de : « **Du temps que les bêtes parlaient** »¹ et la situe en dehors de l'histoire :

Le temps dont il s'agit ici étant par définition un temps où règne une autre sorte de parole (puisque'il n'est plus donné à l'homme d'être seul à posséder la parole), ce bout de phrase ouvre la porte sur un monde qu'on est en droit de croire soumis, dans sa totalité, à une syntaxe à part. Le langage, support même du récit, est dès l'orée de celui-ci repoussé en deçà de l'humain, mis à hauteur d'animal².

¹ Formule utilisée par Rabelais dans la littérature médiévale, citée par Heidmann et J-Michel Adam dans « Textualité et intertextualité des contes », Edition Classiques Garnier, Paris, 2010 .P.240.

² Ibid, p.240.

Cette formule est considérée comme un présentatif qui prend la forme d'une marque linguistique existentielle. Le sujet apparent « Il » présuppose le sujet réel, dans nos contes il représente : Un sultan, un roi, un frère, un bucheron, une ville...suivi du verbe être ou avoir conjugué à l'imparfait. Ce dernier nous place dans un univers autre que celui qui nous entoure tous les jours, dans ces formules d'ouvertures l'imparfait perd le sens d'un temps du passé et prend un sens énonciatif et spatial. Cela ne veut pas dire que l'action est passée, mais qu'elle est présente est le conteur veut que son auditeur/lecteur y assiste. Bien que l'action relève de l'imaginaire sa visée signifiante est psychologique l'actualise constamment. « Il était une fois » est l'ouverture d'une histoire qui a toujours été et il en sera toujours ainsi, sur les plans émotionnels et affectifs. C'est une porte d'entrée permettant de franchir en peu de temps les frontières entre le monde extérieur, réel et le monde intérieur, psychique ; ce monde préoccupait tant les philosophes notamment C.G.Young. Gaston Bachelard a dit à son propos : « **Nul depuis Socrate n'a exploré la psyché aussi profondément et avec autant de perspicacité** »¹

2.2- Analyse textuelle du corpus A² : Le discours religieux

- Des archétypes de Yung à la rêverie de Bachelard

Ces deux philosophes ont donné une très grande importance à l'image, l'imagination et l'imaginaire, trois concepts inséparables sur les quels se basent notre étude. Comme a dit Bachelard : « **...C'est dans l'étude de la déformation des images qu'on trouvera la mesure de l'imagination poétique. On verra que les métaphores sont naturellement liées aux métamorphoses, et que dans le règne de l'imagination, la métamorphose de l'être est déjà une adaptation au milieu imagé** »³ Pour comprendre l'imaginaire des contes, il convient de comprendre les métaphores qu'il met en œuvre. Ainsi la typologie des archétypes et

¹ Philippe Robert, Demontrond, « L'interprétation du discours », Editions Apogée, 2006, p.99.

² Corpus A : - « La princesse et l'oiseau » de Sid-Ahmed Bouali, éd, Enal, Alger, 1983. « L'oiseau de l'orage » de Taos Amrouche, Le grain magique, Paris, Maspero 1966. « Contes fasis » de M. El Fasi et E. Dermenghem, Paris, Rieder, 1926.

³ Op, cit, Bachelard, « La psychanalyse du feu », p.55.

des symboles déterminent une méthode de lecture visant à caractériser la rêverie d'un auteur (narrateur, conteur) à l'autre.

Dans le conte « La princesse et l'oiseau », l'évocation des sept rideaux tendus devant le seuil de la chambre de la princesse malade, veut dire que ce conte comporte sept niveaux de signification, la compréhension littérale en est une, mais malgré ses effets impératifs, elle ne pourrait être la seule.

Le roi avait fait tendre sept rideaux. Les gens, arrivés dans le vestibule et se heurtant à des soldats de faction appuyés sur des hallebardes, n'allaient pas au-delà. De derrière les rideaux, ils devaient élever la voix pour conter leur histoire. Mais à peine commençaient-ils : « Il était une fois... » que la princesse les interrompait. « Non ! Non ! s'écriait-elle hors d'haleine, d'une voix plaintive et excédée. Ce n'est point là mon malheur ! » Elle rabrouait ses visiteurs en les renvoyant décontenancés. (S. Bouali, p. 3)

Une première question se pose à nous, quelle est cette vieille femme qui, est arrivée à traverser ces rideaux ? Il s'agit d'une pauvre femme âgée qui vit seule, retirée du monde. Elle travaille la laine qu'elle blanchit, démêle et file pour ensuite la revendre. La laine justement, appelée Souf en Arabe, nettoyée à l'eau lustrale et dont sont tissés les habits des mystiques musulmans, les Soufis, attire notre attention. Ils portaient des vêtements de laine en signe de pauvreté et de modestie, car, la matière de ces habits n'était pas couteuse. Ils les fabriquaient eux même en signe d'un croyant qui ne cherche pas la beauté extérieure, mais qui est en quête de Dieu avec une quiétude de d'âme

Selon René Guénon, le sens caché du mot soufi ne peut être donné que par :

L'addition des valeurs numériques des lettres dont il est formé, le mot soufi a le même nombre que El-Hekmah el-ilahiyah, c'est-à-dire la « Sagesse divine » ; le soufi véritable est donc celui qui possède cette sagesse, ou, en d'autres termes, il est el-ârif bi'llah, c'est-à-dire « celui

qui connaît par Dieu », car Dieu ne peut-être connu que par Lui-même¹.

En effet, la vieille femme a acquis cette sagesse par sa longue existence et son expérience de la vie, ce qui lui permet d'atteindre à l'amour et à la connaissance de Dieu. De ce fait nous pouvons dire que le sacré est au cœur de notre conte, d'autres traits qui suivent nous le confirment tout au long du récit. L'ambiguïté des symboles, de leur langage chiffré, au contenu caché amplifie les significations, nous essayons de pénétrer dans l'imaginaire collectif et personnel pour répondre aux questions qui marquent le texte. Ainsi en est-il de la relation entre la Princesse et l'Oiseau, nous pouvons y voir d'abord la coexistence du corps physique et de l'âme. Il s'agit d'une jeune fille encline à la rêverie et s'éprenant de son propre reflet céleste; de son double divin et immortel. Son imagination est plus matérielle que formelle car la rêverie matérialisante se trouve au-delà de la rêverie des formes, elle est en relation directe avec l'inconscient tant collectif que personnel.

La jeune princesse a une vision fantasmagorique de son âme, or, cette représentation de l'âme par une image matérielle est née du contact avec l'image des oiseaux – donc avec une « matière », au sens où Bachelard note que : **« la matière est l'inconscient de la forme »²**. Pour Bachelard, chaque imagination personnelle est gérée par une matière. Ceci lui a donné la possibilité de formuler la « loi des quatre éléments », les différentes imaginations personnelles et collectives émergent et varient selon qu'elles s'unissent au feu, à l'air, à l'eau ou à la terre. Ces matières offertes par la nature déploient l'imagination qui permet au rêveur d'être en communion avec le cosmos et de participer à sa totalité vivante.

En tant que musulmans, nos ancêtres ont toujours cru et nos contemporains croient encore que l'homme est porteur d'une âme créée par Dieu et Dieu seul en détient le secret : **« Il s'agirait du souffle de vie une ère de force vitale qui, durant la gestation, la naissance ou la procréation, pénètre dans l'ordre**

¹ René, Guenon, « Aperçus sur l'ésotérisme islamique et le taoïsme », vol. 182, Gallimard, coll. « Les essais », 1973, p. 18

² Op,cit, G. Bachelard, « L'Eau et les rêves »,p.70.

physique, spatial, et abandonnait à nouveau le corps mourant à son dernier souffle »¹ Par conséquent l'âme est immortelle, après avoir quitté son corps qui est périssable, elle erre dans un espace inconnu à l'abri des mortels. Ainsi le processus d'individuation avancé par Jung est bien mis en évidence par de simples matériaux mythopoétiques (conte, légende, mythe, fable...). Franz nous montre aussi que : **« Sous cette forme pure, les images archétypiques nous fournissent les meilleures des clefs pour nous permettre la compréhension des processus qui se déroulent dans la psyché collective. »**² Ces images sont l'anima, l'animus, l'ombre, soient les principales archétypes étudiés par le psychologue des profondeurs.

C.G. Jung est arrivé à discerner dans l'inconscient personnel de chaque homme, sa composante féminine, image personnifiée dans ses rêves, considérée aussi comme une figure archétypique appelée anima. Alors que chez la femme son équivalent l'animus est représenté par des traits éventuels d'un ou de plusieurs hommes. Si nous nous référons au Coran n'est-ce pas Dieu qui a dit: **« C'est lui qui vous a créés d'un seul être dont il a tiré son épouse pour que celui-ci repose auprès d'elle. »**³ En effet, dans notre conte la princesse représente toute âme étant pour le croyant, l'homme soufi, une princesse aux yeux de son divin créateur, une anima dont l'oiseau en tant qu'image universel et ancestral représente le reflet aérien qui ne peut être que l'animus.

De ce fait la princesse et l'oiseau forment une seule âme immatérielle et désincarnée lors de sa rencontre avec elle-même. Une vérité s'impose tout de même: que nous sommes, par nos ascendants, les résultats de deux lignées parentales. Actuellement la science de l'embryologie arrive à prédéterminer, dans l'œuf, le sexe d'un enfant, nous représentons, tous tant que nous sommes, un mélange de féminité et de virilité. Tous les phénomènes de la vie, y compris les mouvements de

¹ C.-G. Jung : « L'homme à la découverte de son âme ». Paris, Payot, 1966, p. 42.

² James-Georges, FRAZER, « Le Rameau d'or ». [1915]. Tome 1. Paris : Robert Laffont, collection « Bouquins », 1981 p, 40.

³ Traduction par D.Masson, revue par Docteur.Sobhi El-Saleh, « Essai d'interprétation du CORAN inimitable », édition, bilingue, Darel-Kitab Allubnani, Liban, Al-Masri, Egypt, 1980, p.225.

la nature sont supposés par l'homme primitif comme étant produits par des êtres vivants les animant du dedans ou de derrière eux. Qu'un homme ou un animal vive et se meuve, cela ne saurait être que sous l'action d'un autre petit homme ou d'un autre petit animal. Ce dernier serait son double.

Cet animal dans L'animal, cet homme dans l'homme, c'est l'âme. **« Seule la présence de l'âme explique l'activité de l'homme comme de l'animal. Par contre, l'immobilité du sommeil, de l'extase ou de la mort, n'a d'autre cause que l'absence momentanée ou définitive de l'âme »**¹explique Frazer dans son ouvrage « Le Rameau d'Or ». Aussi pour la mentalité préhistorique, l'âme ne caractérise pas uniquement le genre humain, même les animaux, les pierres, les plantes, les rivières, les arbres, n'en sont pas dépourvus. L'âme leur constitue un double, à leur juste ressemblance. Il en est de même pour tous objets, aussi bien naturels qu'artificiels comme l'affirme Frazer :

Le double d'un lit, d'une chaise ou un couteau, avait la même forme qu'un lit, une chaise ou un couteau réel. Mais l'essence de ces doubles était si fine et si subtile, leur texture si ténue et si délicate, qu'ils ne pouvaient se manifester aux yeux ordinaires. Seules certaines catégories de prêtres et de devins pouvaient, grâce à leurs dons ou à un entraînement spécial percevoir le double des dieux et obtenir d'eux des lumières sur le passé et l'avenir. Les doubles des hommes étaient dérobés aux regards dans la vie courante, mais ils s'envolaient quelque fois hors du corps, doués de couleur et de vie le laissaient dans une sorte d'extase, et partaient se manifester plus loin²

Ainsi, les êtres et les choses ne se limitent pas uniquement à eux-mêmes, le monde qui nous entoure avec tous ce qu'il renferme de plus infime n'est plus objet de description et d'analyse par le biais des sciences exactes et naturelles, mais il représente d'autres moyens d'intellection. Autrement dit, tous ce qui a été créé sur terre à son double dans l'au-delà. Par les rapports de correspondance, l'homme arrive à établir un répertoire de la symbolique universelle, de sorte que dans toute création tout est dans tout et tout ce qui est en haut ressemble à ce qui est en bas.

¹ Op, cit, J.G. Frazer : « Le Rameau d'Or », p. 500

² Ibid, p.502.

D'après la religion mystique, un lien intime et spirituel est tissé entre les êtres et les choses et celui qui les contemple.

Or, nous savons que la beauté de la chose n'est que dans les yeux de celui qui la regarde, être capable de contempler chaque création avec « l'œil du cœur » comme le disent les Soufis, c'est être capable de discerner la symbolique qui gouverne le monde, comme le précise Biès dans ses travaux : « **Le symbole se laisse investir et, peu à peu, conquérir; il ne livre ce qu'il véhicule qu'en proportion de la force du regard qui le scrute** »¹. Ainsi la princesse ne peut se séparer des oiseux et seul la vieille femme a la capacité d'apaiser ses tourments. En répondant à ses questions, elle a résolu l'énigme et a pu faire sortir la princesse de sa léthargie. Sur son insistance, elle l'a emmené au bord d'une rivière qui symbolise la perpétuité du temps :

Ensuite, la prenant à tour de bras sous les aisselles, elle l'entraîna dans le faible courant de la rivière [...] La mule qu'elles virent à deux pas s'arrêta au bord de l'eau. Sur le dos de la bête, le bât se souleva de lui-même et vint se poser sur la rive, les deux poches soudain s'animèrent. Alors, dans un grouillement indescriptible, en échappèrent en tintinnabulant des assiettes qui roulèrent sur l'herbe; une louche caracolant, guillerette; des cuillères allant à cloche-pied; des tasses folâtrés, sautillantes; une grosse marmite chaloupant des hanches, à la face rougeaude, encore enduite de suie. Et tout ce petit monde malicieux de se jeter à l'eau en une plaisante cavalcade...
(S. Bouali, p. 9)

S'éloignant de la terre, la plongée dans la rivière prend un double sens celui d'un retour aux origines procréatrices. Ceci confirme l'enfermement de la princesse dans le palais parental, aussi une détermination du moi par la traversée du fleuve qui mène à la dégradation du corps et l'abandon de l'âme d'où la dialectique de l'être et du non-être. Ainsi la séparation de l'enfant des liens qui l'unissaient du monde utérin l'initie à la condition même de la croissance, première épreuve traversée par l'être humain pendant sa vie. L'eau a également une fonction

¹ J. Biès : "Deux symboles de l'intelligible : l'Arbre et l'Oiseau", in revue "3ème Millénaire" n°14. Paris, 1984, p. 40.

purificatrice, elle lave du sang maternel et contribue à l'accomplissement définitif de la naissance.

En conséquence, l'enfant est considéré comme une unité stable reconnue pleinement par ses semblables. De ce fait nous rejoignons la pensée de Bachelard qui montre que la matière fixe l'idée directrice des images qu'elle engendre, l'étude métaphorique de la rivière nous montre que c'est bien la matière qui gère la forme. L'imagination est ouverte, elle invente une nouvelle vie, un nouvel esprit, de nouvelles visions et grâce à la rêverie sur la matière comme le cas de la plongée dans les eaux pures, nous arrivons à dépasser le sens superficielle de la matière et de toucher à son cœur. Ainsi, les eaux de la rivière connues pour leur qualité de lustration contribuent à la renaissance de celui qui s'y baigne et à la résurrection à la vie de l'esprit.

Dans le conte de Taos Amrouche « L'oiseau de l'orage », la rêverie est déclenchée par l'envol dans les airs : **« Le mendiant [...] chargea sur ses épaules la fille et s'envola avec elle comme un oiseau sous l'orage. Il vola, il vola longtemps, loin du village, loin du pays de Yamina »** (Amrouche, p. 224). Le mendiant charge la fille sur ses épaules et s'envole comme un oiseau sous l'orage loin du village, loin du pays, loin du monde terrestre. Le narrateur a bien choisi le nom de son héroïne « Yamina » qui est plein de mystère, car selon les égyptiens nommer c'est créer. Ainsi, le nom est le symbole de l'essence cachée de ce dernier, nommer quelqu'un ou quelque chose, c'est créer cette chose est reconnaître son originalité. Or, Yamina était différente de ses sœurs, elle invoque la noblesse de l'âme, la générosité et le dévouement, **« Parce que tu es charitable et bonne, parce que tu n'as pas craint de venir à moi par ce temps, j'ai voulu ton bonheur et je t'ai emmenée »** Ibid, p. 224).

Dotée de toutes ses vertus, elle a mérité la clémence de Dieu qui a mis sur son chemin celui qui fera son bonheur. Ce dernier l'emmène par delà le temps, dans un autre espace où commence un autre monde. Ce voyage nous rappelle celui de notre prophète « Mohammed » à travers les sept cieux sur l'aile de l'ange

« Gabrielle » comme le précise les paroles du Saint Coran dans la Sourate « **Le Voyage Nocturne** » :

Gloire à celui qui a fait voyager de nuit son serviteur de la mosquée sacrée à la mosquée très éloignée dont nous avons béni l'enceinte, et ceci pour lui montrer certains de nos signes, Dieu est celui qui entend et qui voit parfaitement ¹

Cette ascension nocturne de la Mecque à Jérusalem jusqu'au septième ciel, où se trouve le trône de Dieu dans « **Sidrat el mountaha, le jujubier de la limite** »² est effectuée dans un laps de temps très court. Le prophète a pu rejoindre son lit chaud, alors que l'eau d'une cruche renversée pendant le départ continuait encore à couler. Dans cette perspective, nous pouvons dire que le temps n'a pas de valeur comme le conte qui est atemporel. Yamina est transportée à travers le ciel pour atteindre ce qui se trouve au-delà des terres de son pays : le paradis terrestre.

Dans le conte Fasi « Kaftan d'amour tacheté de passion » la plus jeune des filles demande à son père, qui part en voyage, de lui ramener Quaftan al-houb almnaqat belhoua. Le père se retrouve en un clin d'œil Au fond d'un palais sous la mer où le roi des génies et ses serviteurs sont maîtres des séants. Ils règnent sur un monde que nul ne peut franchir sans avoir traversé une rivière, il pénétré dans un lieu incertain, un trou béant comme celui de l'enfer qui est une image de l'inconscient. En effet l'enfer est le patrimoine des Djnouns, forces obscures qui dominent le monde et qui agissent comme des diables avides de mal, à la convoitise de l'âme. Mais le génie de notre conte est une force bénéfique, il remet au voyageur pour sa fille un morceau de santal. Une fois qu'elle l'a brûlé, la jeune fille se retrouve au palais de Cafetan d'Amour.

A son tour, elle a traversé les eaux qui symbolisent le cours de la vie, aussi les possibilités que nous offre le destin. Ces potentialités peuvent être positives comme elles peuvent être négatives, car l'eau peut aussi absorber, inonder autant

¹ Op, cit, « Essai d'interprétation du CORAN inimitable », p. 365.

² Sidrat el Mountaha est le nom donné à l'espace divin où se trouve le trône de Dieu, au septième ciel : un lieu impénétrable, interdit même aux âmes les plus rapprochées de Dieu.

que arroser et transporter : source de vie, symbole de purification, elle représente un danger et inspire la peur. Du même ordre symbolique est la rivière du conte « L'oiseau et la princesse », elle situe une frontière, entre la réalité et le rêve, le corps et l'esprit, la vie et la mort, entre l'âme avec elle-même dans sa double composante d'animus et d'anima, entre ce monde-ci et l'au-delà. Une fois cette rivière franchie, sur la rive d'en face apparaît un autre univers où un mur s'entrouvre la nuit pour céder le passage à une mule qui décharge des ustensiles de ménage dans l'eau animés par une force surnaturelle.

Aussitôt l'image d'un monde invisible se faufile dans notre esprit, l'arsenal des objets ménagers offre des imageants d'une vie mouvementée. La conscience imaginante souligne l'abondance d'une rêverie qui sépare deux espaces différents, l'un visible l'autre invisible. Ce monde est pareil à celui des rêves où tout est à la fois silencieux, mouvant et stable, Gérard de Nerval a dit que : « **Le rêve est une seconde vie... Les premiers instants du sommeil sont l'image de la mort : un engourdissement nébuleux saisit notre pensée, et nous ne pouvons déterminer l'instant où le moi, sous une autre forme, continue l'œuvre de l'existence** »¹ L'âne qui a l'habitude de passer dans les deux sens en traversant le mur qui sépare les deux mondes, est une créature hybride, engendrée par deux races animales apparentées. Le passage du monde de la princesse et de la vieille femme a eut lieu à la tombée de la nuit, elles ont fait irruption dans un monde où prédomine la lumière qui est une image fondatrice du pouvoir et du savoir. Or, le cheminement du savoir est perçu d'une façon imagée comme un parcours de l'ombre à la lumière, un parcours qui représente par métaphore celui de l'ignorance à la connaissance.

En traversant la rivière, la princesse dépasse tous les obstacles à la recherche de l'oiseau dont elle est éprise, mais elle ne se recherche qu'elle-même. La dynamique qui relie les deux images celle d'un monde obscur et d'un monde lumineux révèle la situation d'une pensée humaine qui se heurte à l'inconnaissable. La nuit représente toujours comme métaphore une opposition au savoir, l'obscurité est le signe d'un faux raisonnement, d'une pensée qui ne s'énonce pas clairement.

¹ Op, cit, Nicole Belmont, p.96.

C'est comme si l'être humain cherche à savoir ce qui se passe dans ce qu'il ne sait pas. Or, un monde comme celui-là est parallèle au notre mais plus beau et plus somptueux, conçu selon notre vision des choses répondant à nos aspirations et nos envies. Pareil est le monde de Yamina et celui de la fille à la recherche du caftan d'amour, elles se sont retrouvées toutes les deux dans un espace différent des siens, un espace céleste plein de félicité. L'ensemble d'images représentant l'autre monde est présent à travers les deux récits, l'un symbolisant l'envol par l'ascension et la libération de l'âme, l'autre symbolisant le monde aquatique par l'imagination et la fiction.

Ce monde invisible du conte, élaboré par les fantaisies de l'esprit, l'imagination exaltée, n'est que le prolongement de celui dans lequel nous ne cessons de nous agiter. Le mal même, accompagné de la conscience du péché, de la violation de l'interdit est présent aussi. La princesse retrouve le beau jeune homme que son cœur aime. Il n'est autre que le bel oiseau se dénudant de son merveilleux plumage, dans l'intimité de son palais. La jeune fille, pure jusqu'alors, s'abandonne à l'outrance de sa passion. Dans le conte de Taos Amrouche et le conte fasi, les deux héroïnes sont aussi au bord de la jouissance, en retrouvant leurs moitiés, elles se sont retrouvées elles-mêmes. Mais, ce bonheur ne dure pas longtemps dans les trois contes. Après avoir offert à leurs bien-aimés tous ce qu'elles possédaient et cela sous-entend, le don d'elles-mêmes, elles ont été abandonnées avec une facilité déconcertante.

Chacune avait ses raisons, « Lumière des yeux » ayant offert tous ses bijoux à son amour n'avait plus rien d'autre à lui donner ni à partager avec lui, son amant la fuit tel un voleur, trompant sa confiance, pendant qu'elle est endormie, paisible, la tête reposant sur ses genoux. « Yamina » a enfreint les ordres de son mari en voulant connaître son physique, elle a été chassée de son paradis et s'est retrouvée dans sa maison natale. Dans le conte fasi, la plus jeune des sœurs usait d'un stratagème pour dévoiler l'identité de son compagnon. Celui-ci rendu furieux maudit sa femme et la précipite dans la solitude d'un grand désert, Elle y erre longtemps, déguisée en disciple d'école coranique. Nous remarquons que le sacré est toujours présent, dans les trois contes, la déception des trois personnages est par

analogie assimilée au réveil après un long rêve. L'âme ayant retrouvée son paroxysme, ne supporte pas la séparation. La princesse, ainsi que Yamina et la fille de Caftan d'amour étaient mortes ou, du moins, la partie d'elles la plus vivante s'est dissipée à jamais.

Pareil à un monument brisé qui ne peut être restauré, il ne sert à rien de tenter de ressouder une âme blessée, de reconstruire une personnalité dissociée. Un sentiment bouleversant de nostalgie, de manque, d'inassouvissement, les pousse à la recherche de l'autre partie d'elles-mêmes qu'elles ont perdue. Elles prennent conscience que cette perpétuelle présence l'un à côté de l'autre constitue leurs paradis, alors que l'absence maintenant de cette autre moitié est devenu leur enfer. Pour avoir cédé à leurs désirs, elles sont devenues perdantes, sans le savoir, elles quittent cette dimension du Temps, hors du temps ordinaire, où elles ont connu le bonheur pendant une courte durée, pour retourner dans le monde des mortels.

Pour elles commencent les épreuves qui vont les soumettre à des formes d'autopunition et de châtement en vue du rachat. Dans les trois contes, chaque héroïne est livrée à son destin, la princesse devient méconnaissable sous l'apparence d'un pauvre marchand de sel, la deuxième sous le nom de Si Ali, devient le favori d'un sultan dont la fille se prend de passion pour elle, au point d'en tomber malade. Toutes les deux errent de pays en pays à la recherche de leurs âmes perdues. A la différence de Yamina qui reste dans sa maison paternelle à se lamenter et dont l'attente du retour de l'époux disparu la rend mélancolique et désespérée. En se référant toujours au langage symbolique, nous remarquons que le discours des contes est très significatif.

Exemple, le marchand de sel est évoqué pour un but précis, le sel en langue arabe veut dire melh, il est essentiel dans notre cuisine pour donner une saveur à notre nourriture. Ainsi, dans le dialecte arabe melh est proche du vocable malih et qui sous entend le beau, le meilleur et le bon, de sorte qu'en Afrique Noire pendant l'antiquité et le moyen âge, il était considérée comme un moyen financier à égalité avec l'or. D'autres qualités lui sont attribuées surtout dans des situations d'exorcisme et de protection contre le « mauvais œil » notamment dans les pays

africains en générale et dans les pays maghrébins en particulier. En fin chez tous les peuples du monde, l'échange ou le partage du sel crée des liens d'alliance et de solidarité aussi forts et sacrés que les liens du sang. Quant à la religion mystique, le sel donne du goût à nos aliments qui sont la base de notre vie, sans le sel l'être humain ne peut pas entretenir sa vie ni lui donner un sens.

La princesse déguisée en marchand de sel vend un peu de ce qu'elle recherche elle-même, cette chose qu'elle a à peine trouvée et qui lui a déjà échappée : quelque chose comme le sens de la vie. En effet, en remontant aux sources de la nature humaine, l'homme est toujours à la recherche de l'amour, un sentiment connu pour son ambiguïté et sa délicatesse et qui contribue au partage de soi-même. Dieu a créé Adam et a créé Eve pour l'accompagner, le texte Coranique exprime bien la relation d'amour, d'affection et de complémentarité qui doit lier les deux êtres : « **Elles sont un vêtement pour vous, vous êtes pour elles un vêtement.** »¹ Aussi : « **Il a établi entre vous amour et compassion.** »² Par ces versets coraniques nous comprenons combien la cohabitation de l'homme et de la femme est très importante.

La princesse déguisée de notre récit, ainsi que Si Ali du conte fasi, suivent pas à pas leurs destinées, le hasard finit par provoquer la rencontre avec le bien-aimé. Pour la première, il était sur le point de fêter ses noces avec une autre qu'elle, pour la deuxième, il était marié et vivait heureux avec sa femme. Au premier coup d'œil, la princesse le reconnaît, Quant à lui, il ne pouvait soupçonner sous les guenilles du marchand de sel, la présence de l'amante abandonnée. Cette dernière, parlant par énigmes, essaie de rafraîchir la mémoire du prince infidèle en lui décrivant la Bien-aimée tout à la fois lointaine et combien présente. En quittant l'autre monde où ils ont connu le bonheur, les deux amants ont réintégré la chair et son obscurité. Le prince a perdu ses ailes d'oiseau, il est monté sur un cheval blanc, ce qui signifie l'étroitesse de sa condition du moment, son besoin d'évasion et sa

¹ Op, cit, « Essai d'interprétation du Coran », p. 37.

² Ibid, p. 37.

nostalgie de l'ailleurs. L'oubli cause une barrière entre les deux êtres, oubliée par son bien aimé, elle n'existe plus pour lui, il nie ses aventures dans l'autre monde.

Tous les deux sont déchirés entre le monde et l'absolu qui s'excluent l'un l'autre. Ainsi ayant perdu tout espoir de vivre leur amour, hors de tout sacrement, il faut qu'ils meurent, ce sera le prix de leur résurrection. Dans le conte fasi l'épouse oubliée est bien récompensée, au moment où l'on s'apprête à trancher la tête de Si Ali au bord d'une source, il disparaît. Cafetan d'Amour qui l'a emportée au fond des eaux ramène son épouse pardonnée dans leurs palais. Le temps des épreuves est fini, tout rentre dans l'ordre. Mais, Yamina, a perdu « L'oiseau de l'orage » à jamais, c'est comme si elle s'est perdue elle-même, elle est devenue comme une morte. A l'inverse des deux autres héroïnes qui ont subi une sorte de mort symbolique, car oubliées par leurs aimés, elles n'existaient plus, la mort de Yamina est sans détour, directe et lente. Ainsi, tout au long des trois récits l'activité symbolique est présente et c'est grâce à elle que nous pouvons donner un sens à notre représentation du monde. Dans le cas présent le message est clair, l'imaginaire nous a permis de comprendre une vérité céleste, le conte, le mythe ou la légende répondent à des croyances aussi à des pratiques rituelles.

- Le pouvoir sacré du symbole dans le discours des contes

Yung a montré que le symbole est le résultat d'une projection de la réalité intérieure de la psyché sur la réalité extérieure de la nature, il a tenté d'explorer l'imaginaire collectif en supposant que l'inconscient s'alimente à une sorte de patrimoine collectif d'archétypes imaginaires, qui sont communs à de toute l'humanité. Ainsi, la figure de l'anima représente l'aspect féminin de l'âme, l'animus, l'aspect masculin. Dans cette perspective, nous pouvons dire que ce à quoi aspirent les personnages de nos récits déchirés par la séparation, c'est par une nouvelle fusion de leur animus et de leur anima, à recomposer l'unité perdue de leur âme segmentée. Dans les deux contes « La princesse et l'oiseau », « L'oiseau de l'orage » les deux héroïnes désiraient ardemment retrouver l'oiseau céleste. Ce

symbole-clé d'une vérité initiatique : « **petite théophanie chromatique, arc-en-ciel en miniature.** »¹ est un signe familier du divin Créateur.

Dans « Les Structures anthropologiques de l'imaginaire » G. Durand a classé dans l'axe postural des images symboliques porteuses d'ascension, de lumière et de clarté, émanant des symboles tels que l'aile, le soleil, l'azur, le feu... Les bêtes ailées occupent une place importante dans l'imaginaire collectif. L'oiseau, chargé de rêve et d'enthousiasme, incarnait le désir de vaincre la pesanteur, de sorte que nombre d'enfants «témoignent d'une familiarité, d'un désir de projection, d'assimilation à ce monde ailé »². De par sa légèreté et sa vivacité, l'oiseau -au même titre que le tapis volant ou la poussière de fée -représenterait la possibilité de s'envoler rapidement vers le lointain. Il représente un moyen aisé et rapide, le pouvoir et la faculté de se transporter ailleurs, lorsque les obstacles deviennent infranchissables et les difficultés rencontrées sur terre se font trop oppressantes.

L'histoire de notre religion a montré combien étaient nombreux les voyages de nos prophètes accompagnés par des animaux ailés, parmi eux Abraham qui a voyagé sur l'aile d'une colombe pour rencontrer Dieu. Il faisait aussi son pèlerinage à la Mecque sur le dos d'un Burâq, un animal qui ressemble à l'âne mais avec une taille plus grande et des ailes. Plus tard, notre prophète Mohammed guidé par le Burâq a voyagé de la Mecque jusqu'au rocher qui se trouve à Jérusalem, ensuite du rocher de la Mosquée du Dôme vers le septième ciel, dans les bras de l'archange Gabriel.

De la sorte, le texte Coranique nous aide à accepter la vérité telle qu'elle se présente à nous, Dieu crée des miracles qui rendent les hommes croyants. Dans ces récits imaginaires une réalité se fait sentir, car la plus part des gens croient jusqu'à maintenant que les contes rapportent des événements qui se sont vraiment passés. À travers les symboles qui se manifestent dans les productions de l'inconscient

¹ Jean. Biès : « Deux symboles de l'intelligible : l'Arbre et l'Oiseau », in revue "3ème Millénaire" n°14. Paris, 1984, p. 45.

² Jacqueline, Held : « L'imaginaire au pouvoir », les enfants et la littérature fantastique. Coll. « Enfance heureuse ». Paris: Éditions Ouvrières, 1977, p. 123.

comme le rêve, les fantasmes, l'être humain arrive à exprimer les aspects de la réalité matérielle et sociale. Ainsi, l'oiseau symbolise l'ascension, l'évasion, la vitesse, l'infini. N'est-ce pas l'oiseau qui a révélé les richesses de la reine Saba au prophète Salomon : **« Salomon passa en revue les oiseaux puis il dit : Pourquoi n'ai-je pas vu la huppe ? Serait-elle absente ? [...] Je connais quelque chose que tu ne connais pas, je t'apporte une nouvelle certaine des Saba »**¹ L'oiseau qui était au service du prophète, de par sa vélocité, il représente la prudence et l'honnêteté, il était fidèle à son maître, soutenu par une aide divine, il informait le prophète de tous ce qui se passait dans les cieux et sur la terre en peu de temps.

Dans ces exemples des voyages, la loi est celle de la physique, du cosmos de la vie naturelle, alors que l'être humain désire franchir cette loi, vaincre la pesanteur et le temps, voler, dominer la terre de haut, tout simplement comprendre l'univers et les lois qui gèrent la vie. Quant à l'arbre, symbole d'équilibre entre la terre et le ciel représente la limite entre l'ici et l'ailleurs. D'après Mircea Eliade : **« l'homme ne serait lui-même que l'apparition éphémère d'une nouvelle modalité végétale. »**² Jean Biès constate aussi que l'homme représente la même structure que l'arbre : **« tous deux étant construits en trois parties superposées : le monde chthonien où s'enfoncent les racines (de l'imaginaire et de l'inconscient), le monde céleste où s'élancent les frondaisons de l'imaginal et du supraconscient), le monde intermédiaire le fût (du mental et du conscient). »**³ Dans la mystique musulmane l'image symbolique de l'arbre occupe une grande place dans la vie mentale et sociale, l'arbre se manifeste dans l'imaginaire comme un maître spirituel par sa beauté qui relève de l'extase, par son altitude qui inspire l'honnêteté et la spontanéité. Il est aussi un maître de la nature par sa verdure, car toute personne qui s'installait à son ombre son cœur devient heureux et vert et aura une âme paisible. Exemple l'arbre de la « Bayâ » sous lequel le Prophète et ses compagnons ont signé leur pacte de soumission, un autre arbre spirituel : le palmier sous lequel le prophète « Aïssa, Jésus » naquit et de ses fruits

¹ Op,c it, « Essai d'interprétation du Coran », p. 497-498.

² Mircea, Eliade : « Traité d'histoire des religion », Paris, Payot, 1964, p. 258.

³ Op, cit, J.Biès, p.40.

sa mère Marie se nourrissait : **« secoue vers toi le tronc du palmier ; il fera tomber sur toi des dattes fraîches et mûres. »**¹La tradition islamique considère l'arbre comme symbole de l'homme, symbole de l'éternité, il est identifié au **« Verdoyant »**² de la tradition coranique.

En effet, l'éternité étant symbolisée par la couleur verte source de vie, elle est par analogie le vert du personnage mystérieux El-Khadir, le verdoyant, le maître des jardiniers spirituels situé hors du temps sur une île verte. Il existe aussi un autre arbre, l'arbre de la dualité que Dieu a interdit à Adam d'approcher : **« ô Adam, habite avec ton épouse dans le jardin, mangez de ses fruits comme vous le voudrez, mais ne vous approchez pas de cet arbre, sinon vous seriez au nombre des injustes »**³Aussi longtemps qu'Adam et Eve se nourrissaient des fruits des autres arbres, ils étaient sous la protection de Dieu, et vivaient dans une jouissance éphémère. Mais, dès qu'ils ont goûté au fruit de l'arbre interdit, ils sont chassés du paradis d'où rupture avec l'Unité et chute de l'âme dans la discorde après l'état de grâce.

Dans le Coran le nom de **« Sîdrat al-Muntaha, le jujubier de la limite »**⁴ représente l'arbre maudit qui se trouve sur le seuil du Jardin du refuge, un lieu impénétrable interdit même aux âmes les plus rapprochées de Dieu. Dans « La Princesse et l'Oiseau », l'arbre damné est un saule-pleureur qui porte bien son nom dans le cas présent, car cet arbre ornemental avec son rameau en gerbes et sa frondaison abondante va être un moyen de suicide et un lieu de mort. Or, en arabe il porte le nom de « Salf al'âdra, (la Chevelure de la Vierge) », un arbre béni qui représente l'innocence, la grandeur de l'âme et la résistance de la foi, par analogie à un autre arbre cité dans le Coran, un olivier dont l'huile entretient la lumière d'une lampe (Dieu lui-même) : **« Cette lampe est allumée à un arbre béni ; l'olivier qui ne provient ni de l'orient ni de l'occident est dont l'huile est prés d'éclairer**

¹ Op, cit, « Essai d'interprétation du Coran », p.399.

² Ibid, p. 391. Verset, 62-85.

³ Ibid, p.9.

⁴ Ibid, p.702.

sans que le feu la touche »¹. De ce fait, l'image de l'arbre n'est plus l'image d'une chose que l'imagination a pu former à partir de la réalité, mais elle a plus de valeur et devient conscience d'une chose.

Autant, l'arbre maudit est représenté dans un imaginaire qui dépasse le monde sensible, les personnages de notre récit ont cédé à leurs désirs, ils se sont laissés enfermer dans le piège de leur plaisir. Depuis leur séparation, leurs âmes sont meurtries, ils sont déjà morts à eux-mêmes, mourir une seconde fois semble indifférent pour eux. Le saule-pleureur est représenté dans l'inconscient collectif comme un objet en image distinct de l'objet réel. Il est le pont qui a servi aux deux amants à franchir la dernière étape de leurs retrouvailles dans l'au-delà. Quant, à l'arbre béni, il symbolise dans les deux autres contes la quiétude et la soumission au créateur. En effet, Yamina qui se trouvait : « **au cœur du paradis terrestre [...] flâna à l'ombre des palmes, et finit par s'endormir sous un gros arbre dans l'herbe épaisse** » (Taos, Amrouche, p.225.). Aussi dans le conte fasi, l'arbre est représenté comme un objet spirituel qui invite à la contemplation et l'adoration du Créateur : « **Un vieillard vénérable dont la blanche chevelure et la barbe descendaient jusqu'aux genoux et qui était assis au pied d'un arbre paraissait plongé dans une profonde méditation** » (Contes Fasis, p. 226)

Donc, nous pouvons dire que l'arbre dans ces deux récits est considéré comme un hypnotique qui apaise les âmes et les placent dans un espace autre tout en dépassant la condition humaine. Contrairement à l'état fatidique des personnages du conte « L'oiseau et la princesse » qui se sont prêtés à l'autodestruction après les remords et les sentiments de culpabilité qui ont contribué à la tourmente de leurs âmes. Dans cette optique la mort est une voie de passage dans un espace ouvert et indéfini, elle renvoie à l'éternité. Après cette phase de transition, les trois héros du conte, la princesse et son bien aimé renaissent dans leurs tombes sous formes de deux fleurs merveilleuses et se murmurent de tendres confidences, alors que sur la troisième tombe un buisson d'épine apparaît duquel se fait entendre une voix adverse d'un intrus qui se mêle de se qui ne le regarde pas. En effet, l'aventure

¹ Op.cit., « Essai d'interprétation du Coran », p.464.

naissante entre le lys et la rose symbolise l'immortalité, tout semble recommencer dans l'autre monde, tel le monde d'ici-bas. Dans cette perspective l'imaginaire s'impose comme un fondement des croyances sur l'éternel retour, il devient inhérent à l'individu et constitue une partie de sa psyché.

C'est grâce à l'imaginaire que l'être humain arrive à accepter la réalité, cette représentation de l'autre monde, ainsi que le désir de l'immortalité dans un espace lumineux donne de l'espoir à tout croyant qui envisage une vie meilleure dans un monde inconnu par apport à la vie de ce bas-monde. L'homme a besoin de symboles pour s'exprimer d'où la présence des messages occultés dans le langage des contes. Ainsi, l'interprétation de tout discours qu'il soit religieux, social, politique ou autre n'est possible que par le fil conducteur des symboles.

2.3- Analyse textuelle du corpus B¹ : Le discours religieux et social

- Les structures mystiques de l'imaginaire

Jamal Eddine Bencheikh, précise que les textes de la littérature orale : **« représentent une encyclopédie des mœurs, des coutumes et des mentalités... Ils permettent d'engager une réflexion sur plusieurs plans : étude des lexiques, de la langue, des structures de récit, des lieux d'énonciation, des modes de production de sens »**² C'est la marque d'un non dit que la société a essayé de graver au fin fond de sa mémoire dans un langage parfaitement codé. Par le biais de la fiction, sont posés des problèmes et leurs résolutions que la tradition ne pouvait exposer directement dans la vie quotidienne. G.Durand place l'imaginaire au cœur de toute pensée humaine, les images qui le composent sont des symboles et des archétypes, pour les reconnaître il faut les situer dans leurs contextes pour déterminer les différentes représentations du monde engendrées par l'inconscient collectif ou personnel.

¹ « Badr az Zin », « Harôun ar-Rachîd », Edités par Micheline Galley, Classiques Africains Armand Colin, 1971. « Mektoub ou le Fils du Bucheron », Vieux contes de Tunisie de A, Laroui, Maison Tunisienne de l'Édition, 1978.

² Jamal Eddine, Bencheikh, Les Mille et Une Nuits ou la Parole prisonnière, Gallimard, 1988

Dans ce deuxième corpus nous poursuivons toujours l'analyse de l'imaginaire maghrébin à travers le discours religieux qui est inhérent au discours social. Les titres des contes sont révélateurs, « Badr az Zin », « Harôun ar-Rachîd », « Mektoub ou le Fils du Bucheron » appelé dans l'histoire « M'hammed » sont des noms propres. Dans la vie réelle comme dans la fiction, ces derniers revêtent une double valeur : une identité représentative et une identification c'est-à-dire un repérage qui le situe par rapport aux autres d'où son importance dans la représentation du monde. Il permet le passage d'un univers inconnu à un univers imaginaire, l'exemple de Badr qui veut dire « pleine lune » évoque une beauté tendre, une pureté de forme et une clarté aussi une blancheur et une netteté.

« Badr az Zin » et « Haroun ar Rachîd » deux noms très fréquents dans les contes arabes notamment dans les milles et une nuit comme « Badr el Boudour » la princesse de l'histoire d'Aladin, et « Haroun » le prince dévot qui choisit la voie des mystiques. Son histoire ressemble à celle de notre héros dont la destinée était d'emblée vouée à la dévotion et à l'adoration. De ce fait, l'onomastique est un fil conducteur à l'univers imaginaire, elle désigne un choix idéologique significatif, car le langage des contes ne s'adresse pas à la raison c'est-à-dire à notre intelligence mais à notre inconscient. L'image archétypale de « Badr » parle d'elle-même, la lune est associée au rêve qui est imperceptible et ambiguë, avoir un esprit lunatique c'est avoir un esprit enclin à la rêverie. Dans les traditions musulmanes, l'apparition de la lune est un présage du bonheur, or les deux contes présentent une situation de carence, la première par l'absence d'une petite fille dans une famille qui ne compte que des garçons, la deuxième par l'absence totale d'enfants d'où le désir d'une progéniture.

Nous nous retrouvons devant une condition sociale actuelle : l'importance d'avoir une descendance surtout mâle, car pour « **la prospérité de la maison** » (Haroun el Rachid, p.71), il faut que l'enfant soit un garçon, de ce fait, la vie prospère et les biens de la famille sont sauvegardés. En outre « Badr az Zin » a comblé par sa naissance un manque d'affection senti par ses sept frères, ils voulaient avoir une compagnie féminine, ce qui montre les liens de tendresse et d'attachement qui unissent les frères et les sœurs. Dans certaines familles

maghrébines le mariage d'une sœur est bénéfique pour les frères, car ils auront la possibilité de négocier leurs mariages en échangeant les épouses. Or, les sept frères ne pouvaient pas aborder le sujet de la venue d'une sœur avec leur père, c'est le moudabbar qui va user du langage symbolique pour expliquer la situation au sultan. Ce dernier est souvent présent dans l'imaginaire maghrébin, c'est le conseiller et l'homme sage, il trouve la solution à toutes les difficultés et résout les conflits familiaux. Il représente la justice et oriente les gens vers le droit chemin, comme il interprète le langage des symboles utilisé par les membres d'un groupe pour révéler une réalité psychologique choquante. Il prend aussi le nom de Cheikh ou d'un vénérable vieillard qui prédit l'avenir à qui veut croire à la magie des choses. Les contes de notre corpus exposent au début du récit une vérité sociale présente dans l'espace maghrébin : le désir d'une progéniture pour rétablir l'ordre social, or, cet ordre est perturbé par le conseiller religieux qui observe le destin dans la vie d'ici-bas de chaque nouveau né. Dans le conte de « Haroun el-Rachid », l'enfant était menacé par un dragon au dire du moudabbar : **« O Seigneur sultan, fait attention de ne pas le laisser sortir...Je vois un serpent entrain de l'avalier, que dis-je un dragon. »** (Hroun el Rachid, p.71).

Quant au fils du bucheron, M'hammed son avenir était plus brillant que son physique, en traçant des signes cabalistiques sur le sable le Cheikh annonce en public son futur mariage avec la fille du roi, née en même temps que lui. Le conteur a bien choisi le nom de son héros, M'hammed nous fait penser à l'histoire de notre Prophète Mohammed sur lui la Grâce et la Paix de Dieu. Un vieux rabbin juif a prévu la naissance d'un petit garçon qui illuminera la terre entière et guidera l'humanité vers le droit chemin. Une prévision qui était réalisée, vu les péripéties que notre Prophète a traversé pour mener à terme le message de Dieu. Les héros de nos contes doivent aussi affronter leurs destins malgré les précautions prises par les parents pour les protéger du danger prévu.

La préoccupation paternelle était à l'origine de l'enfermement d'Haroun el-Rachid dans une maison en verre d'où rupture avec le monde extérieur. La prise de nourriture sans os montre le stade infantile dans lequel est resté l'enfant, contrairement à d'autres traditions maghrébines notamment dans l'ouest algériens

où la coutume veut que l'enfant circoncis mange de la viande avec l'os qui contient une substance nourricière favorisant le passage de l'enfant à l'âge d'homme. Mais, l'os était la cause de la libération de l'enfant, grâce à lui les parois en verre sont cassées et le monde extérieur apparaît au jeune prince qui doit se prêter aux sept années de malheurs prévues dès sa naissance.

Badr az-Zin victime d'une manigance de la part de ses belles mères grandit sans ses frères et décide de partir les chercher avec la protection d'un talisman. M'hammed n'échappe pas aussi à son sort, il est livré au sultan par ses parents en échange d'une bourse pleine de pièces d'or, cette rivalité entre le roi et l'enfant prédestiné est présente dans de nombreuses légendes. Dans ce même ordre d'idées, Nemrod, roi des hébreux a connu la prédiction de la naissance d'Abraham, le messenger de Dieu. Ayant peur qu'il atteigne sa religion, le roi impie se fait dresser un palais tortueux où il enferme les femmes enceintes du royaume, afin de tuer les enfants mâles. La mère d'Abraham, avertie, fuit dans le désert et accouche dans une grotte sous la protection de l'ange Gabriel. Ainsi la prédiction dont l'enfant est l'objet le désigne d'ores et déjà comme un enfant qui se distingue des autres. Il doit affronter seul son destin malgré les difficultés qu'il devra surmonter.

Le lecteur des contes de notre corpus pourra sans peine s'identifier aux héros de ces récits. Par ailleurs, la première leçon qu'il puisse tirer de ses lectures est que les possibilités de la réalisation de soi sont en lui, puisqu'il est né, la vie est en lui, le destin l'a fait émerger à la lumière et le guidera jusqu'au terme de son voyage. Ce qui lui inflige la soumission, et la modestie car la prédestination place l'enfant dans une magnificence qui le ferait ignorer les dangers du monde. En sachant qu'il est voué à une prédiction dès sa naissance, il doit réussir tout ce qu'il entreprend pour s'accomplir.

- Processus d'individualisation ou la résolution du moi

Badr-az-Zin doit affronter seule le danger qui la guette, après avoir été marginalisée par son entourage : « **Va-t'en, va-t'en, Cauris-amulette, qui les chassa du pays tous les sept** » (Badr-az-Zin, p.39). Elle est devenue l'objet d'un interdit social qui la laisse prendre la décision de s'isoler et de trouver refuge dans

un espace clos mais lumineux à la rencontre de son intériorité. En perdant le talisman qui la protégeait du mauvais œil, elle perd tous les liens affectifs et se trouve dépouillée de sa personnalité précédente et de sa position sociale par l'action de l'immersion. En parallèle, Haroun el-Rachid et M'hammed ont subi le même sort, le premier emporté par les eaux marécageuses, le deuxième emporté par la rivière, enfermé dans une boîte. De ce fait, la plongée dans l'eau prend un double sens, celui d'un retour aux origines parentes et la détermination du moi vers la mort d'où dégradation du corps et abandon de l'âme.

Arrivés à cet état de pauvreté matérielle et spirituelle, nos héros acceptent ce qui leur a été imposé par Dieu et se plient à la volonté de leurs destins. En conséquence, l'existence qui apparaît dans nos récits comme une séparation pénible de la nature originale nous apprend que la traversée des épreuves est la condition même de la croissance et de l'élévation de l'âme. Dans les structures mystiques de l'imaginaire imposées par Durand, tout s'euphémisme : « **La chute devient descente, la manducation avalage, les ténèbres s'adoucissent en nuit, la matière en mère et les tombes en demeures bienheureuses et en berceaux** »¹ Les symboles qui jalonnent nos récits nous aident à mieux comprendre l'imaginaire qui ne fait plus vivre le monde dans le chaos et le conflit, mais il réduit ses dangers voire les nier et les euphoriser.

Le premier symbole qui a attiré notre attention et qui est présent dans les trois contes, c'est celui de l'inversion décrit par Durand dans les structures du régime nocturne. Il représente la « **descente** »² au fond de la terre ou de l'eau, ce mouvement est différent de la chute qui est brute par la prudence. En effet, Badr-az-Zin est descendue au fond d'une eau de source pour sortir noire, substitution avec son esclave qui devient blanche après l'immersion, sauf les cheveux ont gardé leur couleur. En parallèle, M'hammed, à sa naissance, était enfermé dans une caisse qui était déposée dans un oued, dont les eaux courraient vers la mer. Par conséquent, le mouvement de l'eau proche des mouvements des aliments dans le tube digestif

¹ Op, cit, C. Chelbourg, p.65.

² Ibid, p.65.

symbolise l'écoulement des formes, aussi le cours de la vie. L'image de l'emboîtement représentée par le symbole de l'eau est proche du séjour du Prophète « Younes, Jonas » dans le ventre de la baleine.

L'eau inonde et engloutit, elle représente un danger et inspire la peur. Mais dans les structures mystiques, le symbole de l'eau est par inversion symbole de purification, en effet, Jonas doit passer par cette épreuve imposée par Dieu pour se racheter et solliciter la clémence de son créateur. Devant, l'angoisse et le temps dévorateur, il doit se plier à la résolution de Dieu pour s'accomplir. Dans cette perspective, le destin de tout enfant est l'individuation, la réalisation de soi-même et l'accomplissement de l'âge adulte dont la marque la plus évidente est la soumission à la volonté du créateur avec patience et amour comme le dit Badr-az-Zin : « **J'ai supporté ce qui pesait sur moi** » (Badr-az-Zin, p.63.).

Pareil, était le sort de Haroun el-Rachid et le « Mektûb » de M'hammed. Dieu les a mis à l'épreuve pour tester leur foi et mesurer la persistance dont ils sont capables, cette situation est confirmée par le verset coranique dans la sourate de « La Vache » : « **Nous vous éprouvons par un peu de crainte, de faim ; par des pertes légères de biens, d'honneur et de récolte. Annonce la bonne nouvelle à ceux qui sont patients, à ceux qui disent, lorsqu'un malheur les atteint : « Nous sommes à Dieu et nous retournons à lui ».** »¹ Tout ce qui arrive à l'individu est perçu comme la manifestation de la volonté divine : « **Créateur des cieux et de la terre, lorsqu'il a décrété une chose, il lui dit seulement : « Sois ! » et elle est** »² L'homme ne doit pas mettre en cause la puissance de Dieu, il doit accepter tout ce qu'il lui offre, bon ou mauvais, avec patience et attachement. Dieu nous dit dans ses versets : « **ô vous qui croyez ! Demandez l'aide de la patience et de la prière, Dieu est avec ceux qui sont patients** »³ En ce sens, la réussite des épreuves sont signifiées dans les contes de notre corpus par la résignation et l'inclinaison de nos héros devant leurs destins, loin de vouloir en échapper, ils se plient corps et âme à

¹ Op, cit, « Essai d'interprétation du Coran », p.31.

² Ibid, p. 24.

³ Ibid, p. 31.

la volonté de Dieu. Savoir mener sa barque, c'est effectivement savoir vivre en pleine conscience en sachant éviter les obstacles et en utilisant à son profit les courants pour se diriger vers le but précis.

- Herméneutique de quelques symboles

- Le chiffre sept : Il est considéré comme un nombre sacré dans presque toutes les cultures et figure dans tout notre corpus : « Il avait sept fils...Notre père a sept femmes »(Badr-az-Zin, p.31.) « Sept jours et sept nuits » (Ibid, p.31.) « Sept chamelles, sept esclaves, » (Ibid, p.75.). Jean, Chevalier, Alain, Cheerbant ont montré dans leur ouvrage que : **« Sept correspond aux sept jours de la semaine, aux sept planètes, aux sept degrés de la perfection, aux sept sphères ou degrés célestes, aux sept pétales de la rose, aux têtes de Naja d'Angkor, aux sept branches de l'arbre cosmique et sacrificiel du chamanisme »**¹ Nous remarquons que le chiffre sept est lié à toutes les manifestations de la vie : temporelles, cosmiques, naturelles, culturelles. Le texte Coranique nous confirme aussi que le nombre sept est sacré et divin, Dieu a créé le monde en six jours et le septième jour, il s'est assis sur son trône :

Votre seigneur est Dieu : il a créé les cieux et la terre en six jours, puis il s'est assis en majesté sur le trône. Il couvre le jour de la nuit qui poursuit celui-ci sans arrêt. Le soleil, la lune et les étoiles sont soumis à son ordre. La création et l'ordre ne lui appartiennent-ils pas ? Béni soit Dieu, le Maître des mondes.²

Nous trouvons la même confirmation dans la Bible : **« Ainsi furent achevés le ciel et la terre avec toute leur armée. Dieu conclut au septième jour l'ouvrage qu'il avait fait, et au septième jour il chôma après tout l'ouvrage qu'il avait fait »**³ D'après Chevalier et Cheerbant, le septième jour représente un très grand événement, il est sacré, car : **« Ce jour où Dieu se repose après la création**

¹ Jean, Chevalier, Alain, Cheerbant : « Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres », Robert Laffont, Jupiter, Paris, 1983, p.860.

² Op, cit, « Essai d'interprétation du Coran », p. 202.

³ Désclée de Brouwer, « La Bible de Jérusalem », Paris, 1999. (Genèse 2 : 1-2) ; Collectif - Ecole Biblique De Jérusalem.

signifie comme une restauration des forces divines dans la contemplation de l'œuvre divine. Ce repos du septième jour marque un pacte entre Dieu et l'homme »¹ Dieu a créé aussi la mer comme il a créé la terre, d'où l'existence des sept terres et des sept mers. Nous trouvons aussi le nombre sept dans le cinquième pilier de l'Islam « le Hadj », pendant lequel les musulmans font sept fois le tour de la « Kaâba » à la Mecque et sept fois la distance entre les Monts Safâ et Marina.

Le chiffre sept symbolise aussi « les sept lectures du Coran », les musulmans avaient la possibilité de lire le texte coranique de sept façons, vu la diversité des dialectes arabes, notre prophète Mohammed (bénédiction et salut soient sur lui) a affirmé dans le Hadith el Charif : **« Jibrîl m'a appris au début de réciter le Coran suivant une seule «lettre» « Harf ». Et puis je l'ai sollicité de façon répétée, et il a porté les « lettres » à sept »**². Le Hadith fait partie de la « Sounnah » qui est considéré comme un deuxième livre après le Coran, les musulmans se basent sur ces Hadiths pour perfectionner et élever leur foi, aussi pour obéir à Dieu comme il se doit. Dans les paroles du Prophète le mot « lettre » veut dire lecture et la différence entre les sept lectures du Coran ne touche ni le sens ni le fond des mots mais elle relève de la prononciation de certains vocables en prenant en considération quelques règles grammaticales variables d'une région à l'autre.

Donc le chiffre sept est un symbole commun à toutes les religions, Chevalier et Cheerbant ont montré dans leur dictionnaire l'importance de ce nombre dans la tradition orale : **« Dans les contes et les légendes, ce nombre exprimerait les sept états de la matière, les sept degrés de la conscience, les sept étapes de l'évolution »**³ Nombreuses sont les significations de ce chiffre, nous pouvons les citer toutes mais nous savons d'ores et déjà que le nombre sept et le nombre trois représentent des symboles initiatiques mystérieux dans les récits imaginaires.

¹ Op, cit, Chevalier, Cheerbant, p.862.

² <https://islamqa.info/fr/5142>. Rapporté par al-Boukhari, (3047) et Mouslim (819). Consulté le 25/07/2015.

³ Op, cit, Chevier, Cheerbant, p.865.

- Le serpent : Animal très fréquent dans les contes, traduit en arabe par le vocable « tabân ». D'après l'histoire c'est un reptile qui serait du côté de l'Égypte, il est cité aussi dans le Coran : Allah dit : « **Jette ce baton, ô Moïse », Il le jeta et le voici serpent qui rampait** »¹ Dans l'imagination populaire, le « tabân, serpent » attend le mort dans sa tombe pour l'accompagner en enfer. Il symbolise la malédiction et la perfidie dont était victime Bdr-az-Zin, car en mangeant les œufs du serpent qui étaient à l'origine de sa grossesse, elle a déshonoré toute la famille et toute la communauté.

3- Le sacré dans les contes

3.1- La voie des soufis

Les images présentes dans les contes sont vivantes à travers la combinaison des symboles, elles ont un pouvoir étonnant de faire revivre à chaque lecture ou audition les conceptions que l'homme archaïque avait de lui-même et du monde. L'image est ainsi définie comme : « **un corps, (un corps magique, un corps mental) dans lequel s'incarnant la pensée et la volonté de l'âme** »² Dans cette perspective H, Corbin nous introduit dans un univers où l'imagination n'est plus la faculté de produire des images, mais elle est la production magique des images, ces dernières n'ont de sens que si elles font exister la divinité à laquelle elles s'adressent. Corbin a montré la puissance créatrice de l'imagination en empruntant la voie du sacré, Dieu crée le monde en l'imaginant et à cet acte créateur : « **...répond la créature imaginant son monde, imaginant les mondes, son Dieu, ses symboles** »³ **L'imagination est créatrice car elle fait apparaître Dieu, elle agit sur un monde des images magiques, un monde où « se corporalisent les esprits et où se spiritualisent les corps** »⁴ L'homme en dépit de toute évolution, est resté l'homme religieux. Il baigne dans le milieu du sacré qui trouve sa complémentarité dans le profane.

¹ Op, cit, « Essai d'interprétation du Coran », p.408.

² Henry, Corbin, cité par C, Chelebourg, in « L'imaginaire littéraire », p. 12.

³ Ibid, p.13.

⁴ Ibid, p.13.

Dans la mystique soufiste, le croyant a un sentiment de respect et de crainte envers le sacré, il préserve sa foi de la discorde et la place au-delà de la raison. Ainsi, dans «**Futûhât al-Makkiyyah ; Les Conquêtes ou Ouvertures Mekkoises**»¹ composées par Ibn 'Arabî à Damas, nous trouvons plus de 300 conseils qui relèvent de la vie spirituelle et pouvant s'appliquer à toutes les circonstances de la vie du croyant tout en illuminant son chemin. Dans ses travaux, il s'imprègne des sources principales qui dominent en Islam : la Parole divine descendue sur le Prophète, le Coran et la Sunna ou Tradition prophétique. Parmi ses conseils, nous citons quelques uns qui sont en rapport avec notre présente étude, car ils relèvent de la foi et du savoir, de l'histoire et du symbole.

La rencontre du soufi avec Dieu est écartée du monde matériel, c'est une rencontre du seul avec le Seul. En effet cette rencontre prophétique ne se réalise que par la pénétration du sage dans le monde des images réelles, un monde intermédiaire entre la pensée pure et le monde sensible. Or, l'organe qui gère ce monde médiateur n'est autre que l'imagination qui est le lieu où s'accomplissent toutes les divinités tout en créant un monde de la « **Sensibilité suprasensible** »² appelé aussi « **imaginal** ».³ Ce dernier se distingue de l'imaginaire car il représente l'imagination avec la foi dans les images qu'elle produit, tandis que l'imaginaire, il recouvre les productions irréels de l'imagination. Pour Ibn'Arabi la proximité de Dieu est le premier conseil qu'il donne à tout être humain en tout temps et en toute circonstance.

Le discours des contes du corpus A a mis en évidence les rapports de l'âme avec elle-même et avec le corps physique. Dans les trois récits l'histoire repose sur la transgression de tabous conjugaux après des épreuves endurées et surmontées surviennent les retrouvailles des personnages, suivies de leur réconciliation. Dans le conte de Taos Amrouche et le conte fasi l'héroïne retrouve chaque nuit un époux mystérieux déguisé en animal et qui se transforme en être humain à sa rencontre.

¹ Ibn'Arabi : « Les soufis d'Andalousie », traduit de l'arabe et présenté par R.W.J.Austin, version française de Gérard Leconte, Sindbad, 1 et 3 rue Feurtrier, Paris 18, p.31.

² Op.cit, Chelebourg, p.13.

³ Ibid, p.13.

Elle doit garder le secret et ne pas chercher à dévoiler son physique en pleine lumière. Quant au conte « La princesse et l'oiseau », l'époux travesti en oiseau apparaît avec toute sa beauté à sa bien aimé et disparaît le jour.

Nous sommes donc confrontés à une réalité observée dans plusieurs pays¹ notamment les pays maghrébins où mari et femme ne doivent pas se voir pendant une période qui suit la nuit des noces pouvant même aller jusqu'à la naissance du premier enfant que la nuit et dans une parfaite discrétion. Cette tradition qui relève du sacré tend à provoquer l'habitude des époux l'un à l'autre pour éviter la désunion et la rupture des liens saints du mariage. En outre, les héroïnes de nos récits ont enfreint ces limites, la princesse en s'abandonnant à son bien aimé, les deux autres en divulguant le secret. Elles étaient toutes à la recherche de leurs âme, de leurs autre moitié, car qui dit âme dit amour et tous deux conduisent l'homme au pêché.

Pour le soufi Ibn'Arabi : « **Le suprême obstacle qui s'élève devant l'aspirant n'est autre que celui de sa propre conscience individuelle, l'âme qui incite au mal, (an-nafs al ammârah bi-s-sû' »**². Les trois sœurs présentes dans les deux récits et absentes dans la Princesse et l'Oiseau symbolisent la conscience, l'âme et le corps ainsi que l'âme, la liberté et le plaisir. Attirées par le désir inséparable de l'âme et par les plaisirs des sens, les deux premières ont suivi les conseils de leurs sœurs mais la troisième induite en tentation se livre au plaisir de la chair, toutes les trois transgressent et elles sont punies. Ceci démontre le pouvoir des passions sur l'âme et les dangers encourus par elle.

Pour le soufis Dieu a créé l'homme d'une façon unique, il est le lien entre le créateur et la création et puisqu'il est le second et le serviteur d'Allâh sur terre, il doit reconnaître la source de son être et de son existence. Ainsi, la princesse, Yamina, et la propriétaire de Caftan d'amour en tant que croyantes sont conscientes

¹ Plusieurs ethnologues ont montré cette vérité dans quelques pays d'Afrique occidentale, orientale et centrale, aussi dans certaines tribus Marocaines, algériennes, au Brésil, aux îles Fidji, Caraïbes et en Grèce ancienne. Dermenghem : "Le mythe de Psyché dans le folklore nord-africain", Alger, Revue Africaine n°402-403, 1^{er} et 2^e trim. 1945, p. 41.

² Op, cit, Ibn'Arabi : « Les soufis d'Andalousie », p.44.

de leur désobéissance et elles ne peuvent se délivrer de cette désobéissance que par une obéissance. L'être humain en tant que porteur de la foi demande le pardon et le repentir d'où la proximité de Dieu. Par ce fait il ajoute une obéissance à une autre obéissance de sorte que l'obéissance qui suit l'insoumission et la foi s'en trouvent renforcées en créant une proximité d'Allâh plus intense et plus élevé. Retourner à son seigneur c'est mettre en évidence la relation éternel du fidèle avec son seigneur qui n'est pas l'essence divine dans sa généralité mais dans son individualisation, car si le fidèle se détache de son seigneur, son moi, tend vers la disparité.

De ce fait, l'imagination créatrice telle que Ibn'Arabi la conçue possède une double fonction, une imagination imaginant la création et une imagination imaginant le créateur. Ce couple « créateur, création » ou « créateur, créature » définit comme une rencontre de contradictoires mais d'opposés qui sont complémentaires et c'est l'imagination active qui réalise cette union et contribue à notre connaissance divine. C'est pourquoi la prière qui rapproche l'homme de son créateur ne sera jamais une demande de quelque chose mais un moyen d'exister et de faire exister. Par la prière l'homme est en communion avec Dieu son créateur, à travers elle son être se réalise, elle est donc créatrice. Dans ce même ordre d'idées pensait Ibn'Arabi en disant : « **S'il nous a donné la vie et l'existence par son être je lui donne aussi la vie, moi, en le connaissant par l'existence** »¹. Le croyant est tenu au dhikr d'Allâh, confidentiellement et ouvertement, à tout moment et en toute circonstance, car l'être humain est conduit par sa faiblesse devant les jouissances de ce bas-monde au péché et par la vocation de Dieu il parvient à surmonter tous les obstacles.

3.2- L'homme face à son destin

H. Hubert affirme que le sacré : « **C'est l'idée-mère de la religion. Les mythes et les dogmes en analysent à leur manière le contenu, les rites en utilisent les propriétés, les sacerdoce l'incorporent, les sanctuaires lieux sacrés**

¹ http://www.persee.fr/doc/assr_0003-9659_1959. H. Corbin: « L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi » Dousset.R. Archive des sciences sociales des religions, année 1959, volume7, numéro 1, p.168. Consulté le 16/07/2015.

monuments religieux la fixent et l'enracinent. La religion est l'administration du sacré ».¹ Toujours est-il que l'homme ait la conviction que tout ce qui lui est donné vient de Dieu, il suffit de contempler les prodiges de la création, les manifestations atmosphériques, les énigmes de la vie pour en prendre conscience. Mais, il ne faut pas considérer cette certitude sur laquelle se fonde la foi coranique comme un prétexte qui contribue à la passivité des croyants. Au contraire, c'est la conviction de la présence divine qui pousse l'être humain à se surpasser en lui donnant la patience, la modestie, l'endurance, le risque pour la cause de Dieu et pour l'accomplissement de bonnes œuvres.

Pareils sont les héros de nos contes, chacun a enduré les calamités qui lui ont été imposées. Haroun qui devra subir sept ans de malheur, cherche la proximité de Dieu en se dépouillant volontairement de tout lien affectif et matériel, de toute préoccupation humaine. Il a supporté la teigne qui le rendait repoussant, il agissait comme un fou pour attirer la foule et par ce comportement il a pu acquérir la vertu du « Sabr » qui est une vertu islamique essentielle au salut. Quant à Badr-az-Zin, son destin l'engage à aller à la recherche de ses frères et à subir les pires des épreuves, victime de la perfidie humaine, perte du talisman d'où éloignement de la protection paternelle. Déshérité de sa condition sociale, elle devient esclave et subit tous les vices de la dégradation, à la fin c'est son honneur qui est touché, en tombant enceinte, elle devra être châtiée devant tout le monde.

Par ailleurs, l'homme croyant doit être raffermi dans son intention de se rapprocher de Dieu, la réalisation de ces critères d'évaluation subis par nos héros assure l'accomplissement des œuvres d'adoration. Allâh se décrit Lui-même comme s'approchant de son serviteur quand ce dernier s'approche de Lui, Sa Proximité-même de son serviteur est la proximité de son serviteur de Lui est un accroissement qui se présente comme Il l'a précisé à propos de la coudée, de la brasse et de l'empressement. En effet dans la suprématie divine, l'empan entraîne la coudée, la coudée la brasse et à la marche correspond l'empressement et ce n'est que par l'endurance, la patience que l'être humain arrive à ce stade élevé de croyance.

¹ Cité par Roger, Caillois in « L'homme et le sacré », Paris, Gallimard, 1988, p. 18.

La possibilité même d'une telle lecture montre l'importance et le statut particulier que la littérature orale attribue à l'imaginaire : un imaginaire nourri dans la mémoire des individus, des langues et des cultures, et qui remonte – c'est là que se fait le lien avec le sacré – aux archétypes les plus profonds de la nature humaine. En ce sens, le conte ouvre un espace de jeu où c'est la réalité psychique même qui est mise en scène : il donne à voir le monde des symboles, des images propres à une culture donnée, et il devient le vecteur de transmission de cette culture.

Chapitre II- La dimension énonciative et narrative pour une analyse du discours sociopolitique

1- Pratiques énonciatives et contextuelles

1.1- Énonciation, discours et récit

Nous proposons dans ce chapitre l'analyse du discours sociopolitique dans un corpus de contes maghrébins. Ce travail s'inscrit dans une étude discursive du récit narratif à la lumière des travaux de la linguistique énonciative développée par plusieurs linguistes comme Maingueneau, Benveniste, Ducrot, Barthe, etc. Mais comme le discours, qu'il soit politique, religieux, social, historique..., ne se présente jamais littéralement dans les contes, nous sommes obligés de dévoiler ce discours dissimulé tant au niveau diégétique (narratologique) qu'au niveau discursif (énonciation). Pour ce faire, nous nous basons sur la distinction qui a été donnée par Benveniste entre « récit » et « discours ».

Le « discours » est toute énonciation qui suppose un locuteur et un auditeur avec l'intention du premier d'influencer le second sans pour autant exclure quelques propos manipulateurs. Dans ce cas, l'énonciation écrite ou orale comme dans le cas des contes est rapportée à sa situation d'énonciation. En outre dans le plan d'énonciation du « récit » le mode d'énonciation narrative se donne comme détaché de la situation d'énonciation. L'énoncé est marqué par l'effacement du narrateur, comme si les faits se déroulaient, par eux-mêmes, objectivement et sans l'intervention du moins manifeste de ce dernier, aussi, le lieu et le moment de l'énonciation n'apparaissent pas dans l'énoncé. Dans cette perspective, nous

appellerons stratégies narratives celles qui semblent correspondre au « récit », et « discursives », celles qui relèvent du discours.

Cette opposition se fait également par le repérage dans des textes des traces de l'énonciateur et de la subjectivité par apport à la situation d'énonciation et le repérage par apport au texte lui-même. Cependant, nous pouvons retrouver des énoncés non embrayés appartenant au plan du discours, alors que ce dernier rejette tout énoncé sans **embrayeurs**¹. Autrement dit, nous pouvons déceler des marques de subjectivité (je, ici, maintenant) dans un énoncé non embrayé en signalant une situation par rapport à ce qui est énoncé, notamment par la présence d'embrayeurs.

Dans cette présente étude nous allons nous intéresser aux traces linguistiques par lesquels le conteur\ narrateur imprime sa marque à l'énoncé. Le repérage de ces marqueurs nous permettra de rendre compte de la manière dont les énonciateurs s'approprient le conte, s'inscrivent de façon personnelle dans un contexte de transmission différent de celui de production, tout en se positionnant en tant que passeurs d'un texte de tradition orale et en tant que représentants d'une société et d'une culture.

1.2- Les marqueurs énonciatifs

L'énonciation constitue par sa représentation des faits dans un énoncé, un événement unique dans le temps et l'espace. Certains linguistes opposent l'énonciation à l'énoncé, mais la réflexion sur l'énonciation a montré son articulation à l'activité linguistique, Maingueneau affirme que: « **L'énoncé ne réfère au monde qu'en réfléchissant l'acte d'énonciation qui le porte. Ainsi les personnes, le temps de l'énoncé sont ils repérés par rapport à sa situation d'énonciation ; ainsi l'énoncé possède-t-il la valeur illocutoire qu'il montre a**

¹ Les embrayeurs : sont définis par Maingueneau comme des « unités linguistiques dont la valeur référentielle dépend de l'environnement spatio-temporel de leur occurrence. Ainsi, je est-il un embrayeur parce que son référent est identifié comme l'individu qui, à chaque occurrence, à chaque événement énonciatif, se trouve dire « je ». » Dominique, Maingueneau, « Les termes clés de l'analyse du discours », Paris, Seuil, 1996, p.33.

Les embrayeurs sont appelés aussi « shifters », « déictiques », « symboles indexicaux », « indices ».

travers son énonciation »¹ Quant à Kerbrat-Orecchioni, elle définit l'énonciation sur deux plans, le premier relève d'une conception large et l'autre d'une conception étroite. L'approche étendue se donne pour tâche de « **décrire les relations qui se tissent entre l'énoncé et les différents éléments constitutifs du cadre énonciatif** », c'est-à-dire la situation de communication (les circonstances spatio-temporelles) et les « **conditions générales de la production/réception du message : nature du canal, contexte socio-historique, contraintes de l'univers de discours, etc.** »²

Ces relations se réalisent textuellement par ce que l'auteure appelle les « faits énonciatifs » définis comme « **les unités linguistiques [...] qui fonctionnent comme indices de l'inscription au sein de l'énoncé** »³ L'approche réduite se concentre, quant à elle, sur un seul des paramètres du cadre énonciatif, « locuteur-scripteur » autrement dit narrateur/conteur. Les « faits énonciatifs » relevés seront alors « **les traces linguistiques de la présence du locuteur au sein de son énoncé, les lieux d'inscription et les modalités d'existence de ce qu'avec Benveniste nous appellerons « la subjectivité dans le langage** ». »⁴ En tant que sujet parlant, chaque locuteur éprouve le sentiment de laisser une part de lui-même dans son énoncé, une expérience vécue et refoulée dans son psychisme.

Or, cette subjectivité inhérente à tout individu ne se manifeste dans une énonciation qu'à partir de certaines formes langagières. Ces embrayeurs ou marqueurs d'embrayage que nous avons déjà cités au début de notre travail, se définissent comme des traces de personnes (pronoms utilisés) et d'ostension (éléments qui témoignent de la relation spatiale et temporelle entre l'énoncé et l'énonciation) appelés aussi déictiques. Pour témoigner de cette subjectivité, nous nous intéressons à d'autres marqueurs de modalisation, notamment les adjectifs

¹ Dominique, Maingueneau, « Énonciation », in P, Charaudeau, et D, Maingueneau, « Dictionnaire d'analyse du discours », Paris, Seuil, 2002, p.229.

² Catherine, Kerbrat-Orecchioni, « L'énonciation. De la subjectivité dans le langage », Paris Armand Colin, 1980/2002, p. 34-35.

³ Ibid, p.35.

⁴ Ibid, p.36.

subjectifs qui relèvent de la modalité appréciative. Théorie avancée par Charaudeau qui insiste sur l'importance de la modalisation, car elle : « **permet d'expliciter ce que sont les positions du sujet parlant par rapport à son interlocuteur, à lui-même et à son propos** »¹ Ainsi, les marqueurs de modalisation laissent apparaître la subjectivité du locuteur, dans la mesure où ce dernier imprime son empreinte personnelle à l'énoncé dans la manière dont il expose son propos, le prend en charge ou s'en distancie.

Dans le cas des récits imaginaires (conte, mythe, légende, fable,...) le narrateur\conteur arrive à créer l'intrigue d'un nouveau récit et à fabriquer de belles versions à partir d'emprunts à d'autres récits de son répertoire et à des savoirs pré-acquis tout en complétant les uns par les autres et en laissant une trace de sa subjectivité. En conséquence, le conte prend naissance au moment de sa création, l'élaboration du récit se fait uniquement dans la transmission qui la modèle et l'adapte à chaque génération. La prise en compte de la dynamique énonciative dans notre espace réflexif nous permettra de nous intéresser, non seulement à l'inscription de l'énonciateur dans son texte mais à l'interprétation de ce dernier. Celle-ci expose, à la surface du texte, des éléments qui relèvent du contexte extralinguistique en tant qu'environnement discursif, socio-culturel et institutionnel en guidant le lecteur vers le sens du texte

1.3- Le discours des contes en contexte

- Quelques éléments définitoires du contexte

La littérature orale est considérée comme un champ privilégié de manifestations langagières dans un contexte culturel précis. La narration basée sur la réalité et l'imaginaire favorise la transmission d'informations et d'événements de la vie quotidienne, le passage de l'identité individuelle vers une identité collective ou même la recherche de sens existentiels. A travers notre espace réflexif, nous avons remarqué que le conte a deux contextes dans lesquels il s'inscrit. Le premier est le contexte illocutoire qui favorise la communication entre le conteur\ narrateur

¹ Patrick, Charaudeau, « Grammaire du sens et de l'expression », Paris, Hachette, 1992, p.572.

et le lecteur\ auditeur en rapport avec le monde d'ici et le présent, et le second contexte diégétique propre au monde de l'histoire racontée.

Puisque, le conte relève des représentations actualisées par le discours, il est lié à son unité culturelle, à ses pratiques discursives et esthétiques et à ses règles et modes spécifiques d'énonciation. Dans cette perspective, Calame- Griaule affirme que : « **Tout texte de littérature orale constitue un message transmis par un agent a l'intérieur d'un certain contexte culturel et social par l'intermédiaire d'une certaine langue, il doit pour être reçu s'adresser a un auditoire en possession du double code linguistique et culturel** »¹ Donc nous pouvons dire que le contexte qu'il soit illocutoire ou diégétique est considéré comme un élément qui aide à l'interprétation et à la compréhension d'un texte, surtout quand il est en fonction. Raconté et répété sans cesse devant un auditoire, le conte s'intègre dans le système de représentation du groupe et s'adapte à son contexte.

Le texte de littérature orale, notamment le conte, par sa mouvance et sa variabilité passe d'un contexte socioculturel donné à un autre et permet de rendre compte du lien qui unit le texte à son contexte. Dans notre travail, nous nous intéressons au contexte culturel et discursif dans le quel les contes s'inscrivent et prennent une nuance particulière. Pour ce faire nous insistons sur les éléments qui découlent du système culturel partagé par un groupe donné, car toute culture imprime aux textes qu'elle produit ses propres marques. Nous retrouvons dans le discours des contes des références à l'environnement naturel, aux modes de vie, aux représentations des valeurs sociales, aux rituels, à la culture matérielle... Même si ces éléments ne sont pas représentatifs en eux-mêmes de la société de laquelle ils émergent, ils pourront l'être grâce à l'imaginaire qui les façonne et leur donne une composition originale. Les contes, en tant que représentations et mise en discours du culturel sont révélateurs d'un imaginaire personnel et collectif et d'une vision du monde.

¹ Geneviève Calame-Griaule, « La recherche du sens en littérature orale », Terrain, numero-14 - L'incroyable et ses preuves (mars 1990), <http://terrain.revues.org/2975>. Consulté le: 14/02/2015.

Dans notre corpus d'étude choisi pour l'analyse du discours sociopolitique, nous avons remarqué que le contexte de transmission est différent de celui du texte, particulièrement pour le conte de Nacer Khémir : « La quête d'Hassan de Samarcand ». Or plusieurs travaux concernant la littérature orale, ses modes de transmission et de réception ont montré que c'est la relation du texte au contexte qui donne le sens. Par ailleurs, dans le conte « Le Chant des génies » toujours de Nacer Khémir et le conte « Salem et le Sorcier » de Mohammed Dib, le contexte de transmission apparaît en concomitance avec le contexte de l'histoire racontée, en s'appuyant sur des marqueurs géographiques, culturels, matériels immédiatement visibles, nous délimitant facilement le contexte du récit narré. Ces éléments ont pour effet de créer un sentiment de familiarité et de guider le lecteur\auditeur dans son interprétation selon son appartenance culturelle. D'après Pelen:

Ce qui constitue, dans la littérature orale traditionnelle, la pertinence de l'œuvre, c'est-à-dire son sens, sa raison d'être, ne réside pas seulement dans le texte transmis, mais surtout dans la relation dynamique qui unit ce texte à son contexte de transmission. Cette relation procède de deux sources. La première est celle de l'élaboration historique de textes (corpus de contes) adaptés à un contexte culturel avec lequel ils entrent en osmose, en harmonie, textes et contextes se soulignant réciproquement comme pertinents. Mais ce caractère éminemment meublé de la littérature orale à l'échelle de l'histoire culturelle est aussi vrai, ou quasiment, dans l'instant même de sa production : c'est autant le contexte discursif immédiat qui lui donne sens, plutôt que ce sens n'est inscrit dans le texte lui-même. Les textes peuvent être perçus de la sorte comme espaces vierges sur lesquels vient s'élaborer la cohésion entre producteurs et auditeurs, à partir de données culturelles, relevant de la longue durée mais aussi de données immédiates, voire contingentes.¹

Kerbrat Orecchioni, définit à son tour le contexte en articulation avec le discours, ce dernier étant une activité conditionnée par le contexte et transformatrice de ce même contexte, apparaît à l'ouverture de chaque interaction : **« le contexte est en même temps construit dans et par la façon dont celle-ci se**

¹ Jean-Noël, Pelen, « Du conte traditionnel au neocontage. Etapes d'une évolution (exemples méridionaux), in Calame-Griaule, G, Le renouveau du conte, Paris, Ed. Du CNRS, 2001, p. 123.

déroule ; définie d'entrée la situation est sans cesse redéfinie par l'ensemble des événements conversationnels »¹ Le contexte se définit aussi par des éléments fixes, liés à l'endroit du déroulement du discours, il est lié à la présence et à l'identité des participants à ce discours. Parmi ces éléments, nous citons le cadre spatio-temporel inhérent à l'échange communicatif, les participants à cet échange, sa nature et les règles qui le régissent. Dans cette optique, Charaudeau définit le contexte en parlant de « **contrat de communication** », ²ce dernier est défini à son tour d'après l'objectif de l'acte de communication, en relation avec l'identité des participants et la situation physique qui détermine l'échange :

Il est ce qui permet aux partenaires d'un échange langagier de se reconnaître l'un l'autre avec les traits identitaires qui les définissent en tant que sujets de cet acte (identité), de reconnaître la visée de l'acte qui les surdétermine (finalité), de s'entendre sur ce qui constitue l'objet thématique de l'échange (propos) et de considérer la pertinence des contraintes matérielles qui déterminent cet acte (circonstances). Le contrat de communication définit ces conditions en termes d'enjeu psychosocial par le biais de composantes situationnelles et communicationnelles, constituant ainsi chez les êtres de langage une « mémoire collective » ancrée « socio-historiquement ». Du point de vue du sujet interprétant, il est ce qui permet de comprendre, en partie, un acte de communication avant même d'en avoir perçu les détails : devant une affiche publicitaire, on a déjà compris une partie de l'enjeu avant même de voir de quelle publicité il est question. De la sorte, cette théorie du contrat renvoie à une théorie des genres, car on peut dire que cet ensemble de contraintes apporté par le contrat est ce qui définit un genre de discours³

Donc, le contexte peut être défini d'une façon large ou étroite. Du point de vue extralinguistique, relèvent du contexte étroit le cadre spatio-temporel et les participants, le type d'activité discursive et les règles qui le régissent, en outre

¹ Kerbrat-Orecchioni, « Les interactions verbales. Approches interactionnelle et structure des conversations », Tome 1, Paris, Armand Colin, 1990/1998, p.106.

² Patrick, Charaudeau, « L'acte narratif dans les interlocutions », in BRES, Le Récit oral suivi de Questions de narrativité, Montpellier III : 1994, Praxiling, p. 28-29.

³ Patrick, Charaudeau, « Contrat de communication », in P. Charaudeau, . &D. Maingueneau, Dictionnaire d'analyse du discours, Paris, Seuil, 2002, p.141.

l'ensemble du contexte physique, social et culturel relèvent du contexte large ainsi que les espaces institutionnels qui y sont liés. A ces paramètres constitutifs du contexte d'autres paramètres ont été développés par des linguistes, celles de **la schématisation**¹, la représentation et l'image avec quelques points de différenciation. Grâce à la schématisation, l'activité discursive est mise en œuvre, le locuteur en l'occurrence le narrateur\conteur arrive à transmettre son model mental c'est-à-dire sa vision et sa représentation du monde à travers le discours qu'il tient. Ainsi, la schématisation donne à voir les images que Grise distingue des représentations : « **J'appelle représentation ce qui est relatif a A et B et image ce qui est visible dans le texte** »² A étant le locuteur (narrateur\conteur), B l'interlocuteur (auditeur\lecteur). Il montre que la schématisation relève d'un double niveau individuel et social. Elle est un acte discursif individuel quand elle est donnée par un individu, mais découle de ses représentations sociales et les reflète.

Ceci dit, la schématisation n'est pas donnée simplement par la langue, mais elle est de l'ordre du discursif et aide le locuteur à construire sa schématisation en fonction de ses représentations, représentations de soi, de l'autre et du monde. En effet, dans l'analyse du discours de notre espace réflexif, la schématisation, met en évidence le processus de représentation et de son résultat.

Elle donne à voir la visée du locuteur sur les espérances qu'il prête aux destinataires, Grise affirme qu' : « **une schématisation a pour rôle de faire voir quelque chose a quelqu'un, plus précisément, c'est une représentation discursive orientée vers un destinataire de ce que son auteur conçoit ou imagine d'une certaine réalité** »³ Donc elle est reconstruite et interprétée par le destinataire qui saisit son apparition : « [...] **non tellement comme l'expression discursive d'un sens que comme une sollicitation à construire un sens** »⁴.

¹ La schématisation : théorie avancée par Jean-Blaise, Grise dans le cadre de « La logique naturelle et représentations sociales », http://www.psych.lse.ac.uk/psr/PSR1993/2_1993Grize.pdf. Consulté le 15/04/2015

² J-B, Grize, « Logique naturelle et communication », Paris, PUF, 1996, p. 69.

³ Ibid, p. 50.

⁴ Ibid, p. 118.

Toujours dans le cadre de la schématisation, l'image joue un très grand rôle, dans le domaine de la littérature, elle correspond à l'expression verbale dotée d'un pouvoir représentatif, puisque qu'elle contribue à la concrétisation des réalités du monde de l'abstraction.

J-M-Adam accorde à la schématisation six types d'images : « **qui sont autant de sortes de visions du monde** ».¹ Images de la situation d'interaction socio discursive en cours, images de l'objet du discours, images du schématiser ou du locuteur A, images du co-schématiser ou de l'interlocuteur B, images de la langue de B, images de la langue que B attend qu'elles soient produites. De ce fait, l'image devient une manière de penser et d'être au monde sur le mode de la fuite : rêver, être ailleurs, errer, survoler, flotter... Chaque individu trouve dans l'irréel ce qu'il n'arrive pas à trouver dans le réel au point de le préférer au réel. Il se représente un monde qui est absent mais qui le séduit, il a conscience de l'imaginer et non pas de le voir.

La schématisation s'inscrit dans une perspective d'interaction et donne à voir la façon dont les individus : « **reconstituent en permanence la réalité du moi** », l' « **offrent aux autres pour ratification** » et « **acceptent ou rejettent les offres que font les autres de leur image d'eux-mêmes** »² En conséquence, l'esprit semble produire ses propres objets au lieu de les découvrir dans la réalité, il porte en lui l'imaginaire c'est-à-dire la conscience devient imageante ou perceptive. Or, l'image de la personne dans le monde avec ses fonctions, ses objectifs, ses préconstruits culturels, ses représentations de la situation d'énonciation, de l'objet du discours, de son public, et les représentations qu'il a de soi est différente de l'image schématisée de cette personne. Adam montre cette distinction en faisant référence à l'interprétant qui reconstruit à son tour l'image schématisée par le sujet A :

¹ J.M, Adam, « Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes », Paris, Nathan, 1999, p.107.

² J-M, Adam, « Images de soi et schématisation de l'orateur : Petain et de Gaulle en juin 1940 » in AMOSSY, Images de soi dans le discours, La construction de l'éthos, Lausanne : Delachaux & Niestle, 1999, p. 115.

En effet, B est un sujet dans le monde pourvu d'une représentation de A antérieure, présente (ou absente) de sa mémoire discursive, au discours. C'est précisément de la confrontation de cette représentation psychosociale de A avec l'ethos schématisé de l'orateur que surgit une figure qui est celle de l'autre, un autre toujours imaginaire.¹

- Contexte et contextualisation

La notion de contexte est indispensable pour l'analyse de tout discours, ses paramètres constitutifs peuvent être extralinguistiques aussi bien que linguistiques. Le problème qui se pose relève de la confusion dans laquelle se place le chercheur, car la plus part du temps, il confond le contexte comme éléments qui complètent le sens avec les emplacements d'où proviennent ces éléments. J-M. Adam explique que les éléments extralinguistiques sont fournis par le biais des reconstructions qu'en font les participants, il affirme que : **« la situation d'énonciation doit être considérée sous l'angle de la production (énonciation et réénonciations successives des textualisations éditoriales) et de la lecture-interprétation toujours changeante [...]. En fait tout texte construit – je dirai avec Jean-Blaise Grise, schématise – de façon plus ou moins explicite son contexte d'énonciation »**² Il ajoute que tous les textes ou actes de discours ne peuvent être accessibles et ne font sens que si l'intérêt est orienté vers **« la dynamique interne des textes »** et vers les **« (re)définitions schématisations du contexte »**³

Selon J.M. Adam, le premier type de contextualisation relève de la **« texticité »** : **« le moment herméneutique de la compréhension d'un texte comme forme-sens ne va pas sans une prise en compte de sa texticité : il n'y a effet de texte (texticité) que si un lecteur éprouve un sentiment d'unité cohésive**

¹ Op, cit, J-M, Adam, « Images de soi et schématisation de l'orateur : Petain et de Gaulle en juin 1940 », p. 117.

² J-M, Adam, « Textes, contexte et discours en questions », in « Textes/Discours et Co(n)textes, Entretiens », in Pratiques, n° 129-130 : Textes et contextes, Juin 2006, 21-34, p. 25-26.

³ Ibid, p. 26.

et cohérente entre des énoncés co-textuels »¹ Chose que nous allons essayer d'analyser en détail dans le chapitre suivant à travers notre corpus de contes maghrébins. Ce qui retient notre attention dans ce travail, c'est de montrer comment la texticité peut-elle rendre compte de l'unité textuelle d'un énoncé, et comment le contexte peut-il contribuer à l'analyse du discours des contes ? Surtout quand le contexte extralinguistique (contexte de production et de transmission) est différent du contexte linguistique (contexte de l'énoncé).

J.M. Adam redéfinit le contexte en articulation avec la « **mémoire discursive** » qui mobilise « **des savoirs encyclopédiques stockés en mémoire à long terme** » et « **des savoirs (énoncés et textes) disponibles en mémoire de travail et à court terme** »². Pour l'auteur « la mémoire discursive » favorise l'interaction, elle est alimentée par les événements de la situation extralinguistique mais surtout « **par les énoncés portant sur ces événements et constituant eux-mêmes des événements** »³ Ainsi, pendant toute interaction, les participants se retrouvent devant des parties d'énoncé ou de texte qui existaient dans des énoncés ou des textes antérieurs, d'où la notion d'intertextualité :

Le contexte d'un texte donné est dans les genres présents dans l'interdiscours dont il est issu et dans l'intertextualité qu'il mobilise ; le contexte d'un texte donné est dans les variations historiques de ses éditions, dans les péritextes et les co-textes qui l'entourent matériellement ainsi que dans les gloses successives dont il a été l'objet par son auteur ou ses commentateurs (métatextes)⁴.

Par conséquent, le texte devient un objet qui dépend de sa textualisation, il est recontextualisé à la lecture et change avec la culture qui change d'un lecteur à l'autre à travers le temps. Un texte n'est donc pas comme l'affirme l'auteur : « **une unité stable, autonome et fermée mais bien contextuelle** » dans la mesure où son sens repose sur son ouverture à « **des relations péritextuelles, co-textuelles,**

¹ Op.cit, J.M, Adam, « Textes, contexte et discours en questions », p. 23.

² Ibid, p. 27-28.

³ Ibid, p. 28.

⁴ Ibid, p.28.

intertextuelles et métatextuelles »¹ qui sont des éléments définitoires de la textualité d'un texte, chaque textualisation donnée explique l'auteur est « **prise dans les données du « contexte » [...] qui en font à chaque fois un fait de discours singulier** »²

Le conte, en tant que production culturelle est l'œuvre de toute une communauté à l'intérieure de laquelle il circule, se raconte et se transmet. Le conte oral n'appartient à personne mais en même temps, il est la propriété du groupe, alors que l'auteur du conte écrit est son propriétaire. L'intérêt du conte est dans sa mise en discours, car ce bien collectif ne peut s'actualiser et se transmettre qu'individuellement soit par écrit soit par voie orale. Le conte, en tant que récit imaginaire est 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. ³

Par le jeu des variations, le conte témoigne d'une adaptation à son contexte et suivre son évolution d'un point de vue synchronique ou diachronique nous permet d'accéder au lien qui unit le texte à son contexte. De par sa mouvance, le conte est miroir de la société qui le produit et ses variantes sont liées à son passage d'un contexte socio-culturel à un autre, aussi à l'évolution de ces contextes. Nous tentons dans cette étude par le pointage au niveau textuel d'éléments lexicaux, de montrer comment l'imaginaire des conteurs\narrateurs en tant que représentation et mise en discours du culturel, de l'institutionnel, sont révélateurs d'une vision du monde et d'un archétype mental propre à chaque communauté.

¹ Op,cit, J.M, Adam, « Textes, contexte et discours en questions », p.3.

² Ibid, p.31.

³ Patrick, Charaudeau, « Contexte », in P. Charaudeau.et D. Mainguenu : « Dictionnaire d'analyse du discours », Paris, Seuil, 2002, p.185.

2- Analyse textuelle du corpus C¹ : le discours sociopolitique

Les contes circulent d'un bout du monde à l'autre à travers l'oralité ou l'écriture, la question qui se pose est de savoir si la transcription des textes oraux se fait dans les normes tout en restant fidèle au texte original. Dans notre étude nous avons opté pour des contes issus de la littérature orale maghrébine et transcrits par des auteurs maghrébins. Ces derniers se sont approprié le conte oral et l'ont adapté en un type de discours littéraire propre à chaque société, du moment qu'il reflète sa culture, ses valeurs, ses idéologies.

Percevoir le conte en évolution, selon ses rapports avec la société qui le produit, celle qui le transmet et celle qui le reçoit, permet de briser plusieurs fausses évidences, et d'abord celle d'un conte répété à l'infini au cours des siècles, stable et permanent, opposé à des manifestations orales et écrites de versions particulières. Le conte, inscrit dans la durée, n'est pas pour autant un objet immobile.²

Une de ses caractéristiques est de révéler à travers un regard socioculturel l'influence des contenus narratifs par le train de vie des hommes, cette visée nous permet l'exploration des enjeux idéologiques qui se dessinent derrière les différentes figures du conte à travers le temps. L'idéologie étant définie comme une doctrine politique, elle explique le réel par un principe unique, et représente l'ensemble d'idées partagées par un groupe, les forces qui agissent sur lui et les conflits qui le traversent, d'où l'intégration des partis politiques au sein des sociétés. Nous constatons alors que le conte, loin de refléter simplement les réalités et les inquiétudes des collectivités qui le façonnent, il est susceptible de véhiculer en même temps des systèmes politiques régis par un abus d'autorité et de pouvoir. Pour ce faire, nous avons orienté notre étude vers l'activité énonciative qui met en œuvre quelques stratégies pour faire émerger le discours sociopolitique des contes.

¹ Corpus d'étude : Nacer Khémir, « La Quête d'Hassan de Samarkand », éd, Actes Sud, 2003. « Le Chant des Génies », ed, Actes Sud, 2001. M, Dib, « Salem et le Sorcier », Collections Hikayat, 2000.

² Catherine, Velay-Vallantin, « L'Histoire des contes », Paris, A.Fayard, 1992, p. 38-39.

2.1- L'ouverture du sens par l'ancrage indexical

Tout texte présente à son lecteur un ensemble de signaux qui contribuent à sa réception et qui indiquent selon quelles normes il demande à être lu. Le sens des mots présents dans un texte varie en fonction des circonstances dans lesquelles ils ont été énoncés, et surtout des réponses données aux questions suivantes : Qui parle ? Où ? Et Quand ? Pour ce faire nous nous référons à la notion d'indexicalité :

Cette capacité de « montrer » plutôt qu'a « représenter » se manifeste dans les langues naturelles par le fait qu'elles comportent toutes (au dire des linguistes) des dispositifs spécialisés, permettant d'indiquer à l'auteur qu'il trouve non pas dans le message langagier lui-même, mais dans une réalité extérieure, les éléments lui permettant de comprendre à quoi ce qui est dit renvoie.¹

D'autres recherches en analyse du discours rattachent cette notion aux « indices »² de Charles.S.Peirce, aux « embrayeurs »³ de Benveniste, aux « déictiques »⁴ de Jakobson.

Nous nous intéressons tout d'abord aux paratextes des contes qui jouent un très grand rôle dans « l'horizon d'attente » du lecteur, dès le titre une relation s'établie entre ce dernier et le texte, car les indices présents à ce niveau des textes nous guident vers l'ouverture du sens. Dans les contes de notre corpus C, « La Quête d'Hassan de Samarkand », « Le Chant des Génies », « Salem et le Sorcier » les indices se présentent sous forme de déictique spatial : « Samarkand », déictique personnel : « Hassan » et « Salem », quant aux autres indices « Génies » et « Sorcier » nous les considérons comme des symboles indexicaux.

¹ Jean-François, Chanlat, « L'Individu dans l'organisation: les dimensions oubliées », Presses Université Laval, 1990, p. 55.

² Charles Sanders, Peirce, « Écrits sur le signe », rassemblés traduits et commentés par G. Deledalle, Paris, Le Seuil (coll. L'ordre philosophique) , 1978.

³ Emile, Benveniste, « Problèmes de linguistique générale », Paris, Gallimard, 1966.

⁴ Roman, Jakobson, « Essais de linguistique générale », traduction de N.Ruwet, Paris, Seuil, 1970.

Le sens est saisi par une relation du signe linguistique avec son objet et son interprétant, l'indice dérivé d'index, indique « le doigt qui montre » et représente le rapport du signe avec l'objet référent, vécu par le sujet interprétant, qui est mis en relief, avec une dimension fonctionnelle exacte. Si pour Peirce le signe linguistique se définit souvent comme un symbole, dans ce cas les indexicaux que nous avons dégagés des paratextes des contes sont des parties du discours indicial induisant un contexte communicatif. En ce sens, Jean-François Dégremont affirme que les mots de la langue ou expressions indexicales sont : **« une forme graphique de la langue naturelle, c'est-à-dire une suite de lettres, qui a pour caractéristique de se voir affecter, à chaque occurrence, une signification différente, fonction du contexte... »**¹ En somme, les mots peuvent-ils être conformes aux choses qu'ils désignent ? Ou leurs sens dépendaient-ils des circonstances de l'énonciation ? (Temps, espace, relation locuteur/auditeur, objectifs du locuteur...)

- La représentation du pouvoir

Dans cette étude, le choix du corpus relève de la littérature orale maghrébine, en tenant compte de cette espace géographique, nous supposons que toutes les situations d'énonciation sont bien déterminées par les intentions du narrateur\conteur. Par conséquent, tous les indexicaux font partie d'un imaginaire qui est le propre d'un auteur conscient des moyens linguistiques et énonciatifs mis à sa disposition. Etant donné que les deux contes de N.Khémir appartiennent à la tradition orale tunisienne, nous nous sommes posé la question suivante : que représente Samarkand pour le narrateur ? Que lui « montre » ce lieu en tant qu'indice ? Cet espace mythique peut-il inspirer ce dernier et nourrir son imaginaire ? Effectivement du moment que Samarkand est considérée dans une réalité extérieure à tout contexte de pensées comme une ville puissante. Puissante par son histoire, sa culture, puissante aussi par sa politique, sa religion et son statut économique.

¹ Le concept d'indexicalité , <http://www.ethnoinformatique.fr/mod/resource/view.php?id=1442>, consulté le 28\07\2015.

Le conteur tunisien par le processus de schématisation se construit un espace pour se dire. Or, nous constatons nettement que le contexte de l'histoire se détache entièrement du contexte socio-culturel et historique de production ou de transmission. Vu la circulation des contes de bouche à oreille, ces derniers s'inscrivent dans leurs contexte d'origine et reflètent un état passé de la société dans laquelle ils circulent. Nous tentons de montrer comment le contexte illocutoire se combine avec le contexte diégétique pour mettre en exergue une vision du monde et un système de valeurs, notamment le système politique propre à chaque communauté. Par ailleurs, dans le conte de M. Dib, le pouvoir est représenté par le sorcier, symbole de force, de magie et d'autorité, ce pouvoir rejoint celui du conte de Khémir où les génies renvoient à une puissance surnaturelle qui dépasse la détermination de tout être humain.

Le conte oral suppose une situation d'énonciation bien définie, un conteur avec un auditeur dans un lieu et à un moment précis, mais dans un conte écrit, le narrateur fait appel au lecteur et assure avec lui une fonction communicative dans un contexte communicatif. Les déictiques présents dans le discours des contes signalent au lecteur la présence du narrateur, leur identification dépend de la source à laquelle ils renvoient, c'est-à-dire de la relation du texte avec le référent. Ceci s'effectue par l'articulation de quelques unités linguistiques à certains éléments de la situation extralinguistique

- La représentation de soi par l'autre

Le déictique spatio-temporel : « Samarkand » nous indique l'ici et le maintenant de l'acte d'énonciation de ce conte. Dans la dédicace, l'auteur a indiqué la personne à qui il a dédié le conte à « Ma grand-mère l'Andalouse »¹. Cette dernière a légué à ses petits enfants des contes issus de son patrimoine culturel d'où leur perpétuation dans le temps. Ceci nous renseigne sur le contexte d'énonciation et la position de l'énonciateur face à son énoncé, vu l'histoire de l'Andalousie et sa relation avec les autres nations. Dans l'antiquité, l'Andalousie était habitée par un

¹ Dédicace adressée par Nacer, Khémir à sa grand-mère qui lui « a ouvert les portes de l'invisible » cité dans le conte : « Le chant des génies », ed, Actes Sud Junior.p.2.

mélange de peuple, les Phéniciens, les Carthaginois et les Tartessiens, après être sous la dépendance des Carthaginois, anciens habitants de la Tunisie et des Romains, son territoire fut envahi par les Arabes et les Berbères. Vers 711, elle devient sous l'autorité politique musulmane grâce au détroit de Gibraltar qui doit son nom à Tariq ibn Ziyad et qui facilite le passage des armées Omeyyades en Europe occidentale.

Nommé Al-Andalus, sa constitution se fait par un émirat puis par un califat dont Cordoue est la capitale. Au Xe siècle cette dernière devient la plus grande ville d'Europe abritant une population composée de chrétiens appelés Mozarabes, des musulmans, des juifs et des convertis, tous unis par la langue arabe et la culture islamique. Le califat de Cordoue est l'un des monarchies les plus brillants du Moyen Âge, porteur d'une civilisation originale marquée par la rencontre de l'orient musulman et de l'occident chrétien, célèbre pour son milieu intellectuel, pour sa culture, il attirait beaucoup de savants et d'artistes orientaux. Cette immigration montre d'une part la brillance de Cordoue et d'autre part, contribue aux échanges culturelles, et ce dans un laps de temps très court qui a duré à peine un siècle. Enfin, le califat de Cordoue occupait une place particulière au sein du monde musulman médiéval, il était surtout le lieu de rencontre de l'Orient et de l'Occident.

Sa civilisation est admirée dans le monde entier, ses relations avec Bagdad sont non seulement nombreuses, mais très productives, et s'inscrivent dans une civilisation islamique riche et variée. Dans cette perspective, nous remarquons que « Cordoue » se présente aussi comme un déictique spatiotemporel, c'est l'espace mentionné dans le rêve d'Hassan : « **Hassan, mon fils, tu es jeune, tu es brave, va à Cordoue. A Cordoue, il y'a un pont.** » (N. Khémir, « La quête d'Hassan de Samarkand », p.6.) Ainsi, le narrateur, en prenant la parole, établit un ensemble de mots liés à la situation d'énonciation et révélés par les indexicaux ou déictiques. Le premier repère subjectif se manifeste par le déictique « ce » : « Seul un beau garçon pouvait porter ce nom. Et ce Hassan-la n'était pas seulement beau... » (Ibid, p.5.). Le narrateur porte un jugement appréciatif et révèle ses sentiments vis-à-vis de son personnage, le démonstratif ce actualise le contexte et le rend proche du lecteur\auditeur. Le narrateur fait en sorte que la situation d'énonciation est autre

qu'elle ne l'est, car les déictiques spatiaux « Samarkand » et « Cordoue » ancrent le conte dans un contexte d'énonciation différent de celui de l'énonciateur d'où la distinction entre contexte illocutoire et contexte diégétique. Mais en réalité, il n'existe qu'un contexte :

Parce que le contexte pertinent est toujours le contexte interne, et non le contexte externe, et parce que le contexte interne n'est rien d'autre qu'un aspect du sens global de l'énoncé ou du discours[...]Le sens de l'énoncé est en effet déterminé par les intentions communicatives que le locuteur réussit à rendre manifestes à son auditoire. Il suffit au locuteur de donner à comprendre à l'auditoire que l'énoncé présent est censé être produit par x au moment t et en un lieu l, pour que les paramètres « locuteur », « moment de l'énonciation » et « lieu de l'énonciation » du contexte interne prennent automatiquement les valeurs en question.¹

Dans ce même ordre d'idée, nous pouvons déduire que la situation d'énonciation se rattache à l'histoire qui unissait Samarkand, Cordoue et Carthage (Tunisie), ces espaces s'enchevêtrent et l'un ne peut avoir d'essence qu'en rapport avec l'autre. Ils renvoient tous à un imaginaire collectif et une représentation mentale du monde. Le narrateur s'approprie ces lieux et se construit un contexte propre à sa narration, car l'espace occupe une grande place dans l'univers mental de chaque individu. Dès qu'un espace est évoqué, notre psyché se met au travail et tend vers la relation entre le dedans et le dehors. Gaston Bachelard nous parle dans son livre « La Poétique de l'espace », d'une démarche qui part de nos expériences intérieures pour aller vers un ailleurs et revenir à nous-mêmes, enrichis par nos découvertes, car : **« L'immensité est en nous. (...) Dès que nous sommes immobiles, nous sommes ailleurs ; nous rêvons dans un monde immense. L'immensité est le mouvement de l'homme immobile. »²**

Cette immensité est évoquée dans le conte par la rencontre des trois espaces, une rencontre schématisée et représentée par le narrateur dans son imaginaire et

¹ Marcel, Vuillaume, « Ici et Maintenant », édition, Rodopi, B.V, Amsterdam, New-York, 2008. Texte de Francois Ricanati, « D'un contexte à l'autre », p. 3.

² Op, cit, Gaston, Bachelard, « La Poétique de l'espace », p. 169.

orientée vers le lecteur\auditeur pour lui faire voir une certaine réalité. En effet, dans la fabuleuse ville de Samarkand habitait un garçon qui porte bien son nom « Hassan », ce déictique personnel nous renvoie à la situation d'énonciation. En 698, Carthage est détruite par Hassan Ibn Numan Al-Azadi, Al-Ghassani à la tête d'une énorme armée, ce dernier surnommé El-cheikh Al Amine a été le premier conquérant musulman de l'Ifriqiyya (le Maghreb actuel) du temps des Omeyyades. Natif du Bilad Ech-cham (la Syrie actuelle), il s'intègre à l'Islam, apprend le Coran et la sunna et devient un homme puissant au service des Omeyyades. En 661, Mu'âwiyya accède au califat, dès lors l'Ifriqiya devient la cible de ce dernier d'où la conquête de Kairouan en 670 par Oqba Ibn Nafaa. Kairouan est à la fois une ville islamique, une passerelle pour de nouvelles expéditions, et un repère sur la route entre l'Orient et le Maghreb.

2.2- La politique de Hassan où la conquête de Carthage

En Orient, le califat d'Abd al Malik commence en 685 jusqu'en 707, califat important, qui marque la fin temporaire des troubles politiques en Orient. Pendant cette période des réformes de l'administration et du pouvoir ont été prises, parmi les quelles la nomination de Hassan Ibn Numan comme gouverneur au Maghreb. Ce dernier décide de mener une politique d'islamisation des Berbères, et considère les Byzantins comme ses principaux ennemis. Il fut réclamé par Abdelmalek Ben Marwane, fils du fondateur de la dynastie omeyyade Mou'awya Ibn abi Sofiane pour mettre fin dans la région de l'Ifriqiyya à des troubles nés de la conquête arabo-musulmane. Hassan arriva aux portes de Kairouan, la conquit et se rendit, par la suite, à Carthage base byzantine sur la façade maritime. Après une brève bataille, il abattit l'ennemi et s'appropriâ cette place forte. Mais, ses exploits vont encore plus loin, après la chute des Byzantins, Hassan ibn An-Numan détruit les plus grands rois de l'Ifriqiyya, parmi eux la reine Al-Kahina des berbères. Dès lors, il a commencé à impliquer les berbères dans ses conquêtes en les engageant dans son armée. Cette victoire de l'armée Arabo-Musulmane sur Al-Kahina, mais surtout sur l'Empire Romain et Byzantin, contribue à l'arrivée massive des Arabes originaires du Moyen Orient en Afrique du Nord.

Ceci dit, nous déduisons que notre conte est ancré dans une époque où l'Ifriqiyya a connu des déboires socio-politiques et économiques, vu les gouverneurs qui l'ont assiégé. Outre, les déictiques spatiaux et personnels qui ont participé à l'ouverture du sens, notre attention est attirée par d'autres éléments textuels qui se déploient dans le conte, notamment l'indice symbolique « figuier » : **« Il habitait une petite maison avec sa grand-mère, au fond d'une impasse, et juste au centre de la cour carrée, il y avait un figuier qui s'élançait comme une fontaine dans le bleu du ciel. »** (N. Khémir, « La quête d'Hassan de Samarkand », p.5.)

Hassan montait chaque matin sur le figuier et mangeait les plus belles figues. Symbole de la volonté, de survie et de générosité, le figuier nourrit l'homme sans lui demander des efforts de culture. Or, dans notre conte, l'histoire du figuier se rattache à l'histoire de Carthage, étant un arbre méditerranéen, sa notoriété et son expansion vont de pair avec les civilisations des riverains méditerranéens. Parmi ces civilisations, celle de l'Afrique est symbolisée par le figuier et dont l'histoire révèle le lien qui les unit. Avant la troisième guerre punique, Caton l'Ancien, politicien Romain et homme de guerre a ramené de Carthage une figue précoce qu'il présenta au sénat en demandant à l'assemblée quand le fruit avait été cueilli. Tous admettaient la fraîcheur de la figue malgré son voyage jusqu'à Rome, mais Caton démentit les faits en disant que le fruit a été cueilli il y'a trois jours pour les inciter à détruire Carthage.

Principal précurseur de la guerre contre Carthage, il a été envoyé sur les lieux pour servir de médiateur aux Carthaginois et à Massinissa, cependant, il échoue dans sa mission et garde une forte impression sur les ressources de Carthage. C'est pourquoi son choix pour la figue n'était pas au hasard, mais un choix qui avait ses raisons, car ce fruit incarnait la résistance de la civilisation Africaine et son expansion à travers le temps et l'espace. Ce fait n'était pas admis par Caton, il était persuadé que la sécurité de Rome dépend de la destruction de Carthage et pour convaincre le parlement, il a utilisé l'argument de la figue pour montrer que cette ville n'est pas si éloignée ni si insignifiante comme le pensent

certain de ses pairs. Pline, auteur et naturaliste romain affirme son étonnement face à cet épisode :

Pour moi, ce qui me frappe le plus, c'est qu'une ville qui, pendant 120 ans, dispute à Rome le spectre du monde, ait été ruinée à cause d'une figue. La Trébie, Trazimène, Cannes, le nom romain avili, les Carthaginois à trois mille de Rome, Hannibal à la porte Céline n'émeuvent pas les Romains : une figue fait voir Carthage aux portes de Rome¹.

Ainsi, le narrateur, en choisissant le figuier, voulait nous révéler combien est grande la résistance de Carthage, elle n'a pas perdu son statut de puissance méditerranéenne malgré les deux guerres puniques qu'elle a du traversées. En revanche, nous nous sommes posé la question : pourquoi Samarkand et Cordoue figurent-elles dans le conte ? Quels liens peuvent-elles avoir avec Carthage ? Pour répondre à ses questions, nous orientons notre recherche vers la civilisation musulmane qui est un creuset où se sont rencontrés Arabes, Juifs, Perses, Chrétiens...

- De Samarkand à Carthage, de Carthage à Cordoue

Le lien qui unit ces espaces trouve ses racines dans l'Histoire de la civilisation arabo-musulmane. Les Omeyyades forment une dynastie de califes qui gouvernent le monde musulman de 661 à 750. Descendants de Umayya ibn Abd Sams, grand-oncle de notre Prophète Mahomet (Prières et Paix sur lui), ils sont originaires de Quraych, tribu Arabe qui dominait La Mecque au temps de l'Islam. Après la mort d'Ali-Ibn-Abi-Talib, ils fondent le califat Omeyyade à Damas qui devient le plus grand gouvernement musulman de l'Histoire en s'étalant de l'Indus jusqu'à la péninsule Ibérique. Les Omeyyades s'engagent dans une guerre contre l'empire byzantin guidés par Muawiya I^{er}, ils conquièrent une partie de l'Afrique du Nord, où est fondée la ville de Kairouan, et de l'Asie centrale qui rassemble Kaboul, Boukhara, Samarkand. Par ces indexicaux spatiaux, nous nous sommes rendu

¹ <https://azititou.wordpress.com/2012/04/21/l'arbre-de-la-tradition-l'arbre-sa-vie-son-histoire-ses-legendes>. Consulté le : 19/02/2016.

compte que ce conte a mis en exergue l'histoire des civilisations les plus anciennes du monde.

En donnant à son héros le nom d'Hassan, le narrateur ne fait qu'évoquer l'histoire de Carthage convoité par Hassan ibn An-Numan au temps des Omeyyades. Ce dernier était convoqué par Abd Al-Malik ibn Marwan, calife au Moyen-Orient et met à sa disposition une grande armée pour prendre Carthage. En effet, le narrateur représente la prise de Carthage par la cueillette des figues « **Il prit l'habitude de monter chaque matin sur le figuier, de choisir les plus belles figues et de les manger** » (N. Khémir, « La quête d'Hassan de Samarkand », p.6). La figue incarnait la résistance et la propagation, tout comme Carthage qui a résisté à ses conquérants. Après la conquête d'Hassan en 695, la ville est perdue à nouveau, mais il la reprend définitivement en 698, après avoir vaincu La Kahena. Renversés par les Abbassides, la dynastie des Omeyyades s'écoule, mais l'un de leurs survivants fuit en Andalousie et fonde un nouveau gouvernement à Cordoue d'où le rêve d'Hassan : « **Hassan, mon fil, tu es jeune, tu es brave, va à Cordoue. A Cordoue, il y'a un pont...Va à Cordoue, ce trésor est pour toi** » (Ibid, p.6)

Le narrateur utilise le temps du présent qui représente le temps de base du discours, il coïncide avec le moment de l'énonciation. En racontant le rêve d'Hassan au discours direct, présence des guillemets, en employant la deuxième personne du singulier « tu, toi », et le mode impératif, le conteur fait référence au passé immédiat ou au futur immédiat. Or, le présent prend ici une valeur déictique, car il est considéré comme contemporain de l'instant énonciatif et marque une action en cours. Dans ce cas le contexte joue un très grand rôle, du moment que l'énonciateur utilise le présent pour valider ses propos au moment de leur énonciation. Au début de cette étude, nous avons déterminé le contexte d'énonciation grâce aux indices spatio-temporels « Samarkand » et « Cordoue » qui correspondait à la période où Carthage était conquis par les Omeyyades. Ces derniers ont contribué à l'évolution historique de l'islam qui a eu un impact spécifique sur l'histoire religieuse, économique, et surtout politique dans des espaces géographiques s'étendant de l'Océan Atlantique dans l'ouest vers l'Asie centrale dans l'est.

Mais cette dynastie a été renversée par les Abassides, échappé par miracle au massacre de sa famille, qui est supprimée presque tout entière en 750, Abd al-Rahman I^{er} se réfugie en Espagne, il fixe sa résidence à Cordoue et règne pendant 31 ans. Ainsi, la mise en relation du contexte illocutoire et du contexte diégétique nous révèle la situation d'énonciation de ce conte. En choisissant Samarkand comme l'univers de la diégèse, le narrateur se place dans un niveau extradiégétique et nous rapporte les événements de l'histoire par le biais du discours narratif. Nous remarquons que l'univers spatio-temporel présenté par le récit s'articule fermement au contexte d'énonciation.

- Le triomphe de la dynastie musulmane

Après la conquête de Carthage par Hassan, désigné comme gouverneur par le calife Omeyyade en Orient musulman, au pouvoir religieux et politique, la ville devient progressivement abandonnée et remplacée par le nouveau port tout proche, Tunis. Possédant la suprématie surtout en méditerranée occidentale, les musulmans commencent à dévaster les côtes italiennes. Toutefois, le domaine de l'Islam se comporte ainsi comme le creuset d'une civilisation de synthèse, car elle assemble d'autres civilisations qui lui permettent de s'étendre du côté oriental vers l'Asie centrale, du côté occidental vers l'Ifriqiya, le Maghrib al-aqsa, l'Espagne et la Sicile.

Hassan habitait dans « **...La fabuleuse ville de Samarkand** » (N.Khémir, « La quête d'Hassan de Samarkand », p.5) et sous le figuier, il faisait le rêve d'un vieillard qui lui parlait d'un trésor à Cordoue. L'emploi de l'impératif établit un lien direct et immédiat entre le narrateur et le lecteur, pareil pour le style direct qui crée un effet du réel et donne vie au texte et aux personnages. Que va chercher Hassan à Cordoue ? Et que représente le trésor cité dans le rêve ? La deixis mise en place par les indexicaux nous révèle deux espaces distincts mais indissociables qui représentent toute une mémoire collective. Quand, en 711, Tarik ibn Ziyad franchit le détroit de Gibraltar, appelé aussi le djebel Al-Tarik, avec son supérieur Nusayr gouverneur de Kairouan, il conquiert une terre qui va être pour les Arabes le reflet du paradis terrestre et lui donna le nom de leurs ancêtres : Al-Andalous, la terre des Vandales. Occupée par les Arabes, Cordoue devient en 756, la capitale d'un émirat

indépendant, fondé par Abd al-Rahman I^{er} nommé par Damas et occupe la place de la 3^e ville du monde après Bagdad et Alexandrie d'Egypte. Ainsi, les fortes influences venues d'Orient bouleversent l'Espagne, la culture Arabe s'intègre à la culture hispanique et touche presque toute la population, musulmane et chrétienne. Or, la quête d'Hassan n'est autre que celle des Omeyyades, en trouvant refuge en Occident ils se sont retrouvés eux-mêmes. Leur Emir Abd al-Rahman I^{er} grand poète et homme de lettres, décrit son exil par des vers pour exprimer sa mélancolie et imposer sa politique :

Ô, palmier, tu es comme moi, étranger en Occident, éloigné de ta patrie. Moi et personne d'autre, poussé par une noble indignation, l'épée à double tranchant dégainée, traversai le désert, sillonnai la mer et, bravant les vagues et les champs stériles, conquis un royaume, fondai un pouvoir et créai un minbar indépendant pour la prière. Moi et personne d'autre réorganisai une armée auparavant annihilée, peuplai des villes autrefois désertes ; et appelai ensuite toute ma famille dans un lieu où elle put s'installer comme dans sa propre maison ¹

De ce fait, la dynastie Omeyyade s'établit à Cordoue et l'Islam espagnol va être le trait d'union entre l'Occident et l'Orient. « **Dès l'aube, il se mit en route. Il traversa des déserts, des villes et des mers.** », (N.Khémir, « Laquête d'Hassan de Samarkand », p.15). Hassan part de Samarkand à Cordoue après avoir parcouru des terres et longé des mers. Ainsi est l'univers Musulman, par sa position centrale au cœur du Monde, par sa domination de la région des isthmes entre océan Indien et Méditerranée, par sa prise de la grande route continentale, par son contrôle des déserts et des oasis qui mènent de l'Asie centrale à l'Afrique occidentale, il est en rapport direct avec d'autres espaces civilisés, d'où l'importance des échanges et des relations politiques et culturelles qui se tissent entre les villes, en particulier, Damas, Bagdad, le Caire, Fès, Kairouan, Palerme. Ces grands relais jouent aussi un rôle sur la route qui va de Samarkand à Cordoue, où circulent les hommes, les marchandises et les pensées, témoins de la civilisation Musulmane.

¹ « [Les Andalousies de Damas à Cordoue](http://www.google.dz/Url/www.imarabe.org/sites/default/files/andalousie) » -Institut du Monde Arabe. <http://www.google.dz/Url/www.imarabe.org/sites/default/files/andalousie>. Consulté le : 19\02\2016.

Hassan arrive à Cordoue, trouve le pont et le figuier, arbre originaire de l'orient, mais le mendiant avec sa sagesse convainc Hassan de retourner chez lui : **« Chaque jour, à l'heure de la sieste, [...] je fais le même rêve , celui d'un vieillard avec une barbe blanche qui me dit : lève- toi , va à Samarkand, à Samarkand, il y'a une petite maison [...] au pied du figuier, il y'a un trésor. Va à Samarkand, ce trésor est pour toi. »** (N.Khémir, « La quête d'Hassan de Samarkand », p.20). Nous remarquons la présence de l'aspect itératif marqué par des éléments extérieurs du syntagme verbal, « chaque jour ». Ce n'est pas le verbe faire, ni le temps du présent qui expriment l'habitude, mais c'est le circonstant « chaque jour » qui donne forme au présent dit « d'habitude », il s'agit donc d'une habitude présente marquée par le déictique « chaque jour ».

En effet, le vieillard a persuadé Hassan de retourner chez lui en lui disant : **« Mais, vois-tu mon fils, moi je ne suis pas assez fou pour abandonner l'ombre de mon figuier pour aller à Samarkand. »** (Ibid, p.20.) Ici, le narrateur se confond avec le personnage, en prenant la parole, il place des déictiques liés à la situation d'énonciation et fixe un repère subjectif par la présence du « je ». Le narrateur/conteur s'adresse directement au lecteur/auditeur au moment de l'énonciation, donc un présent avant et après lequel se situent le passé et l'avenir. Le conseil donné à Hassan révèle la sagesse du vieillard donc du narrateur. Effectivement, le rêve se répète chaque jour pendant vingt-ans, et c'est l'histoire d'une civilisation qui se répète. Si nous centrons notre étude sur les déictiques déjà cités, nous constatons la présence totale de l'énonciateur dans son énoncé. Par ces indices, il a mis l'accent sur une période de l'histoire concernant un espace géographique bien précis. Notons que le fait de citer un seul endroit oriental, occidental, africain, renvoie à lui seul à tout l'Orient, à tout l'Occident ou à toute l'Afrique.

Notre conte est issu de la tradition orale tunisienne, en prenant en compte le contexte d'énonciation, nous avons pu situer l'histoire dans un espace et dans un temps précis par apport aux déictiques spatiaux suivants : « Samarkand » et « Cordoue ». Ce qui caractérise ces deux contrées c'est l'histoire de leurs civilisations à travers le temps. Samarkand appelé aussi «l'Éden de l'Est», «la Face

de la Terre», «la perle Précieuse du monde oriental» est l'un des berceaux de la civilisation des peuples de l'Asie Centrale. Au début du VIII siècle Samarkand était conquis par les Arabes. En 751, ces derniers ont capturé des artisans papetiers chinois, et dès lors Samarkand est devenu le lieu où la fabrication du papier du monde musulman a pris naissance. Pendant ce temps, Carthage était mis à bas par Hassan Ibn Numan, il finit par détruire Carthage tout comme les Romains, Tunis et surtout Kairouan prennent dès lors la place de Carthage en tant que centres régionaux dans l'Ifriqya.

La destruction de Carthage marque la fin de l'influence romaine et byzantine en Afrique du Nord, et l'ascension de l'Islam au Maghreb. Pour marquer l'importance de cette période de l'histoire, le narrateur fait appel à son imaginaire qui le propulse d'emblée dans un monde monumental où se rencontrent toutes les religions et se côtoient tous les individus. Ce monde est schématisé dans le conte par la représentation des grands axes qui traversent le monde Musulman. La conquête arabe a mis en place des routes commerciales de l'Espagne musulmane jusqu'aux rives de L'Indus et Samarkand, ces espaces ont fortement contribué au développement économique et aux échanges entre culture et civilisation. A l'ouest, la circulation de l'or et des esclaves viennent de l'Afrique noire, les principaux centres commerciaux sont Kairouan et Cordoue. À l'est, les villes de Kairouan et le Caire reçoivent des épices et des parfums de l'Orient. Ces mêmes produits sont transportés à Bagdad qui reçoit également de la soie et du papier de Chine en empruntant la route commerciale de Samarkand.

Par conséquent, la quête d'Hassan de Samarkand représente la quête de tout individu qui veut être au centre du monde, car l'homme est toujours à la recherche du pouvoir, ses conquêtes ne finissent jamais et à chaque fois son avidité le propulse dans des espaces différents. En revanche l'homme sage n'a pas besoin de se déplacer pour acquérir le pouvoir et la dominance, il les trouve dans son entourage, en dépit de sa mouvance, il retourne toujours à ses origines et se retrouve rattaché au milieu qui l'a vu naître. Ce pouvoir est dévoilé dans le reste de notre corpus C par d'autres stratégies narratives. Pour révéler cet autoritarisme, le

narrateur recourt à l'imaginaire poétique, car le pouvoir ne se donne jamais comme discours littéral, mais il faut bien le décortiquer pour accéder à son pouvoir occulte.

3- Stratégies narratives et poétiques pour une analyse textuelle du corpus C

Il y a une évidence de la rhétorique dans la littérature orale maghrébine, notamment dans les contes populaires. Tout le long des récits les figures de style s'imposent et se font entendre ou lire sans cesse. Ainsi, le conte placé entre réalité et imaginaire remplit plusieurs fonctions telles la diffusion d'informations et de rituels de la vie quotidienne en liaison avec des événements réelles ou imaginaires, de même le passage de l'identité individuelle vers une identité collective ou encore la recherche d'une vérité existentielle, politique, sociale, économique... Un ensemble de figures porteuses de sens est présent dans les contes, il enrichit les récits en leur donnant une profondeur sémantique. Notre tâche est de pénétrer cet imaginaire afin d'en dégager un horizon de sens. Car le discours des contes nous permet de saisir la réalité par le biais de l'imaginaire. Ainsi, l'articulation de la langue avec l'imaginaire donne forme aux images et leur procurent une existence.

La poétique qui est l'exploration de la poéticité d'un texte engendre des possibilités de sens à chaque lecture, et c'est grâce à l'image qui est à l'origine de la poéticité que le texte devient créateur. Jean Burgos montre que l'image est proche de la métaphore : **« La métaphore est définie comme un simple travestissement de la pensée, une manière plus au moins originale de véhiculer un sens préexistant au texte, de renvoyer à un référent connu, tandis que l'image donne à voir autre chose et qu'elle donne à voir autrement »**¹ Par conséquent, les métaphores contribuent à la transmission servant à dégager un sens symbolique et poétique, elles sont essentielles dans la perception du monde qui nous entoure et qui nous influence, car elles ont le pouvoir de définir la réalité. Paul Ricœur montre l'importance de la réplique poétique face aux paradoxes de la référence au monde de la vie : **« le discours poétique porte au langage des aspects, des qualités, des valeurs de la réalité, qui n'ont pas d'accès au langage directement descriptif et qui ne peuvent être dits qu'à la faveur du jeu complexe de l'énonciation**

¹ Jean, Burgos, « Pour une poétique de l'Imaginaire », éd, Le Seuil, « Pierres Vives », 1982, p.9.

métaphorique et de la transgression réglée des significations usuelles de nos mots »¹. Dans une certaine situation de discours, notamment dans le discours de la tradition orale, dans un environnement social donné et à un moment précis, l'homme a besoin de dire quelque chose. Par la parole qui est un acte individuel, il exprime sa vision du monde et décrit l'univers des représentations.

3.1- L'imaginaire poétique pour dénoncer le pouvoir

Il est des récits qui racontent des mondes gérés par d'autres lois, habités par des êtres surnaturels doués de capacités qui dépassent la réalité commune. Alors, le narrateur face à ces mondes fait appel à son imagination qui encourage la création poétique, Charles Nodier justifie l'existence de cette création par les propos suivants :

[...] l'imagination poétique de l'homme est innée, mais elle est souvent assoupie sous le poids des sciences positives, et ressort avec plus de virulence au moment où les vérités généralement acquises vacillent, au moment où l'incrédulité envers la foi religieuse avance, au moment où la déchéance de la société est irréfutable. La faculté d'imagination, cette faculté de «produire le merveilleux» dont la nature a doué l'homme est donc son unique moyen de salut.²

En conséquence, pour dire et se dire, le conte met en scène des images qui s'adressent aux sens et éveillent chez le lecteur ou l'auditeur la représentation et l'imagination. Dans notre corpus, nous verrons combien l'arsenal rhétorique et poétique enrichissent les textes, les rendent plus agréable, plus vivants et plus accessibles.

- Métaphore, symbole et répétition

Comme nous l'avons précisé au début de ce chapitre, l'ouverture du sens est perçue dans le paratexte des contes, les titres nous révèlent combien est forte la

¹ <http://olivierabel.fr/ricoeur/l'apport> de Ricœur à la compréhension de l'œuvre d'art.php. Olivier Abel, Faculté de Théologie Protestante de Paris. Consulté le : 19/02/2016

² Scanu, Ada-Miriam, « Charles Nodier. Du Fantastique en Littérature ». Séminaire d'Histoire Littéraire : La naissance du fantastique en Europe – Histoire et Théorie, 2004, p.13-14.

relation entre le mot et la chose, entre la chose et sa représentation. Dans le conte « Le Chant des Génies » de Khémir, nous remarquons une parenté entre métaphore et symbole, car le chant étant le symbole d'allégresse et de joie, le génie celui du pouvoir, alors le symbole du génie peut être employé dans le sens de force et d'autorité et la métaphore du génie se transforme en symbole de puissance. De même pour « Salem et le Sorcier » de Dib, le nom Salem symbolise la paix, la sérénité et le sorcier représente le trouble, l'abus du pouvoir, ainsi la métaphore du sorcier se transforme en symbole de force. Dans cette perspective, l'étude de la métaphore s'appuie sur plusieurs disciplines comme la rhétorique, la poétique, la linguistique, le symbolique.

Paul Ricœur définit la métaphore comme le fait « **de parler d'une chose dans les termes d'une autre qui lui ressemble** »¹. Le mot utilisé dépend de la personne qui parle, car le choix des mots varie d'un sujet à l'autre selon le sens qui leur est attribué, il varie aussi selon les dispositions, les préoccupations, l'espace culturel de celui qui l'emploie et de celui qui le perçoit. Un mot varie de sens suivant la société dans laquelle il est utilisé et selon la place qu'il occupe, dans la phrase, et dans le discours. En évoquant le monde du texte qui est un monde imaginaire, nous remarquons que le narrateur de chaque conte a choisi le mot qui lui semblait représentatif et porteur d'une vérité proche du monde réel. Dans le conte « Le Chant des Génies », le monologue narrativisé nous installe d'emblée dans la pensée du personnage, le discours mental de ce dernier pris en charge par le discours du narrateur : « **Il soupirait et dans le secret de son âme, il se disait : - Ah ! Si seulement, je m'écoutais, j'irai cultiver le chant des génies...Mais, il ne s'écoutait pas car il avait peur** » (Khémir, « Le chant des génies », p.12) met en lumière la situation d'énonciation et nous place à l'intérieure de la conscience du narrateur. Une conscience qui s'éveille pour affronter les accablants de la vie qui « **le suivaient partout comme un fidèle compagnon de la route** » (N.Khémir, Ibid, p.11). Par cette métaphore proche de la comparaison le narrateur insiste sur l'acharnement du destin envers son personnage.

¹ Paul. Ricœur, « La métaphore vive », Paris, Seuil, 1975, p. 250.

En effet, la pauvreté suivait le paysan tel l'ombre qui ne lâche pas sa silhouette, cette situation se perpétue le long du conte, et devient imbattable. Elle se répète comme les figures de répétition présentes dans le conte, ces dernières ont mauvaises réputation dans le langage naturel, puisqu'elles sont synonymes de lassitude, de bavardage. Dans ces conditions, elle constitue donc un obstacle qui met en danger la progression du texte, car la répétition incite le texte à un retour en arrière qui risque de le figer en empêchant l'ouverture du sens.

Prak-Derrington définit la répétition comme un : « **mécanisme réflexif, intentionnel, par lequel le texte, en s'auto-citant, initie un mouvement régressif, immédiat ou bien différé, de retour vers l'arrière, qui interrompt la linéarité de l'écriture et de la lecture** »¹ Cette figure occupe une place importante dans la tradition rhétorique, certains rhétoriciens la considèrent comme la plus puissante de toutes les figures . Pour Georges, Molinié : « **La répétition est donc la figure qui conditionne tout discours** »² De par sa contribution dans l'organisation d'un texte, elle est une construction du locuteur qui s'écarte de toute forme habituelle de formulation ; il affirme aussi : « qu'il y a figure, dans un discours ou dans un fragment de discours, lorsque l'effet de sens produit ne se réduit pas à celui qui est normalement engagé par l'arrangement lexical et syntaxique récurrent. »³ Par conséquent, les structures répétitives revêtent donc une importance essentielle, au même titre que la métaphore ou autre figure de style, et attirent l'attention tant leur ambiguïté est frappante.

La répétition se présente comme une figure qui véhicule un sens, c'est un procédé d'écriture mis en œuvre par le locuteur pour dire sans dire en ayant recours à une reprise textuelle à l'identique. Notre choix de corpus s'est porté sur ces contes, car ils présentent des parties du discours relevant de la répétition et constituant un corpus de formes correspondant à la fois à des figures de rhétoriques répertoriées dans les textes. Dans « Le Chant des Génies », tout ce qui est dit se

¹ Prak-Derrington, « Récit, répétition, variation ». Cahiers d'études germaniques, 2005, p. 55.

² Georges, Molinié, « Dictionnaire de rhétorique », Paris, Librairie Générale Française, 1992, p.292.

³ Ibid, p.152.

réfère au cadre temporel défini par la reprise textuelle à l'identique, à savoir toutes les fois où le personnage passait devant le champ des génies : « ...**Il s'arrêta toujours un instant devant le même champ [...] Ah ! Si seulement je m'écoutais [...] Il s'arrêta un peu plus longtemps [...] Ah ! Si seulement je m'écoutais...** » (N.Khémir, « Le chant des Génies », p.12-14). Nous constatons que la première fonction de la répétition qui se présente sous forme d'anaphore est tout d'abord l'organisation du texte. Le fait qu'elle soit répétée permet d'introduire autres faits, la répétition permet d'introduire non pas la même chose, mais quelque chose d'autre.

En effet, l'anaphore est une : « **Figure qui consiste à répéter un mot au début de plusieurs vers, phrases ou membres de phrase. Elle est justifiée par toute espèce d'insistance, celle de la volonté, de la persévérance, de l'amour impérissable, ou de la haine implacable** »¹ Un peu plus loin dans le conte « Le chant des génies », le narrateur recourt toujours à la répétition pour introduire une variation dans la suite : « **A peine l'avait-il arraché ... Qu'est-ce que tu fais là ? Attends, on va t'aider !** » (N.Khémir, p.17). « **A peine avait-il saisi... Qu'est-ce que tu fais là ? Attends on va t'aider !** » (Ibid, p.18) et l'évènement se répète jusqu'à la fin de l'histoire. Malgré la ressemblance des phrases, elles ne renvoient pas au même cadre temporel, la première phrase marque le début de l'histoire et s'arrête là où apparaît la seconde phrase qui renvoie à d'autres moments de l'histoire. La répétition organise le texte, le dédouble pour présenter quelque chose d'autre.

D'après Genette, la répétition renvoie à « **l'autre du même** »² et « **non au même, à l'altérité dans l'identité** »³. Si un élément est répété, il est répété ailleurs, comme l'histoire d'un peuple qui se répète à travers le temps. En prenant en considération le contexte d'énonciation, le narrateur nous plonge dans un passé lointain où la dictature, l'absence de liberté individuelle, les inégalités sociales

¹ Henri, Morier, « Dictionnaire de poétique et de rhétorique », [4 édition revue et augmentée], Paris : Presses Universitaires de France. 1988, p.66.

² Gérard, Genette, « Figures IV », Paris : Seuil.1999, p.101.

³ Ibid, p.101.

représentaient l'idéologie parfaite. Or, cette idéologie n'est autre que la mauvaise appartenance politique et religieuse de l'autre, elle est l'usage du pouvoir absolu. Cet absolutisme est représenté dans les contes par les génies dans le conte Tunisien et le sorcier dans le conte Algérien, dans les deux cas les deux figures symbolisent l'autocratie et l'abus du pouvoir. Pour dénoncer ce pouvoir le narrateur recourt à son imaginaire poétique et rompt le silence dans lequel était séquestré tout un peuple, effectivement, le paysan : « **Se jura de ne jamais lui léguer la pauvreté en héritage** » (N.Khémir, « Le chant des Génies », p.11.) Ce refus de la continuité est exprimé aussi dans le conte de Dib par le rejet de Salem de toute forme d'autorité exercée par le sorcier : « **Le petit garçon est très fatigué par le travail [...] ne répond pas, ne se lève pas et ne va pas ouvrir** » (M.Dib, « Salem et le Sorcier », p.3) Ici, le héros conteste tout pouvoir et se plie à sa volonté.

- La transgression ou le refus de la linéarité

Dans le premier conte l'interdit est transgressé par le paysan qui traverse le champ des génies pour le cultiver malgré la peur qu'ils sèment dans tout le village. Il en est de même pour Salem, refusant d'obéir à son maître, il transgresse l'interdit et s'affranchit de toute aliénation. Les deux héros se livrent à un combat dur contre leurs bourreaux, tout en sachant que dans les deux contes le pouvoir est incarné par deux figures qui inspirent le mal et la persécution. Le plus souvent les mots sont détournés de leur emploi archaïque, c'est-à-dire de leur signification réelle, pour mieux décrire les sentiments ou les pensées. Dans nos contes les métaphores abondent et donnent plus de vigueur à l'idée qu'elles exposent et révèlent plus de clarté à la représentation évoquée. Ceci dit, les génies ont-ils un chant ? Le sorcier peut-il être vaincu ? Pour répondre à ces questions nous nous référons à l'histoire du Maghreb (Algérie, Maroc, Tunisie), cette région d'Afrique du Nord, par sa position géographique en Méditerranée intéressait le monde depuis l'Antiquité et le captiva toujours, c'est une terre où de nombreuses civilisations se sont rencontrées et ont laissé des traces qui ont marqué profondément la culture et la société Maghrébine. Les pays Maghrébins ont toujours été considérés comme une proie pour les conquérants depuis l'antiquité, notamment la Tunisie qui n'a pas cessé d'être envahi successivement par les étrangers, (Romains, Vandales, Byzantins,

Turcs et Français...). Cette présence est sentie dans le conte par celle des génies, elle se manifeste comme une puissance que personne ne peut entraver.

Par ailleurs, les génies, dont le culte est commun à tous les peuples de l'Antiquité, étaient contemplés comme des divinités intermédiaires entre les hommes et les dieux. Leur appellation diffère d'un pays à l'autre, chez les Persans et les Arabes, ils sont appelés Djinn, Démon, Satan, Ifrit, Iblis...mais partout ils sont considérés comme gouvernants les destinées de l'homme ou prédicateurs dans les affaires de ce monde. Quant, au sorcier, il pratique de la magie qui est une activité fondée sur la croyance en l'existence d'êtres ou de pouvoirs surnaturels faisant pression sur le monde matériel par le biais de rituels spécifiques. La plus part des gens croient que les sorciers conçoivent des pactes avec le diable, ce qui leur donnent le pouvoir d'accomplir des maléfices et de régner en maître sur un monde faible et assujéti.

Les deux personnages de nos contes, Salem et le paysan se révoltent et refusent cette linéarité, ils dénie l'oppression et la soumission. Il devient ainsi clair que les deux contes se situent dans un espace de l'interdit et de la révolution, donc du défi. Les deux personnages ont dit non à la continuité, ils ont détruit le masque du silence, le premier en s'opposant aux ordres du sorcier, le deuxième en transgressant l'interdit par le désir de cultiver le champ des génies. Ce refus de la linéarité, de cette dépendance se manifestent dans les contes de la façon la plus voilée, car une lecture ou une audition superficielle de ces contes donne à croire qu'ils sont de simples histoires merveilleuses pour le plaisir et l'agrément. Or, une analyse profonde de ces récits montre le non-dit du texte qui est plein d'allusions véhiculées au moyen de figures symboliques, métaphoriques, anaphoriques...

De ce fait, l'imaginaire poétique des contes nous a montré comment les contenus narratifs sont influencés par le train de vie des hommes. Il nous a permis aussi l'exploration des enjeux idéologiques qui se dessinent derrière les différentes figures du conte à travers les époques. Loin de simplement refléter les réalités et les préoccupations des groupes qui le façonnent, il est toujours susceptible de véhiculer des idéologies contestataires et de dévoiler un pouvoir abusif. Dans cette optique,

Luda Schnitzer affirme que : « **La vérité, c'est que le conte entend rétablir l'équilibre, protéger les brimés, ceux sur qui depuis des siècles s'est appesantie la main de la justice officielle, de l'injustice qui vend ses arrêts et donne toujours raison au riche et au puissant.** »¹ C'est dire que le conte traque le réel dans le pays des merveilles, il est témoin du temps passé, témoin de son temps et de l'actualité.

Ce qui est captivant dans les contes c'est leur façon de s'adapter à l'histoire des sociétés, ils révèlent une image exacte du milieu dans lequel ils ont été produits. En y regardant de près, nous nous apercevons que derrière les figures symboliques (sorcier, génie, iblis,), les objets magiques, les lieux merveilleux et les aides surnaturels, c'est toute une réalité sociale, violente et cruelle, qui émerge, ainsi :

Tout texte fictif entretient avec la réalité sociale et le cadre de référence mental de son auditoire des relations très complexes: il est assurément ancré dans cette réalité, qui lui fournit son point de départ et son dynamisme, mais c'est aussi un texte artistique régi partiellement par des lois qui lui sont propres. ²

Autrement dit, si le conte se déploie dans un temps indéterminé, plusieurs de ses péripéties seraient au contraire proches de l'histoire de la société qu'il peint. Par ailleurs, l'injustice sociale, l'abus du pouvoir présents dans nos contes correspondent à la réalité vécue par la société maghrébine depuis l'ancien temps. Les leitmotifs des contes reflètent fidèlement l'histoire de ces peuples à travers les âges. Songer à rejeter toute forme d'autorité aliénante, et surtout remettre en question l'idéologie du pouvoir absolu tel qu'il est exercé dans ces pays, c'est s'affranchir de l'emprise d'un passé qui revient sans cesse et s'impose avec sa dictature.

¹ Op, cit, Luda, Schnitzer, « Ce que disent les contes », p.95.

² Op, cit, Michèle, Simonsen, « Le Conte populaire français ». , p.117.

- Les retentissements de la marche du temps sur le discours des contes

Le discours écrit diffère du discours dialogué par son incapacité à désigner directement l'objet qu'il évoque. Ne pouvant être situé par rapport à un ici et un maintenant communs au narrateur et au lecteur, la référence du texte, donc de l'énonciation est donnée par la triade image, imagination et imaginaire. C'est à cette triade qu'est destiné le pouvoir de donner forme à une signification émergente. Paul Ricœur montre dans ses travaux concernant l'imagination et la métaphore que la production de sens est soutenue par l'énoncé entier, contrairement à l'effet de sens qui est centré sur le mot. Le lecteur s'approprie le monde visé par le texte grâce au processus de référenciation qui est assuré par l'image et l'imagination :

Le passage à l'aspect quasi sensoriel, le plus souvent quasi optique, de l'image est dès lors facile à comprendre. La phénoménologie de la lecture offre ici un guide sûr. C'est dans l'expérience de la lecture que nous surprenons le phénomène de retentissement, d'écho ou de réverbération, par lequel le schème à son tour produit des images. En schématisant l'attribution métaphorique, l'imagination se diffuse en toutes directions, réanimant des expériences antérieures, réveillant des souvenirs dormants, irriguant les champs sensoriels adjacents¹

De ce fait, l'image joue un rôle significatif, car elle est considérée comme un instrument de figuration et de représentation qui code la signification de l'énoncé. En effet, lorsque nous lisons les contes nous engendrons des images mentales qui s'adaptent au texte, car ce dernier nous fait savoir quelles sont les situations dans lesquelles l'objet imaginaire doit être créé. Dans les contes « Le Chant des Génies », et « Salem et le Sorcier » le sens métaphorique est produit par l'image des génies et celle du sorcier, ces images permettent de saisir un écart de sens engendré par l'imaginaire du narrateur. Au lieu de nommer la chose par son nom, il la désigne par un nom d'empreinte pour donner plus de vigueur à l'idée qu'il veut exprimer. La métaphore du « chant » a une association double, la première immédiate tirée du vécu et la deuxième analogique. Le chant se caractérise par le refrain qui est fondé sur la répétition textuelle, une phrase musicale, devient refrain par le fait qu'elle est

¹ Paul, Ricœur, « Du texte à l'action », Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1986, p. 245.

un élément répété textuellement par rapport à d'autres éléments qui varient dans le texte. En ce sens, le chant métaphorise l'histoire d'un peuple reflétée par la marche du temps. Ce qui associe ces deux termes c'est la répétition, le premier s'identifie aux paroles des génies qui se répètent dans le conte : « **Qu'est-ce que tu fais là ? Attends on va t'aider** » (N. Khémir, « Le chant des génies », p.17, 18, 21, 22,24, 28,32, 34, 40,43) ; le deuxième s'identifie au passé d'un peuple contraint de vivre sous l'emprise d'un régime totalitaire.

Dans les deux contes la répétition fondée sur l'anaphore met en évidence la malfeasance impérialiste, cette dernière est exercée par une force étrangère et envahissante qui se perpétue dans le temps. A chaque moment cette force augmente et se maintient en devenant plus solide qu'au début. Dans le conte de Dib, le sorcier exerce son pouvoir sur Salem en faisant appel à des forces supérieures à celles de sa victime : « **Par Iblis, lève toi et va mordre Salem** » (Dib, P.4) ; « **Par Iblis, lève-toi et va frapper le chien** » (M.Dib, « Salem et le Sorcier », p. 6) ; « **Par Iblis, lève –toi et va bruler le bâton** » (Ibid, p.8) Par ailleurs dans le conte de Khémir, le pouvoir sans cesse renaissant des génies est représenté par la multiplication du nombre des génies. Chaque fois qu'ils apparaissent : « **Et de sous terre sont sortis cinq génies** » (N.Khémir, « Le chant des Génies », p.17) ; « **Et de sous terre sont sortis dix génies** » (Ibid, p.18) ; « **Et de sous terre sont sortis vingt génies** » (Ibid, p.21) ... C'est ainsi que les génies et le sorcier incarnent un pouvoir maléfique et trop répétitif au sein d'une société inefficace et apathique.

Ces représentations métaphoriques nous ont permis d'analyser les maux des sociétés maghrébines vécus dans le passé et dans le présent, car la marche du temps ne fait qu'épaissir les événements historiques et raffermir le pouvoir de l'autre. Dans cette vision, la récurrence qui occupe littéralement le texte des contes continue d'être interrogée, dans les trois contes du corpus C, le style répétitif des narrateurs est par analogie proche de l'histoire répétitive du Maghreb. Le discours allégorique des contes retrace les efforts de libération de toute une civilisation opprimée par la dominance et l'occupation étrangère. Cette évidence est perceptible dans le premier conte « La Quête d'Hassan de Samarkand » où l'Ifriqiya (Maghreb) était la cible des puissances concurrentes, cette région fut tour à tour, punique, romaine, vandale,

byzantine, arabo-musulmane, ottomane et sous protectorat français avant d'accéder à son indépendance.

Les maghrébins se sont toujours opposés aux conquérants qui ont essayé d'enterrer cette société dans l'oubli en la privant de son identité, en revanche, les arabo-musulmans ont été les seuls à pouvoir marquer l'histoire du Maghreb. Attaché politiquement puis culturellement à l'Islam, le Maghreb est influencé par tout ce qui se passe en Orient. Avec le temps les autochtones arrivent à contrôler la situation et deviennent responsables de leur existence socio-politique, grâce à quelques personnalités et hommes d'état qui ont essayé de préserver leur être et leur devenir.

3.2- La quête du héros ou le dénouement du pouvoir

En dépit de sa faculté à s'adapter aux époques et aux idéologies, le conte se rebelle contre les forces qui essaient de le faire taire et répond constamment aux besoins des hommes pris dans les griffes de l'absolutisme, pour propulser leur rêve de liberté et de bonheur. **Dans sa Morphologie du conte**¹ Propp définit le conte comme un récit régi par sept personnages (le mandateur, l'agresseur, le donateur, l'auxiliaire, la princesse, le héros et le faux héros) limités après par Greimas dans sa **Sémantique Structurale**² à six (le destinataire, le destinataire, le héros, l'adjuvant, l'opposant, l'objet ou la quête) dont le statut varie (Orge, roi, prince, sorcier, paysan, fée...) d'une histoire à l'autre. Au terme de son analyse, Propp décrit une série de trente-et-une actions narrativement significatives et qui se résument en quatre fonctions essentielles : l'éloignement, la transgression, la récompense, la punition.

Selon le folkloriste russe ces fonctions se succèdent dans un ordre toujours identique, même si elles peuvent ne pas être toutes présentes dans un récit. À partir d'un manque ou d'un méfait initial jusqu'à sa réparation finale, ces fonctions gèrent la structure semblable de tous les récits merveilleux, les différents contes raconteraient donc toujours la même histoire. En outre, les relations qu'entretiennent

¹ Vladimir Propp, « Morphologie du conte », Paris, Poétique/Seuil, 1973.

² Algirdas-Julien Greimas, « Sémantique structurale », Paris, Presses universitaires de France, 1986.

les personnages de l'histoire entre eux sont conformes « **aux modalités fondamentales de l'activité humaine, Vouloir (le Sujet désire l'Objet) ; Savoir (le Destinateur destine l'Objet au Destinataire) ; Pouvoir (le Sujet, contrarié par l'Opposant, est aidé par l'Adjuvant)** »¹. Autrement dit ce qui est transmis par le conte évoquerait une dimension politique qui concerne le vivre-ensemble, car vu par Greimas le rôle du héros : « **consiste à se charger d'une mission, avec le but de supprimer l'aliénation et de rétablir l'ordre social perturbé** »² Mais en est-il toujours ainsi ? Si le héros de Propp agit conformément aux ordres de l'adjuvant pour garantir un effet merveilleux au conte, celui de nos contes agit en fonction de l'axiologie qu'il doit assurer au sein des récits.

En effet, dans notre corpus, le narrateur de chaque conte choisit ses personnages et leur attribue « **l'étiquette** »³ selon Philippe Hamon, qui leur convient, ils sont spécifiques à chaque culture et s'adaptent à l'imaginaire du peuple. Certaines unités stylistiques comme les prénoms, les surnoms, les désignations participent à la construction expressive du personnage. Ce « **niveau de surface** »⁴ est très important pour accéder au sens interne des récits, car : « **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 Dans cette perspective, nous constatons que la présence de ces « **désignateurs** »⁶ contribuent inévitablement à l'émergence du sens, à commencer par « La quête d'Hassan de Samarkand » où le prénom nous informe d'emblée sur les qualifications du personnage.

¹ Op, cit, M, Simonsen, « Le Conte populaire français », p. 66.

² A, J, Greimas, « Du sens », Paris, Seuil, 1970, p.233.

³ Philippe, Hamon, « Pour un statut semiologique du personnage », In : Poétique du récit, Seuil, 1977, p. 124.

⁴ Pierre, Glaudes, Yves, Reuter, « Le personnage », Paris, PUF, 1998, p.57.

⁵ Ibid, p.57-58.

⁶ Ibid, p.58.

- La quête d'Hassan

Le héros de ce conte est un personnage magnifique « Selon la tradition seul un beau garçon pouvait porter ce nom » (N.Khémir, « La quête d'Hassan de Samarkand », p.5). Ce prénom semble concorder avec les actions accomplies au cours de l'histoire, car il reflète des caractéristiques qui prédisposent le personnage à réussir sa quête. Hassan a cru à son rêve, il est parti à la recherche du trésor en traversant des déserts, des mers et des villes. Mais que recherchait-il exactement ? Est-ce vraiment un trésor ? Ici, le narrateur laisse au lecteur le soin de trouver la nature de ce bien. En outre le nom d'Hassan reflète la bravoure et la témérité du personnage, en faisant référence au courage d'Hassan ibn Numan, gouverneur et émir Omeyyade du Maghreb au VII^{ème} siècle.

La quête de ce dernier était la destruction de l'empire romain et byzantin en Afrique du nord. En effet, en détruisant Carthage, Hassan a marqué la victoire de l'Armée Arabo - Musulmane sur les Romains et les Byzantins. Désormais, Tunis et Kairouan deviennent le siège politique de l'Afrique du Nord, cette avancée marque aussi l'arrivée massive des Arabes originaires du Moyen Orient au Maghreb. L'unification d'Hassan à Samarkand montre l'importance du lieu et de ses occupants, il s'agit d'une ville de l'actuel Ouzbékistan, son nom se compose de deux parties « samara » qui renvoie soit à la notion de rencontre ou de conflit et « kand » qui désigne le lieu à savoir la ville. L'histoire de Samarkand remonte à une époque bien plus ancienne que les victoires des grecques du Macédonien, elle fut le témoin de grands faits historiques durant les conquêtes d'Alexandre le Grand, les conquêtes arabes, les invasions de Gengis-Khan et plus tard de Tamerlan. De par sa position géographique en Asie centrale sur de la Route de la Soie entre la Chine et l'Ouest, Samarkand est le parfait exemple d'un mélange entre Iraniens, Indiens, Mongols, un vrai carrefour des cultures de l'Orient et de l'Occident.

Si le narrateur a choisi cette ville comme espace où se meut son héros, c'est pour montrer l'attractivité extraordinaire qui existait pendant le règne des Arabes sur les lieux en 712. Quelques années après, les Omeyyades poussent leur invasion vers la Chine et décident de conquérir Kachgar à leur tête Qutayba, un combattant

musulman. Ce dernier emmena avec lui des familles et des soldats qu'il laissa à Samarkand, traversa le fleuve Syr Daria et arrangea un fortuit pour garder le passage et empêcher les troupes de revenir en arrière sans son autorisation. Ensuite, il envoya son avant-garde à Kachgar, pour assembler des provisions en même temps que des prisonniers pour renforcer leur pouvoir et pousser plus loin leur expédition. Le roi de Chine écrivit à Qutayba en lui demandant de lui envoyer un noble arabe pour le renseigner sur les Musulmans et leur religion. Le soldat omeyyade choisit dix Arabes et donna l'ordre de les doter d'un bon équipement, d'habits en soie et en étoffe à ramage, et de quatre chevaux. Il leur dit : « **Faites-lui savoir que je ne partirai pas avant d'avoir foulé le sol des Chinois, enchaîné leurs princes et reçu leurs butins.** »¹. En conséquence, les provinces orientales s'unissent autour d'un nouveau credo, l'Islam, pour former un Etat arabo-musulman qui va déterminer l'avenir de l'Orient. Leur influence se renforce lorsqu'ils remportent la Bataille de Talas contre les Chinois en 751. Ils récupèrent alors un territoire allant jusqu'au Pamir, chaîne montagneuse sur le Tadjikistan et l'Afghanistan, par laquelle passent les Routes de la Soie. En somme, l'Afrique du Nord ne pourra pas échapper au projet d'expansion de cet empire, la Méditerranée est contrôlée par les Omeyyades en Andalousie et à Cordoue et par les Aghlabides, une dynastie d'émirs originaire du Khorassan en Tunisie et à Kaïrouan.

Hassan, en tant qu'héros du conte, sa quête est incertaine, elle fait référence à la quête d'Hassan ibn Numan. Selon Glaudes et Reuter, le nom propre qui est un 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** »² Par ce nom nous sommes arrivés à inscrire le conte dans un contexte sociopolitique arabo-musulman où la dynastie califale des Omeyyades gouvernait le monde musulman pendant plus d'un quart de siècle. Il s'ensuivit, en Orient, l'empire Abbaside qui renversa la dynastie, mais, un de ses membres échappés se refugia en Espagne et créa une nouvelle dynastie qui subsista près de trois siècles.

¹ <http://fr.wikipedia.org/wiki/Samarcande>. Ibn Khaldoun (1332-1406) Peuples et Nations du monde, édition Sindbad.. Consulté le 19/002/2016.

² Op, cit, Glaudes et Reuter, « Le personnage », p.61.

Dans cette optique, Hassan est allé à Cordoue à la recherche du pouvoir Omeyyade, il n'a pas pu se défaire de la tutelle de cet empire qui est resté à l'écart des agitations politiques au Moyent-Orient. Le trésor qu'il poursuit n'est autre que les traces d'une dynastie qui renaîtra en Espagne. Cette Andalousie musulmane est restée fidèle à l'autorité des Omeyyades grâce au jeune prince rescapé qui se fit proclamer Amir Al-Andalous dans la grande mosquée de Cordoue. Ainsi, le Maghreb devient profondément influencé par Cordoue et c'est dans la continuité de cette grande période où les Omeyyades ont exercé leur autocratie que vont apparaître d'autres principautés vivant toujours dans le souvenir et le regret de la grandeur califale éteinte de Cordoue. Ceci s'explique par la remarque du vieillard adressée à Hassan : « **Et voila vingt ans que je fais le même rêve...** » (N.Khémir, « La quête d'Hassan de Samarkand », p.20). Le rêve d'Hassan qui est identique à celui du vieil homme ne peut se réaliser, car ils sont à la quête d'un trésor incertain, lequel trésor ne peut exister qu'avec le retour de l'empire Omeyyade.

- La quête du paysan

Le héros de ce conte est un homme ordinaire, le narrateur ne lui a pas donné de nom, il l'a simplement désigné par « Un paysan très pauvre ». Or, la fonction de ces désignateurs est autre que celle des noms propres. Tout d'abord, ces désignateurs marquent des situations familières auxquelles un lecteur pourra facilement s'identifier, ils représentent aussi la passivité des héros. Ici, le paysan est en proie au doute et à l'incertitude de son avenir et de celui de sa famille, il se retrouve seul devant un pouvoir accablant et envahissant. Partagé entre la peur et la frustration, le héros décide de satisfaire sa volonté et d'aller à l'encontre de la loi. Mais, cette frustration liée à la colère et la déception place le héros dans une situation délicate.

Le paysan souhaite s'approprier le champ, il est lié à son objet par la dimension du vouloir qui organise la quête, en revanche les génies s'opposent à cette quête en lui faisant obstacle par la dimension du pouvoir d'où l'inégalité des forces qui joue en faveur des opposants. Ainsi, du modèle héroïque au modèle socioculturel, le personnage contribue à la mise en ordre de toute une représentation

de la réalité. Dans ce conte le narrateur expose par le biais du merveilleux l'injustice sociale, avec d'un côté les autocrates fortunés, propriétaires des biens et de l'autre, les paysans, subsistant de peine et de misère dans leurs pitoyables cabanes. Encore faudrait-il déterminer si le sentiment de supériorité et d'autoritarisme qui se joue sur le plan symbolique est de nature libératrice ou seulement une forme d'évasion des soucis de l'existence. Car, les génies symbolisent après tout, la force, la robustesse, leurs discours est répété plusieurs fois dans le conte, en ouverture et aussi à la clôture du récit : « **Qu'est-ce que tu fais là ?** » (N.Khémir, « Le chant des Génies », p. 17). « **Qu'est-ce que tu fais là ?** » (Ibid, p.43). De ce fait, nous remarquons que le texte se ferme sur lui-même pour montrer l'échec de la quête du héros et la sclérose de la situation sociopolitique. Car, avec la répétition à la fin du conte du discours des génies, la situation reste inchangée.

Le paysan qui s'est révolté contre lui-même et contre tout pouvoir extérieur, voulait s'affranchir de toute autorité dans sa poursuite d'un destin heureux. L'histoire se répète inévitablement, engendrant à chaque fois les mêmes génies c'est-à-dire le même pouvoir dominateur et écrasant : « **Et de sous terre sont sortis cette fois-ci tous les génies, les grands et les petits, tous voulaient participer, entourant le paysan, sa femme et le champ...** » (Ibid, p.43 » En conséquence, les souhaits du paysan et de sa famille sont réduits au silence, le narrateur voulait nous transmettre un message, celui de l'enfermement d'un peuple dans un système clos où l'obéissance aliénante est le but des despotes. D'autant plus que le peuple effrayé ne veut plus entraver ce pouvoir, le changement ne l'intéresse plus : « **Et depuis ce jour, à la place du champ des génies, coule un grand fleuve qu'on appelle le fleuve des génies. Les pêcheurs racontent que certains matins, le chant des génies monte du fleuve, mais les pêcheurs se gardent bien de répondre** » (Ibid, p.43). Dans cette vision, nous constatons que le conte déploie une dimension subversive, car il met à l'index l'histoire d'une civilisation face à la soif du pouvoir des hommes et de ses répercussions sociales. Le narrateur expose l'histoire d'une nation d'Afrique du Nord, notamment celle de la Tunisie, par sa position stratégique au cœur du bassin méditerranéen, ce pays devient la cible des puissances rivales et continues. Le chant des génies retentit dans ce territoire depuis l'antiquité avec l'arrivée des Phéniciens à Carthage. Cette dernière devenue

puissante, constitue une menace pour les Romains dont l'intervention marque un nouveau tournant dans l'histoire de la Tunisie. Pendant l'époque Romaine, l'église Africaine voit le jour avec une période de révoltes durant laquelle, quelques Berbères dirigés par l'élite littéraire et certains évêques contestent le pouvoir impérial et exigent un pouvoir religieux libre et absolu. Cette masse ecclésiastique affiche d'emblée sa tendance à l'autonomie vis à vis du pouvoir de Rome, d'où le déclin de cette dernière.

La Tunisie constitue de nouveau une proie pour les conquérants, les Vandales encerclent Carthage et installent leur royaume, Ils confisquent les propriétés et mènent une politique totalitaire. L'Eglise, privée de son autorité et de ses privilèges sous la politique des Vandales, demande des appuis à Byzance pour mettre fin à l'occupation vandale. Très vite, les Byzantins deviennent les maîtres absolus de l'Afrique du Nord, ils s'emparent de Carthage où ils installent leur empire. Mais, après la mort de leur empereur, l'incapacité de l'administration pousse les Berbères à se révolter, ceci marque la fin de l'époque Byzantine et le début du moyen-âge Arabo-musulman. Contrairement aux précédents envahisseurs, les Arabes étalent leur conquête sur tout le pays, ils construisent des mosquées partout, notamment à Tunis et à Kairouan. La région reste une province Omeyyade jusqu'à ce que les Abbassides l'emportent, gouverné par le calife Haroun- Rachid, à ce moment, la Tunisie devient une contrée importante avec un centre intellectuel très renommé.

Le pouvoir est délégué après aux Aghlabides qui continuent de rester sous la soumission du calife abbasside, un siècle après, surgissent les Fatimides, et les Hilaliens, ensuite les Almohades et les Hafside. De la sorte, le conte retrace l'histoire d'un peuple opprimé par un pouvoir incessant et à chaque fois plus intensif, ce pouvoir s'identifie à celui des génies dont le chant s'amplifie à chaque fois que le nombre de ces derniers augmente : « **...Cinq génies [...], dix génies [...], vingt génies...** » (N.Khémir, « Le chant des Génies », p.17, 18,20). Le paysan voulait mettre fin à ce cercle vicieux dans lequel tout un peuple se trouve enfermé, en traversant le territoire des génies, il savait qu'il allait être transformé en criquet ou en grenouille, cependant, il a eu le courage de dire non à cette exploitation et à cette injustice qui malheureusement n'ont pas cessé d'être exercé à travers le

temps. Après la défaite des Hafside, Tunis est reprise par les Ottomans, à cette époque, le pays acquiert une grande autonomie. Bien qu'il soit placé sous la tutelle des Pachas et des Beys Turques, la Tunisie commençait vraiment à se diriger vers l'indépendance, mais très vite elle retombe entre les mains d'une puissance étrangère. Le pouvoir persiste encore, tout comme celui des génies, la Tunisie fait donc l'objet des convoitises rivales de la France et de l'Italie, toutes les deux rêvaient d'une politique coloniale. Or, la domination Française a pris le devant au détriment de l'Italie et considérait ce pays comme son domaine réservé.

Le commerce a triplé en peu de temps, une richesse réelle, mais qui ne profite qu'à une très petite minorité, presque toute la population tunisienne vivait dans la misère : **« Il était une fois un paysan très pauvre, tellement pauvre que, lorsqu'il lui arrivait de déjeuner, il était sur de ne pas dîner [...] Il avait reçu de son père la pauvreté en héritage. »** (N.Khémir, « Le chant des Génies », p.11). Cette situation favorise l'émergence d'un mouvement nationaliste dirigé par de jeunes tunisiens réformistes qui contribuent à l'apparition d'un parti politique le Destour, ensuite remplacé par le Néo-Destour. Celui-ci conduira le pays, après de longues années de troubles et de condamnation, à l'indépendance en 1956. Dès lors, le pays est conduit avec force vers la modernisation et la stabilité économique sous le zèle d'un parti politique resté dominant jusqu'à la révolution de 2011. En conséquence, la Tunisie était toujours secouée par de graves troubles sociaux qui se caractérisaient par le chômage et la pauvreté depuis l'arrivée au pouvoir du dernier président et chef d'état, Ben Ali¹. Ainsi, le peuple Tunisien n'a pas pu se libérer de l'étreinte redoutable des dictatoriens et des injustes qui ne sont autres que les génies dans le contexte du conte.

- La quête de Salem

Le héros de ce conte agit contrairement à celui du conte précédent dont la quête était incertaine. Salem est un personnage doté d'une volonté et d'un savoir faire qui vont le libérer des contraintes du sorcier. Sans aucune forme d'hésitation,

¹ Zine el-Abidine Ben Ali est un homme d'état tunisien, nommé ministre de l'Intérieur puis président de la République en octobre 1987 au 14 juillet 2011.

il refuse de se plier aux ordres de son maître : « **Il ne répond pas, ne se lève pas, et ne va pas ouvrir** » (M.Dib, « Salem et le Sorcier », p.3). Si le narrateur avait choisi le sorcier pour représenter la violence sociale et l'abus du pouvoir, il s'avère que cette période de l'histoire du Maghreb en particulier celle de l'Algérie, serait fortement marquée par une vraie chasse aux sorciers et aux charlatans. Dans ce contexte, ces derniers représentaient toutes les colonisations par lesquelles l'Algérie est passée, l'imaginaire était le seul moyen que le peuple possédait pour exprimer sa révolte et son indignation à l'égard de ces colonisateurs, il se manifeste par des reproductions qui sont le prolongement du réel. C'est pourquoi, le narrateur a donné le nom de Salem à son héros qui montre un choix idéologique significatif, car, il fait référence à Salim Toumi émir de la tribu arabe Tha'alibi, et roi d'Alger sous l'empire ottoman. Par ailleurs, le prénom de Salem signifie le combattant de la paix par opposition au sorcier qui dénote la perfidie et la malveillance.

Ainsi, le narrateur se représente cet Autre contre lequel il fallait se révolter comme un mage redoutable pour décrire l'horreur qu'il exerce. Quant au héros, il est le plus souvent plus faible mais plus rusé que son ennemi, pareil est le cas de Salem qui arrive à bout du sorcier avec son pouvoir mental. Cette qualification du héros s'oppose par référence à celle du prince d'Alger, Salim Toumi dont le caractère était faible et incertain. Suite aux événements politiques de cette époque, ce dernier avait perdu toute emprise sur son peuple qui ne supportait plus la présence des Espagnols. Les Algérois, séduits par la protection que les corsaires Barberousse ont apportée aux habitants de Jijel, exigent de leur chef d'accepter l'intervention des frères Barberousse.

En effet, Salim Toumi demanda du secours à Aroudj, le plus déterminé des quatre frères et le pria de venir délivrer Alger de l'oppression des Chrétiens. Celui-ci, s'était vite rendu compte des avantages qu'il y avait à tirer de ce pays, envoya au roi d'Alger un accueil favorable, et réunit toutes les forces dont il pouvait disposer. Dans ce même ordre d'idées, le narrateur identifie son personnage le sorcier à ce combattant hardi qui renversait tous les obstacles sur son passage sans aucun état d'âme. Certes, les Barberousse étaient de vrais guerriers, cependant de par leurs puissance, ils étaient aussi malins, notamment Aroudj qui ne se contentait plus

d'être un sauveur en délivrant les habitants de Jijel et d'Alger de l'autoritarisme espagnol, mais il visait le titre du roi et cela par la ruse. En se rendant à Alger, il s'est rendu compte, qu'il était difficile de déloger les Espagnols de leur territoire conquis, alors il manigance un complot contre Salim Toumi avec l'aide des Janissaires¹, l'étrangle dans son bain et prend le contrôle d'Alger.

Quoique, cette victoire n'était pas bénéfique pour ce guerrier intrépide, car la mort de Selim a marquait la phase préparatoire de la future régence d'Alger. Semblable est le sorcier de notre conte, il croyait détenir le pouvoir sur Salem en faisant appel à ses « Janissaires » : « **Le sorcier ordonne à son chien, [...] , le sorcier dit à son bâton, [...], ordonne au feu, [...], dit à l'eau, [...], appelle son âne** », (M.Dib, p.4,5,6,7,8), mais ces derniers refusaient de se rangeaient du côté de l'agresseur et ont préféré soutenir l' agressé. De ce fait, Salem est délivré de l'absolutisme de son maitre, il est devenu libre grâce à la solidarité des associés du sorcier qui ont montré que l'union fait bien la force : « **Et le sorcier dut aller ouvrir lui-même** », (Ibid, p.10). Ceci rend le sorcier impuissant et dépourvu de son pouvoir. Par ailleurs, si ses derniers ont exaucé les ordres de leur dirigeant, Salem resterait pour toujours un esclave, alors que le héros de ce conte était à la quête de la liberté et de l'indépendance. Pareil était la quête de Selim Toumi, il voulait libérer son peuple de l'emprise étrangère, cependant il s'est heurté à des obstacles qui lui ont couté sa vie.

Ce conte, s'il reflète une réalité passée, il est toujours d'actualité, car la liberté et l'autonomie d'un individu ou d'un groupe ne peuvent s'obtenir que par l'association et la fraternité. L'Algérie a connu le passage de plusieurs civilisations, dans cette optique, le conte reflète une époque de l'histoire où le peuple algérien était dominé par l'occupant sans protester, il acceptait la situation en se soumettant aux ordres de leurs supérieurs. Ceci a contribué à la régence d'Alger gouvernée par des pachas et des deys. Ce qui intéressait les Ottomans était surtout la contribution,

¹ Les janissaires formaient une secte militaire très puissante composée d'esclaves d'origine chrétienne et constituant l'élite de l'infanterie de l'armée ottomane à l'apogée de l'Empire ottoman. Les janissaires appartenaient à la classe des esclaves de la Porte (siège du gouvernement du sultan de l'Empire ottoman), qui occupait les postes les plus influents dans l'administration et l'armée. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Janissaire>, consulté le 19/02/2016.

en revanche cette conception politique a poussé les autochtones à se révolter et à rejeter le pouvoir des intrus.

La souveraineté ottomane prend fin en Algérie en 1830 pour céder la place à un autre occupant. Cette situation est reflétée par le conte où le pouvoir du sorcier est exercé sur Salem, jusqu'au jour où ce dernier se révolte et se libère en fin de compte. En faisant référence à Selim Toumi, le narrateur mettait en exergue l'opposition des caractères de son héros et du roi d'Alger. En effet, si Selim Toumi était fort et intrépide, il n'aurait pas cédé aux pressions de son peuple et n'aurait pas accepté l'aide des conquérants turcs. Néanmoins, dans ce conte le narrateur réussit à renverser la situation en faisant passer son héros pour un personnage fort et résistant. En refusant la soumission, il est arrivé à améliorer sa situation et à déjouer le destin, ainsi le peuple à son image parvient à reprendre le dessus et récupère sa liberté.

De toute évidence, si le narrateur a choisi le sorcier, c'est pour représenter une situation sociale où il est question d'un rapport d'esclavage et de revanche. Ce dernier symbolise tous les colonisateurs y compris les Français contre qui les Algériens se sont battus pour mettre fin aux tortures qu'ils subissaient. C'est pourquoi, le conte reflète une réalité que vivent toutes les sociétés assujetties dans le monde, il symbolise une réalité actuelle et s'adapte au train de vie du peuple. Ici, le narrateur se sert de Salem pour montrer combien le citoyen algérien a souffert de la colonisation, aussi les citoyens de ces dernières années qui ont souffert de la subversion et du terrorisme et dont certains souffrent encore. Nous remarquons que le narrateur parle de la liberté de Salem à la fin du conte pour faire allusion à tous les combattants algériens qui ont repoussé les incursions grâce à leur courage et leur résolution, il nous fait rappeler également que le peuple n'a jamais été perdant mais toujours vainqueur. Par conséquent, le conte traduit les sentiments qui habitent le narrateur/ conteur dans son désir d'être libre et vivre en paix. Enfin cette satisfaction imaginaire donne de l'espoir au peuple et l'incite à se révolter et à résister face à l'ennemi, car la fuite ou la peur ne résout jamais le problème mais ne fait qu'aggraver la situation. C'est d'ailleurs dans cette optique que nous pouvons

comprendre l'attraction qu'exerce le conte sur nos contemporains en ces périodes d'imprécisions à la fois religieuses, économiques et sociopolitiques.

Par cette étude des stratégies énonciatives et narratives, nous avons constaté que le discours des contes est voué par essence à l'ambiguïté. Le monde auquel aspirent les narrateurs de ces contes est un monde libre sans contraintes, qu'elles soient religieuses, politiques ou sociales. Porteur d'un message implicite, le conte invite le lecteur à construire sur le mode imaginaire l'histoire de toute une civilisation et lui permet de développer par le biais des représentations une réflexion sur le pouvoir totalitaire qui gouvernait les pays du Maghreb. En effet, ce pouvoir répressif est perceptible dans les trois contes où tous les héros sont déterminés par la quête de la liberté et le refus de la linéarité. Ce désir est aussi perceptible dans d'autres contes constituant notre espace réflexif, tant sur le plan religieux que sur le plan sociopolitique, car l'être humain est toujours à la recherche d'une vérité existentielle qui le réconcilie avec soi-même et avec les autres. C'est pourquoi, une étude intertextuelle des contes peut nous aider davantage à l'analyse des discours idéologiques qui se cachent dans les épaisseurs des textes.

Chapitre III : L'intertextualité ou le croisement des imaginaires

1-Le texte : une notion problématique

1.1- Du mot au texte

Vu la diversité et la complexité du texte littéraire, notamment du texte de la littérature orale, les approches et les méthodes d'analyse sont nombreuses pour mettre en relief son ambiguïté. Parmi ces approches, notons le concept d'intertextualité qui est introduit par Julia Kristeva à partir des travaux de Bakhtine sur le dialogisme. Dans son ouvrage « Séméiotikè, Recherche pour une sémanalyse, J.Kristeva affirme que :

(...) le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte). Chez Bakhtine d'ailleurs, ces deux axes, qu'il appelle respectivement dialogue et ambivalence, ne sont pas clairement distingués. Mais ce manque de rigueur est plutôt une découverte que Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire: tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double.¹

Ainsi, le texte est toujours au croisement d'autres textes, car dans une situation d'interaction le mot est mis en partage, il appartient au locuteur et au destinataire. Ces derniers se l'approprient et l'orientent vers des énoncés antérieurs et ou postérieurs d'où la capacité des textes à s'interpeller les uns les autres continuellement. De ce fait, le texte s'affranchit de toute emprise intérieure ou environnante, même de celle de son créateur et devient autonome possédant sa propre existence. Roland Barthes affirme que : **«tout texte est un intertexte; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables: les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante»**, pour dire que **«tout texte est un tissu nouveau de**

¹ Op, cit, Julia, Kristeva, « Séméiotikè. Recherche pour une sémanalyse », pp. 84-85.

citations révolues»¹. Donc, le texte ne peut jamais être une matière close, il est tout le temps recréé, renouvelé sans crainte d'épuisement, il est rattaché à d'autres textes puisqu'il constitue l'expression, l'articulation, le déplacement et la relecture de ces textes. Dans cette optique, le texte est bien le lieu de rencontre entre l'auteur et le lecteur, un espace ouvert où l'auteur n'a pas fini de tout dire, où le lecteur n'a pas fini de tout lire et où le texte n'a pas fini de tout produire.

Dans notre étude, l'intertextualité est analysée à partir d'un corpus de contes maghrébins. Après notre travail de collecte pour l'élaboration de notre espace réflexif, nous avons remarqué que les contes de la tradition orale sont constamment sujets à de nombreuses variantes. Les mots, les péripéties, même le dénouement diffèrent d'une version à l'autre dans un même patrimoine, mais la trame de l'histoire ne change pas, ce qui garantit la circulation des contes de génération en génération par la mémoire collective. Ainsi, le texte qui est un ensemble de mots, par la variabilité de ses mots se transforme en un autre texte et devient un intertexte dont dépendent d'autres textes.

De la sorte, par le processus d'intertextualité, un nouveau conte s'écrit à partir d'un autre, l'insère dans son espace, modifie ses mots, le transforme tout en adoptant sa trame. A ce moment, le conte devient l'interlocuteur d'autres contes, il se situe à la jonction d'autres textes pour dire et se dire. L'analyse textuelle le considère non comme un produit fini et clos, mais comme résultat d'une production qui se fait à partir d'autres textes, d'autres codes, faisant références à diverses sociétés et à leur histoire. Pour rendre compte de la pertinence des textes et de leurs effets de sens, il faut s'intéresser d'abord à l'activité interne de ces textes et aux conditions de leurs productions. Ainsi, la compréhension d'un texte ne peut se faire que si le lecteur arrive à mettre en articulation des énoncés cotextuels. Ceci lui permet de mobiliser un ensemble de savoirs stocké dans sa mémoire et alimenté par le contexte de production, mais surtout par les énoncés portant sur ce contexte.

¹ <http://www.fabula.org/revue/cr/173.php>. Roland, Barthes dans un article de synthèse (« Théorie du texte », Encyclopedia Universalis, 1973). Consulté le : 19/02/2016.

Autrement dit, ces savoirs proviennent des connaissances acquises au préalable dans d'autres textes et qui relèvent de l'intertextualité. Car, aucun texte ne peut être lu sans que le lecteur fasse appel à d'autres textes déjà lus. Cette expérience aide d'emblée tout lecteur à découvrir le concept d'intertexte. Or, les intertextes décelés par le lecteur ne découlent pas tous d'un même genre, ils sont reliés à d'autres genres de discours (scientifiques, littéraires, religieux, politiques...) présents dans une communauté socio-discursive. Par conséquent, le concept de genre ou la généricité **« place un texte donné dans une société systémique de textes qui change avec la culture des lecteurs et dans le temps historique » par la convocation d'intertextes aussi indispensables eux-mêmes que les énoncés contextuels ».**¹

Pour Michaël Riffaterre : **«l'intertexte est avant tout un effet de lecture (...) non seulement il appartient au lecteur de reconnaître et d'identifier l'intertexte mais sa compétence et sa mémoire deviennent les seuls critères permettant d'affirmer sa présence »**² Quant à Gérard Genette, il propose une redéfinition complète de l'intertextualité. Il parle de transtextualité, et propose cinq types de relations transtextuelles, l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'hypertextualité, et l'architextualité déjà cités et définis dans la première partie.

Enfin, il apparaît que l'intertextualité ouvre non seulement une porte d'accès au sens caché de l'œuvre, mais aussi aux intentions secrètes de l'auteur, à sa manière de penser et d'écrire. C'est le cas des contes qui se présentent comme une réécriture d'œuvres plus anciennes. En tant que créations littéraires, leur réactualisation s'élabore à partir de connotations et d'indications explicites faisant référence à un texte centreur. En somme l'intertextualité comme le précise Charles Bonn, est : **« [...] d'abord l'espace culturel antérieur par rapport auquel le texte prend son sens »** elle **« désigne [...] le lieu d'énonciation du texte émergent, c'est-à-dire l'espace littéraire dans lequel ce texte s'épanouit, et en**

¹ op.cit, J.-M. Adam, « Textes, contexte et discours en questions », p.30.

² Nathalie, Piégay-Gros, « Introduction à l'intertextualité », Dunod, Paris, 1996, pp. 15-16.

rapport avec lequel il acquiert le maximum de significations»¹. L'accent mis sur les différentes acceptions de cette approche, nous permet d'explorer la manière dont les contes de notre corpus dialoguent avec des textes anciens et modernes. Ceci nous montre aussi comment cette dynamique intertextuelle considérée comme « **réponse à une proposition de sens faite par un autre texte** »² contribue à l'ouverture du sens.

1.2- Le dialogue intertextuel

Pour aborder ce croisement des imaginaires qui s'opère au niveau des textes littéraires de tradition orale (conte, mythe, légende, fable...) nous recourons au concept de dialogue et de dialogisme intertextuel qui rend mieux compte des effets de sens donnés par un texte en réponse à un autre texte. Dans cette perspective, il ne peut exister une création à partir de rien, toute œuvre littéraire est fondée sur des connaissances antérieures voire des renvois intertextuels. Ainsi, le conte en tant que récit imaginaire, s'ouvre à la pluralité de sens en réponse à d'autres contes et à d'autres types de textes et de discours par le processus de dialogue intertextuel. Ce jeu perpétuel de variation et de renouvellement de sens par l'intermédiaire de ce dialogue permet de comprendre l'intertextualité des contes autrement que sur le mode d'imitation ou d'empreint. En effet, les travaux de J-M-Adam ne se limitent pas uniquement à ces influences et ces empreints, mais relèvent d'une conception discursive et dialogique de l'œuvre littéraire et des cultures. En se référant à Mikhaïl Bakhtine, Tzvetan, Todorov affirme que :

Le caractère le plus important de l'énoncé, ou en tous les cas le plus ignoré, est son dialogisme, c'est-à-dire sa dimension intertextuelle. Il n'existe plus, depuis Adam, d'objets innommés, ni de mots qui n'auraient pas déjà servi. Intentionnellement ou non chaque discours entre en dialogue avec les discours antérieurs tenus sur le même objet, ainsi qu'avec les discours à venir, dont il pressent et prévient les

¹ Charles Bonn, «intertextualité et émergence de la littérature algérienne de langue française», Interférences culturelles et écriture littéraire (Communication au colloque international), Académie Beït el-Hikma, Carthage, 7-9 janvier 2002. (www.limag.com)

² Op, cit, Ute Heidmann, Jean-Michel Adam, « Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, Lhéritier... », .p.37.

réactions. La voix individuelle ne peut se faire entendre qu'en s'intégrant au chœur complexe des autres voix déjà présentes. Cela est vrai non seulement de la littérature, mais aussi bien de tout discours, et Bakhtine se trouve ainsi amené à esquisser une nouvelle interprétation de la culture : la culture est composée de discours que retient la mémoire collective...Discours par apport auxquels chaque sujet est obligé de se situer.¹

Dans cette vision, le dialogisme intertextuel des contes est défini comme l'orientation de tout discours de conte vers d'autres discours indépendamment de son contexte. Cette orientation se manifeste sous forme d'échos, de résonances qui interpellent d'autres discours, ceci étant dit, le dialogisme intertextuel des contes relève du dialogisme interdiscursif indispensable de toutes les langues et cultures. Dans le vaste champ d'études qu'elle recouvre et qui rejoint tous les aspects de la vie populaire, la littérature orale s'attache à recueillir des textes, qu'il s'agisse de récits mythiques ou légendaires, de contes, fables, maximes, poésies, chansons populaires, à comprendre ainsi qu'analyser la production collective et anonyme, léguée de génération en génération par voie de transmission orale. Que le conte soit oral ou écrit, il ne vit qu'en rapport avec d'autres contes ou d'autres types de textes et genres de discours qui le précèdent, l'entourent ou le suivent. Le dialogue intertextuel met en exergue le fait qu'un texte assimile et transforme les éléments qui proviennent d'autres textes. C'est cet aspect que nous avons retenu et qui a suscité notre intérêt après une lecture diversifiée des contes et récits notamment ceux du Maghreb.

Par ailleurs, toute lecture dynamique est basée sur un savoir et un ensemble d'informations, sur des motivations d'ordre psychologique acquis par le lecteur. En outre, l'opération de lecture/décodage se réalise à un moment précis de la vie, ce qui nous amène à déduire que chaque lecture est potentiellement perfectible dans le temps. Ainsi, chaque réception de texte est appelée à s'enrichir au fur et à mesure que les connaissances du lecteur sont développées. Effectivement, notre lecture se fera en étroite relation avec le texte et en établissant tous les liens utiles

¹ Tzvetan, Todorov, « Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique » collection poétique Seuil, 1981. Cité par Ute Heidmann, Jean-Michel Adam, p.38.

avec l'intertexte. Ce dernier étant l'ensemble de textes présent dans notre mémoire jaillit à la lecture de chaque passage donné et devient par ce fait infini, ainsi le précise Baudelaire dans son texte :

**Qu'est-ce que le cerveau humain, sinon un palimpseste immense ?
Mon cerveau est un palimpseste et le vôtre aussi, lecteur. Des couches
innombrables d'idées, d'images, de sentiments sont tombés
successivement sur votre cerveau, aussi doucement que la lumière. Il a
semblé que chacune ensevelissait la précédente. Mais aucune en réalité
n'a péri. ¹.**

Pour bien cerner le concept de dialogue intertextuel des contes, il ne faut pas se limiter uniquement à l'étude de la récurrence des motifs ou des thèmes constitutifs des contes types, mais aller au-delà de cette logique pour créer une nouvelle logique capable de donner une nouvelle caractéristique de l'intertextualité. D'ailleurs, pour engendrer cette nouvelle logique, le lecteur se base sur la comparaison différentielle de deux énoncés complets, le texte qu'il a sous les yeux et le texte antérieur. Les effets de sens produits par l'intertexte en réponse aux énoncés précédents poussent le lecteur à explorer et à confronter l'ensemble des textes et des intrigues dans lesquels s'inscrivent les motifs pour accéder à une nouvelle histoire logique et reconnaissable dans sa différence.

Pendant notre lecture des contes, nous avons relevé une autre particularité propre à ce concept de dialogue. La plus part du temps les contes recourent à plusieurs intertextes à la fois en créant des couches intertextuelles différentes d'où la pluralité du sens. J.M.Adam montre qu'une telle comparaison textuelle et discursive libère les contes du plagiat, car le narrateur/conteur reconfigure les événements de l'histoire par des procédés intertextuels complexes. En leur donnant un nouveau sens avec la marque lisible des textes anciens, ils leur confèrent une nouvelle pertinence destinée à informer le lecteur de leurs situations de production et de réception. Ceci dit, le concept de dialogue intertextuel qui dépasse celui de l'intertextualité reste un concept très complexe, étant donné que le lecteur ou

¹ Charles, Baudelaire, « Visions d'Oxford : Le Palimpseste. Les Paradis artificiels : Un mangeur d'opium », Œuvres complètes, Gallimard, Paris, 1975, pp.505-506.

l'auditeur des contes n'est pas toujours érudit, vu son incapacité à déceler à chaque lecture les traces de ce jeu intertextuel. Selon Barthes, l'intertextualité n'est pas perçue directement par le lecteur, mais elle est comme un retentissement qui survient d'une façon aléatoire, c'est pourquoi elle ne relève pas de l'obligatoire mais de la subjectivité. D'après son expérience, il dit :

Lisant un texte rapporté par Stendhal (mais qui n'est pas de lui), j'y retrouve Proust par un détail minuscule (...) je comprends que l'œuvre de Proust est, du moins pour moi, l'œuvre de référence, le mandala de toute la cosmogonie littéraire (...). Proust c'est ce qui me vient, (...), simplement un souvenir circulaire. Et bien c'est cela l'intertexte : l'impossibilité de vivre en dehors du texte infini.¹

Effectivement, pendant notre travail de collecte des contes, nous sommes rentrés dans le jeu de la variante qui a contribué à l'exploration du même et de l'autre. Nous nous sommes posé la question suivante : comment des contes issus de la tradition maghrébine entrent en dialogue avec des textes de tradition occidentale et orientale, et favorisent la construction d'une citoyenneté à l'échelle du groupe et en même temps à l'échelle du monde ? En somme, à l'origine d'un conte, il y'a plusieurs narrateurs/conteurs, chacun déploie d'une façon anonyme ses capacités narratives, selon la forme liée à un genre particulier, selon le contenu lié au contexte culturel, aussi au style qui est propre à chacun d'entre eux. Cela laisse entendre en clair que si le conte populaire, purifié par des siècles de transmission orale, chacun y ajoutant ou retranchant de son répertoire, suivant sa propre tournure d'esprit poétique, ironique, moralisatrice, dispose d'un incomparable pouvoir de récréation, ses autres fonctions, notamment instructives et éducatives, le rendent encore plus précieux, vu sa capacité à faire revivre à chaque lecture et ou audition les conceptions que l'homme avait de lui-même et du monde.

¹ Roland, Barthes, « Le Plaisir du texte », Paris, Le Seuil, 1973, p. 58.

2- Analyse de l'intertexte dans le corpus A¹ : le croisement des discours religieux

2.1- Du conte au mythe ou la pluralité du sens

Il est aisé de reconnaître dans les récits de ce corpus des éléments mythiques. La variation du conte qui lui impose parfois des modifications et des mutations, lui confèrent tout de même sa richesse, son dynamisme et sa continuité. Par le jeu des créations, des ajouts, des modifications, voire des inversions, le conte s'adapte aux différents contextes. Dire qu'il s'assimile au mythe, à la légende ou même à la fable signifie qu'il en possède les caractéristiques qui le rendent proche de ces récits ou faisant partie intégrée d'eux. En effet, nous avons remarqué que les récits de notre corpus A se démarquent d'un grand nombre de récits populaires par leurs capacité à produire des vérités en se référant à des histoires tenues pour vraies. Pareil sont les mythes qui sont considérés comme des récits fondateurs certainement exemplaires. Dans la société archaïque, le mythe désigne une histoire véridique, précieuse par sa sacralité, sa richesse de signification et sa représentativité. Pour les grecs, le mythe est un discours, il est situé depuis l'épopée jusqu'au 5^{ème} siècle grec dans l'univers de la parole. Après Homère, il se charge d'un autre sens, celui de récit non historique et fabuleux, de légende, de fable, il devient donc un récit imaginaire.

Etant des récits d'origine, mettant en scène l'histoire des dieux et des hommes, les mythes produisent à travers des êtres surnaturels des représentations des rapports du monde et de l'humanité, ils contribuent à une mise en place de l'ordre rationnel, à situer l'homme dans l'univers. C'est toujours le récit d'une genèse, que ce soit la création de l'univers, de l'homme, de tel animal, d'une plante ou bien de ce qui se situe à l'origine d'un phénomène physique ou d'un comportement. Puisque rien ne peut exister qui ne se soit manifesté dès le temps des origines, le mythe porte en tant que discours symbolique la vérité subjective d'une

¹ Corpus A : « L'oiseau de L'orange », (T. Amrouche, 1966.), « La princesse et L'oiseau », (S. Bouali, 1983.) « Moulay Hammam », (Dr Legey, 1926), « Perle dans sa branche », (M. El Fasi et E. Dermenghem, 1928.), « Le cheval Persan », (Dr Legey, 1926), « Tête d'Agneau », (S. Bouali, 1963.), « Le mythe de Psyché » (Apulée, 1975.), « Le cheval d'Or », (M. El Fasi et E. Dermenghem, 1928.), « Mohammed El Ahnach », (Dr Legey, 1926), « Monseigneur Petite Tête », (Dr Legey, 1926), « Le fils deTsériel », « Djbel Lakhder », (S. Benchenêb, 1946.)

culture, d'un groupe social, d'un pays. Il révèle à la fois ce qui a toujours été caché aux sociétés, et qu'elles ont pourtant toujours connu dans la réalité. C'est pourquoi, il est présent dans l'imaginaire de tous les peuples qui ne cessent de le réinventer pour donner un sens à leur origine, à leur système de valeurs et à leurs institutions.

Si le mythe a cette faculté de persister à travers le temps et de s'adapter à chaque époque, alors nous pouvons dire que l'oiseau de nos contes est bien une figure mythique. Il existait depuis la nuit des temps dans la tradition orale et son modèle le plus ancien se trouvait dans la mythologie grecque ancienne. Ce qui a suscité notre intérêt dans ces contes c'est la présence d'autres textes, en particulier des fragments mythiques qui ont favorisé le dialogue intertextuel. Si nous parlons d'emprunts, ces derniers ne peuvent se faire qu'en sens inverse, du moment que le mythe, parmi toutes les créations de tradition orale notamment collectives, se situe aux origines et duquel dérive le conte qui est : **« l'enfant du mythe, mais engendré par lui au moment où il meurt ou après sa mort »**.¹ Effectivement, l'origine des contes remonte à celle des mythes, ils ont hérité de ces derniers la valeur du message, le mythe n'est pas constitué uniquement de structures narratives, linguistiques et textuelles mais il contient aussi comme le conte des systèmes symboliques et culturels. Il est considéré aussi comme un moyen d'explication des cultures par la mise en place d'une syntaxe de l'imaginaire, ce processus se trouve à l'origine de toute narration ayant un sens symbolique.

2.2- Le dialogue intertextuel à travers le folklore universel : Le mythe pour dire le sacré

Pour pouvoir expliquer ce dialogue intertextuel présent dans notre corpus A, nous devons d'abord donner un bref résumé du mythe convoqué dans nos textes, et avoir par la suite la possibilité de faire part aux associations importantes repérées dans nos contes. Les mêmes éléments constitutifs de nos récits se retrouvent ailleurs, sous des formes anciennes, s'il nous est impossible d'en situer le pays d'origine, nous pouvons en revanche montrer que ces éléments, malgré leur diversité, se rattachent à une culture archaïque, commune à tous les peuples voisins

¹ Op, cit, N, Belmont, p.195.

de la Méditerranée, parmi lesquels ceux de notre Maghreb. Dans « L'Ane d'Or », Apulée, philosophe romain, né au deuxième siècle à Madaure en Afrique nous transmet le mythe de Psyché. Ce dernier symbolise la destinée de l'âme déchue, qui, après bien des épreuves, s'unit pour toujours à l'amour divin. Les sociétés anciennes y virent la promesse d'une renaissance, d'une vie future et éternelle. Or, le récit de Psyché et d'Eros est postérieur à la mythologie grecque, les versions les plus anciennes de ce conte dont l'origine exacte n'a jamais été connue, nous obligent à faire des suppositions quant à l'évolution des schémas mythiques dans les contes de notre corpus A. Plusieurs traits communs au récit d'Apulée et aux autres nous laissent supposer soit une influence soit une source commune.

Les folkloristes sont souvent parvenus à identifier des repères qui permettent de suivre avec une certaine précision l'évolution d'effets mythiques appartenant à des cultures et à des époques différentes. En effet, les intertextes que nous avons dégagés du récit de Psyché et de nos récits supposent que l'emprunt a été direct à Apulée. Il s'agit toujours d'un père qui veut satisfaire ses filles en leur ramenant des cadeaux à son retour d'un long voyage. Dans le conte maghrébin, « **Moulay Hamam** »¹ le récit s'achève, comme pour l'histoire de Psyché, par nombre d'épreuves imposées. La colombe unie à l'héroïne devient un beau jeune homme dans le secret de la nuit. Une sœur jalouse brise la vitre sur laquelle la colombe se blesse en la traversant selon son habitude. L'oiseau ensanglanté s'envole à tire-d'aile, sous les habits d'un homme, la jeune femme rejoint son époux qu'elle parvient à guérir. Pris de soupçons, ne sachant au juste s'il a affaire à un homme ou une femme, il arrive enfin à la reconnaître. Tous deux retournent chez eux réconciliés, mais la belle-mère, une ogresse, ne l'entend pas de cette oreille. Elle contraint sa belle-fille à effectuer des tâches impossibles à réaliser. Celle-ci doit trier des graines mélangées, tâche très difficile mais réussie par l'aide des oiseaux. Il lui faut tenir une lampe allumée toute une nuit. La mèche consumée, elle la remplace par ses cheveux en pleurant. Elle s'en va chercher un tamis chez une autre ogresse qui ne manquerait pas de la dévorer. Elle vient à bout d'autant d'épreuves,

¹ Doctoresse, Legey, « Contes et légendes populaires du Maroc », éditions Ernest Leroux, PUF, 1926, p. 104.

grâce à des objets - ou à des animaux envers lesquels elle s'est montrée secourable. Elle doit enfin garder allumée une lampe, durant la longue veillée qui précède le mariage de Moulay Hammam avec une autre femme. Tout cela, elle l'endure avec des larmes silencieuses, dont l'une d'elles réveille en sursaut l'époux qui l'emporte très loin de sa belle-mère.

Dans le conte « **Perle-dans-sa-branche** »¹ se retrouve une introduction identique : des cadeaux demandés à un père, au moment de son départ en voyage. Notre héroïne, endormie sous l'effet d'un soporifique, reçoit la visite de son époux, Perle-dans-sa-branche, qui arrive par un tuyau de verre et seulement la nuit. Une sœur jalouse s'introduit dans les lieux, brise le tuyau de verre. En venant dans l'obscurité, Perle se blesse gravement. Le Génie, car c'en est un, ordonne la mort de son épouse. A l'instant où le serviteur noir s'apprête à user de son couteau un coq se jette de lui-même sous le tranchant effilé, meurt pour renaître aussitôt après. Et le nègre de rapporter la chemise sanglante en abandonnant la jeune femme à la grâce de Dieu. Elle se déguise en homme teigneux, s'inflige toutes les avanies d'un être vil, repoussant, ne provoquant sur son passage que mépris et dérision. Au bout de longues tournées sans but précis, se fiant à la seule providence, elle apprend des oiseaux-fées une recette magique pour faire revenir Perle-dans-sa-branchette. Ils se réconcilient à la condition qu'elle ne revoie plus ses sœurs.

Dans le conte, Et-Tahar Faradji, une princesse est emportée très loin, dans un château, pour être épousée par **le Cheval d'Or**². Et Tahar Faradji visite sa compagne la nuit, sous l'apparence humaine; il passe ses journées métamorphosé en cheval, dans les écuries du roi. Il autorise sa femme d'aller voir ses parents à condition qu'elle ne réponde pas à leurs questions indiscretes. La jeune épouse ne peut retenir sa langue. Influencée par sa mère, elle rejette le soporifique, simule un sommeil profond. Puis, allumant une lampe, elle est attirée par une montre que porte, sur sa poitrine, son époux endormi. Elle l'ouvre, trouve une issue, descend un escalier. Le palais souterrain dans lequel elle pénètre appartient, lui apprennent les

¹ M. El Fasi et E. Dermenghem : « Nouveaux contes fasis », Paris, Rieder, 1928, p. 7.

² Op, cit, Dr.Legey, p.116.

serviteurs qu'elle rencontre, à « Lalla Aïcha », la fille du sultan, qui, de ses propres mains, a détruit son bonheur. Quand elle revient sur ses pas, un pan de sa robe reste pris dans le bottier de la montre. Et-Tahar Faradji se réveille pour disparaître sur le champ. Aussitôt après le château tombe en poussière. La jeune femme, à la recherche de l'époux perdu, traverse des montagnes, chacune de la couleur des habits que porte Et-Tahar Faradji en passant devant elle. C'est sur la dernière, la montagne blanche, qu'ont lieu les retrouvailles. Et-Tahar Faradji accorde son pardon en exigeant de sa femme qu'elle renonce à revoir ses parents.

Dans **le Cheval Persan**¹, c'est une princesse qui épouse un cheval. Il se métamorphose en un beau jeune homme la nuit en retirant sa peau de cheval. La princesse, conseillée par sa mère, fait la tentative de brûler la méchante peau. Cheval Persan qui est de la race des génies l'empêche à temps et prend la fuite. La jeune femme part à sa recherche. Sa belle-mère, une ogresse, l'oblige à tapisser toute une chambre de plumes. Appelés par Cheval Persan, une nuée d'oiseaux accourent pour offrir leurs services. L'agressive belle-mère lui remet une lampe entre les mains. Dès que la mèche aura fini de brûler, elle ne fera qu'une bouchée de sa bru. Cheval Persan remplace la mèche consumée par la chevelure d'une ogresse, puis d'une autre, si bien que toutes finissent tour à tour dans un brasier. Il peut alors s'éloigner en compagnie de sa femme.

Un roi, dans **Mohammed El-Ahnach**², a pour fils un serpent. L'âge pour ce dernier étant venu de se marier, son père lui donne pour épouse la fille d'un vizir. A la nuit noire seulement, cet être se débarrasse de sa peau de serpent pour devenir un jeune homme plein de charme. Sur le conseil de sa sœur, la femme brûle l'encombrante peau, son époux la quitte. Sous les hardes d'une mendicante, elle part à sa recherche. Pour le retrouver, il lui faut triompher de nombreuses épreuves. Elle doit, en définitive, entretenir un feu et y brûler de l'encens ' autour d'une colonne, pendant sept nuits et sept jours sans dormir. Une vagabonde mulâtresse, usant de perfidie et se substituant à la jeune femme, s'attache à Mohammed El-Ahnach quand

¹ Op, cit, Dr. Legey, p. 94.

² Ibid, p.24.

il sort de la colonne. L'héroïne se hâte d'aller sur leurs traces, les rejoint arrive enfin à se faire reconnaître.

Un autre conte appartenant au terroir tlemcennien, met en relief l'importance de la filiation royale. Aucun plaisir n'a manqué au long règne d'un puissant monarque, si ce n'est les cris et les joies d'un enfant, dans le conte **Tête d'Agneau**¹, le roi reste sans aucune postérité. Pour lui donner un héritier, son épouse n'a rien ménagé. Elle a eu beau s'entourer de talismans, avaler les mixtures les plus infectes et les plus déraisonnables, elle n'en est pas moins demeurée stérile. De passage un jour par le souk, elle aperçoit sur l'étal d'un boucher une petite tête d'agneau, à la langue rose, et encore saignante, son envie de maternité l'a mise au désespoir, au point qu'au fond d'elle-même elle forme le vœu absurde de mettre au monde ne serait-ce qu'une tête d'agneau semblable. Hélas, la providence a voulu que son désir soit accompli. Après son accouchement, Tête d'Agneau est tenue à l'abri des regards indiscrets dans le secret d'une chambre. Reposant sans bouger sur le rebord d'une niche, aménagée dans l'un des murs, il ne parle pas et se contente de contempler des yeux de temps à autre.

Les années passent et seule une domestique noire vient faire sa toilette et donner à manger à cet être singulier. Puis un jour, l'incroyable arrive : Tête d'Agneau ouvre la bouche et c'est pour demander, avec insistance, pourquoi l'on tarde à le marier, la servante surprise renverse le plateau du repas et la porcelaine se casse. Une chose aussi étrange se répète plusieurs jours de suite, la reine finit par s'inquiéter des raisons de tant de vaisselle cassée. Ce qu'elle apprend lui paraît incroyable, mais une faible lueur d'espoir lui laisse pressentir que cela pourrait être vrai malgré tout. Elle et le roi se décident à accompagner la servante quand elle s'en va donner son repas à leur fils. Ils se tiennent en retrait et prennent connaissance de la demande pressante de Tête d'Agneau. La main d'une princesse d'un pays lointain est accordée à Tête d'Agneau. Durant la nuit de noces et celles qui suivirent, du fiancé elle ne voit nulle trace. Elle se résout à lâcher un pigeon avec, attaché à l'une de ses pattes, un message pour son père. La princesse se plaint d'être la victime

¹ S.A. Bouali, publié dans la revue « Novembre », Alger, 1963.

d'une mystification. Aucun fiancé ne s'étant jusqu'alors présenté, elle dit ne savoir au juste à qui elle est mariée. Dans une niche murale, ajoute-t-elle, une vilaine tête d'agneau l'effraie à la dévisager, en silence, en clignotant parfois de ses gros yeux arrondis. Le roi, son père, à la tête de ses armées accourt demander raison à ce malentendu. L'on convient d'engager des combats pendant sept jours. La princesse est placée sur un trône au milieu du terrain, entre les deux camps, celui des deux qui s'emparerait d'elle remporterait la victoire de la journée.

Alors, chaque soir au crépuscule, surgit un cavalier inconnu, habillé et armé de pied en cap de la couleur de son cheval, il renverse les troupes des deux camps, les fend comme un éclair s'empare au grand galop de la princesse sur son trône, disparaît avec elle, sous les yeux médusés des deux armées. Sans y rien comprendre, la jeune princesse se retrouve dans sa chambre.. Au milieu de la nuit, elle surprend, du coin de l'œil, Tête d'Agneau se débarrassant de sa méchante peau pour se changer en un beau jeune homme, pourvu de toutes les séductions. Un jour, dès qu'elle acquiert la certitude que son étrange époux est bel et bien endormi, la jeune femme se lève, saisit la peau et la brûle et le jeune couple vit désormais dans un bonheur total.

Rapportant des péripéties à peu près semblables à celles de Tête d'Agneau, le conte **Monseigneur Petite Tête**¹ évolue différemment à partir de la destruction de la peau par le feu. En l'occurrence l'époux s'enfuit. Mais auparavant il recommande à sa femme d'user quarante paires de chaussures avant de pouvoir le retrouver. Elle devra en outre garder quarante jours, sans dormir, une barre de fer où il sera enfermé. La jeune femme viendra à bout de la première épreuve, Pendant la deuxième, au trente-cinquième jour, elle se laisse gagner par le sommeil. Une maléfique femme noire se substitue à elle auprès de Monseigneur Petite Tête qu'elle emmène. Sous des guenilles de mendiante, l'héroïne parvient à les rejoindre, se fait rendre justice en éliminant sa rivale.

¹ Op, cit, Dr. Legey, p.86.

Un autre conte d'Alger, **Djebel Lakhdar, la Montagne Verte**¹, débute par une férocité gratuite qui place l'héroïne dans une situation ingrate : une fille qui tue sa mère pour faire épouser à son père sa maîtresse de broderies. Sitôt le mariage consommé, pour la coupable Zineb dont les regrets tardifs ne servent à rien, commencent les affronts, les corvées, les misères, que la marâtre ne cesse de lui infliger. Tandis qu'au père, sur le point de partir en pèlerinage, les sept filles de sa nouvelle épouse lui demandent de leur rapporter parures et autres objets précieux, Zineb lui recommande seulement de saluer de sa part Djebel Lakhdar. Chassée par sa marâtre pendant l'absence de son père, la jeune fille se réfugie dans un gourbi en pleine campagne. C'est là que son père de retour viendra la chercher. Il lui remet sept noix, offertes par Djebel Lakhdar. A peine en casse-t-elle la première qu'un palais vient à se dresser à la place du gourbi. Au fur et à mesure qu'elle brise les autres noix, apparaissent des domestiques blanches et noires, des merveilles de meubles, des tapis précieux. A la sixième noix de brisée surgit un vase d'argent; à la septième, un autre tout en or.

Au milieu de la nuit survient un oiseau vert qui se baigne dans l'un, puis dans l'autre de ces vases. Il disparaît à l'aube avant que personne ne puisse le voir. Les domestiques, chargés de changer l'eau des vases, les retrouvent chaque matin, l'un rempli d'or, l'autre d'argent. La marâtre a vent de la chose. Elle envoie au-devant de Zineb la plus douce de ses filles, laquelle, profitant de la large hospitalité de sa demi-sœur et trompant toute surveillance, met du verre pilé dans les deux vases. En venant y barboter, l'oiseau vert se blesse et s'envole à grande peine. La jeune femme part à sa recherche. Elle traverse bien des pays avant d'arriver au royaume de Djebel Lakhdar. L'un de ses fils, apprend-elle, est très malade. De nombreux médecins, et des plus fameux, ne sont pas arrivés à le guérir. En se faisant passer pour un homme de l'art, Zineb, méconnaissable bien entendu, est admise au chevet du malade. Elle l'entoure de soins si attentionnés qu'il finit par se rétablir, puis disparaît sans être récompensé. Zineb revenue dans son palais attend dans l'angoisse le retour de l'oiseau vert. Djebel Lakhdar enfourche le plus beau cheval des écuries de son père, et part avec l'idée de vengeance. Une fois dans le

¹ S. Benchnéb, « Les contes d'Alger », Alger, Henrys, 1946, pp.149-156.

palais de Zineb, il lui reproche avec amertume son ingratitude, et d'avoir voulu attenter à ses jours. Elle se fait reconnaître pour l'homme déguisé qui l'a soigné. Ils tombent alors dans les bras l'un de l'autre, heureux et réconciliés.

Ainsi, nous constatons que le contenu de ces récits nous permet de concevoir le concept de dialogue intertextuel comme un processus dans lequel un texte répond à une proposition de sens engendrée par un autre texte. Ce dialogue des contes relève de ce dialogisme interdiscursif de toutes les langues et cultures de sorte que plusieurs contes appartenant au folklore universel soient mis en relation pour répondre à ce concept. C'est le cas de nos contes maghrébins qui engagent un dialogue intertextuel avec le mythe de Psyché d'Apulée, et même avec les textes homériques voire avec les contes des milles et une nuit. Le mythe de l'âme, celle-ci personnifiée par Psyché, a inspiré beaucoup de poètes et d'artistes au long des siècles, c'est un vrai motif d'inspiration stimulant pour de nombreux poètes et artistes.

Cependant l'association de plusieurs traits de ce conte avec ceux de notre corpus A, y compris les contes déjà analysés dans le premier chapitre de cette partie ne peut confirmer l'influence ou l'emprunt ou même une source commune à ces contes. Certes, en lisant le conte de psyché nous avons été nous même surpris par tant de similitudes : mariage d'une mortelle avec un être surnaturel, époux qui ne vient que la nuit, présence de sœurs jalouses, exil et même oubli de l'épouse désobéissante, épreuves endurées et réconciliation finale. Dans cette optique la supposition de l'imitation est bien confirmée, en outre plusieurs hypothèses nous laissent dire le contraire. Premièrement, le conte n'étant pas la propriété d'une seule personne ou d'une famille appartient à tout le groupe, c'est le cas de nos contes qui circulent d'une ville à l'autre dans tout le Maghreb, donc il ne peut provenir du fait qu'un européen a raconté l'histoire de Psyché à un maghrébin et que ce dernier l'a ensuite diffusée à sa manière et surtout aux femmes qui s'adonnent plus au contage. Deuxième hypothèse, l'emprunt direct à Apulée pourrait être fait par un maghrébin lettré et traduit en arabe, tâche qui reste invraisemblable, car au deuxième siècle de l'Hégire les travaux d'Apulée ne pouvaient être traduits en arabe ni connus par eux.

Sous l'empire Abbasside, toutes les œuvres grecques ou romaines qui ont été traduites étaient scientifiques, philosophiques ou historiques, les œuvres littéraires abondaient à cette époque, en particulier la poésie antéislamique. Une troisième hypothèse est probable, c'est le fait d'admettre que le conte d'Apulée est transmis indirectement par le folklore oral berbère de l'Afrique du nord, du moment que l'auteur de cet œuvre est natif de Madaure. Ceci est confirmé par des versions berbères proches du conte de Psyché comme « **L'oiseau de l'orage** » de Taos Amrouche, « **Le fils de la Tsériel** »¹ recueilli par Léo, Frobenius en Kabylie et qui relate l'histoire d'un mystérieux pigeon rapporté par un père à son retour d'un voyage. La jeune fille qui a reçu ce cadeau se voit emmener, à dos de chameau, dans une demeure princière où vit un époux qui la visite la nuit, dans l'anonymat. Les sœurs jalouses la persuadent d'allumer une lampe pour découvrir le jeune homme qui est d'une beauté surnaturelle et autour duquel de nombreux angelots lui tissaient un vêtement. L'époux se réveille et disparaît sur le champ, la jeune épouse finit par le rejoindre chez sa mère, une horrible ogresse. Pour la mettre hors d'atteinte, il la cache dans les branches d'un palmier, près d'une source. L'ogresse aperçoit dans l'eau le reflet de la jeune femme. Elle jure de l'épargner à condition qu'elle accomplisse des tâches impossibles : nettoyer la cour sans y laisser le moindre grain de poussière; arracher à chaque oiseau une plume, puis la remettre en place; séparer le lait et de l'eau mélangés. L'étrangère vient à bout d'autant d'épreuves avec l'aide de son époux. Mais ils ne sont pas arrivés à satisfaire l'ogresse. Le mari est obligé de sacrifier sa mère et les autres ogresses, il s'en retourne alors avec sa femme dans leur belle demeure où elle peut le voir désormais le jour comme la nuit.

C'est donc vers cette hypothèse que nous pencherons, d'autant plus que les contes de notre corpus A se rapprochent encore plus d'autres contes européens, indous, orientaux...que du récit d'Apulée et constituent ainsi un intertexte commun à toutes les versions semblables aux contes déjà cités. Si nous lisons les contes de notre corpus A comme une réponse intertextuelle au conte de psyché nous en

¹ Léo, Frobenius, *Volksmaerchen der Kabylen*, t. 1, p. 281, cité. in F. Dermenghem : *Le Mythe de Psyché*, pp. 48-49.

comprenons les effets de sens cachés qui se rattachent notamment à des rituels mystiques. L'analyse de ses intertextes nous guide vers un discours eschatologique qui porte sur les représentations que l'homme avait de l'existence et de ses relations avec la condition humaine.

2.3- Le mythe témoin du discours religieux

Mircéa Eliade affirme que : **« Le mythe raconte une histoire sacrée, il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements »**¹ En se basant sur la référence empruntée, le mythe s'enrichit de diverses significations symboliques à chacune de ses réécriture, d'où la naissance d'autres mythes. Dans ce sillage, il devient le creuset de mots où se réfugie l'humanité pour en puiser des significations nouvelles. Pareille à une source pleine d'images, d'archétypes et de symboles, mais aussi de textes divers, le mythe devient le créateur de la parole. Ainsi, la diversité des langues est née de la diversité des pensées et des paroles, les liens tissés par la parole en groupe s'expliquent par les liens qui s'y forment au niveau de l'inconscient :

Dans tout lien intersubjectif, l'inconscient s'inscrit et se dit plusieurs fois, dans plusieurs registres et dans plusieurs langages : dans celui de chaque sujet et dans celui du lien lui-même. Il ne s'agit pas de tout entendre mais de s'entendre à l'intérieur d'une polyphonie à laquelle nous prenons part. Comme dans un choral.²

Si nous partons du principe que les mythes sont des récits d'origine populaire, des récits des « commencements », dans lesquels des exécutants impersonnels, le plus souvent des forces de la nature, sont représentés sous forme d'êtres personnels, dont les actions ont un sens symbolique, les récits de notre corpus A conçus en réponse intertextuelle au mythe de Psyché sont donc à comprendre comme la mise en scène d'une problématique des grands mystères de la condition humaine. Comment lire alors ces intertextes ? Devons-nous placer le

¹ Mircea, Eliade, « Aspects du Mythe », Gallimard, Folio essais, Paris, 2002, p.16.

² René, Kaes, « La Parole et le lien », Processus associatifs dans les groupes, Paris, Dunod, 1984, p. 8-10.

mythe au croisement des imaginaires sociaux pour donner un sens aux discours qui s'en dégagent ? En effet la littérature orale maghrébine est riche d'intertextes mythiques, culturels et historiques qui s'entrecroisent et se continuent, ils ne peuvent être lus l'un sans l'autre. La reprise du mythe, des figures mythiques et de leurs transformations signifient que la question se pose toujours mais de manière différente et se pense aussi autrement.

L'homme est préoccupé sans cesse par ses origines, qui est-il ? D'où vient-il ? Où va-t-il ? Toutes ses questions se rapportent au mythe de l'âme présent dans nos contes, ce souffle de vie d'origine céleste emprisonné dans un corps est exposé à l'erreur, c'est pourquoi, il doit subir des épreuves pour se racheter, s'élever et connaître les vraies jouissances. Enchaînée dans la matière après sa chute, l'âme ne peut accéder à sa juste patrie qu'avec l'aide de Dieu qui lui procure des ailes. Par ailleurs, cette âme est tantôt représenté par un oiseau, tantôt par un animal petit et léger. Dans la tradition grecque, l'âme a souvent été représentée sous la forme d'un papillon ou d'une jeune fille ailée et depuis Homère, Héraclite et Hésiode, toute la mythologie était liée au discours inconscient désigné par le nom de Psyché. En revanche, ce dernier prend différentes acceptions, dans la mythologie c'est un nom propre, dans le langage courant c'est un papillon, un miroir, c'est l'âme, c'est l'esprit et tout ceci diffère de l'inconscient. Selon Freud : « **L'inconscient est le psychisme lui-même et son essentielle réalité** »¹, donc Psyché est l'inconscient.

Il circule de par le monde une infinité d'autres représentations de l'âme, les hommes depuis qu'ils existent n'ont cessé de réfléchir à un sujet aussi insaisissable. Toutefois, Il nous est possible de remarquer que l'âme est souvent identifiée au souffle ou à la force vitale qui nous habite. Tous nos ancêtres, ainsi que nos contemporains croient que l'homme est porteur d'une âme constituant son essence, de nature divine, par conséquent immortelle. Seule la présence de l'âme explique l'activité de l'homme comme de l'animal et l'absence momentanée ou définitive de cette dernière implique le sommeil ou bien la mort. Ceci étant valable pour toute espèce animée, homme, animal, végétal, nous pouvons dire que seule l'intelligence

¹ S, Freud, « L'interprétation des rêves », Presses Universitaires de France - PUF; Édition, 2012, p.520.

peut les différencier, car cette dernière n'est pas attribuée uniquement aux hommes. Certains animaux, plus que d'autres, surtout les insectes sont pourvus d'intelligence, à des degrés divers et sous différentes formes, du moment qu'ils sont aussi dotés d'une âme qui constitue leur essence. Dans ce même ordre d'idées, l'intertexte convoqué dans nos contes et dans celui d'Apulée relève de cet inconscient qui est mis à l'épreuve à travers les différentes tâches accomplies par les héroïnes des contes.

- L'épisode des fourmis ou le travail de l'inconscient

Dans le conte d'Apulée, Psyché doit obéir à sa belle mère en exécutant ses ordres, dans un amas de graines confondues, blé, orge, millet, lentilles, fèves... Elle doit trier chaque espèce et en faire autant de tas, tâche très dure et irréalisable en peu de temps, mais le narrateur nous raconte qu'une multitude de fourmis se fit alors un devoir d'aider psyché à trier toutes les graines :

Psyché ne songe pas même à mettre la main à ce chaos inextricable. Elle reste immobile et stupéfaite d'une exigence aussi extravagante. Alors la fourmi, chétive habitante des champs, qui pouvait si bien apprécier la difficulté d'une semblable tâche, prend en pitié l'épouse d'un dieu, qu'elle y voit impitoyablement condamnée. Tout indignée de cet acte de marâtre, elle court convoquer le ban des fourmis de son quartier. Soyez compatissantes, filles alertes de la terre; vite au travail ! Une femme aimable, l'épouse de l'Amour, a besoin de vos bons offices. Aussitôt la gent aux mille pieds de se ruer, de se trémousser par myriades. En un clin d'œil tout cet amas confus est divisé, classé par espèces, distribué en autant de tas distincts ; et zeste, tous les travailleurs ont disparu.¹

Dans le conte « Moulay Hammam » l'héroïne subit le même sort, elle trie les tas de grains aidée par les oiseaux

Ensuite, elle apporta une charge de maïs, une charge de blé, une d'orge, une de fèves, une de lentilles, elle les mélangea et lui dit : « que

¹ Apulée, « L'Ane d'Or ou les Métamorphoses », Le conte d'Amour et de Psyché, première épreuve : le tri des grains, (IV, 28,1 - VI, 24,4), <http://agoraclass.fltr.ucl.ac.be/concordances/apuleeVI/lecture/4.htm>. Consulté le: 19/02/2016.

chaque sorte de graines soit séparée quand je rentrerai ou je te mangerai ». La jeune femme se mit à pleurer, vint Moulay Hammâm qui la trouva pleurant, elle lui dit : « Ta mère a tout mélangé et je dois tout séparer ou elle me mangera ». Il appela tous les oiseaux du monde dont il était le roi et leur demanda : « Séparez-moi toutes ces graines ». Les oiseaux se mirent à l'œuvre et séparèrent toutes les graines comme le voulait la Ghoûle.¹

Si nous lisons les contes maghrébins comme une réponse intertextuelle à cet épisode de tri des grains dans l'histoire de Psyché, nous comprenons le message caché qui relève du discours religieux. En effet, pour Apulée, le nom de Psyché qui symbolise l'âme n'est pas inopinée dans le contexte de son époque. L'âme humaine séparée de Dieu perd ses ailes connaît la chute sur terre, mais elle cherche à se purifier pour retrouver Dieu. Or, cette âme est le propre de toutes les espèces vivantes, même les animaux en détiennent, ceci est confirmé par le dialogue des fourmis, lequel dialogue se trouve dans le livre saint « La Bible » : « **Va vers la fourmi, paresseux ; considère ses voies, et deviens sage. Elle n'a ni chef, ni inspecteur, ni maître ; elle prépare en été sa nourriture, elle amasse pendant la moisson de quoi manger.** »²Le texte des fourmis est repris quelques siècles après dans le saint Coran : « **Quand elles arrivèrent à la Vallée des Fourmis, une fourmi dit: « O vous les fourmis, entrez dans vos demeures, de peur que Salomon et son armée ne vous écrasent sans s'en apercevoir** »³.

La présence des éléments identiques dans les deux livres saints et dont Apulée et les narrateurs maghrébins se sont peut-être inspirés, montre le dialogue des religions à travers le temps. Par ailleurs, le conteur de Psyché est né en Afrique du Nord, après avoir visité plusieurs pays comme la Grèce, l'Asie, l'Italie, il retourne à sa patrie ; donc il est probable qu'il ait recueilli ce conte de la bouche d'une vieille femme de Madaure, vu la ressemblance frappante avec les contes de notre corpus. Ce dialogue religieux et interdiscursif met en relief les croyances

¹ Op, cit, D. Legey, p, 131.

² <http://sainte bible.com/lsg/proverbs/6.htm>. Extrait de « La Bible », Proverbes 6:6, 7,8. Consulté le : 19/02/2016.

³ Op.cit., « Coran Inimitable », Sourate (XXVII, 18).

communes aux pays qui longeait la méditerranée et circulaient aussi dans des pays lointains comme L'Amérique du Nord et du Sud où les ethnologues ont recueilli dans la mythologie des Indiens des versions proches de nos récits. Donc, l'inconscient (psyché) travaille tout le temps, il est comparable au travail des fourmis qui ont la capacité de trier, capacité propre à l'activité inconsciente.

Cependant, cette psyché qui représente l'âme, désigne-t-elle l'âme en tant que corps, en tant qu'esprit ou en tant qu'inconscient ? En grec beaucoup de noms ont été donnés pour représenter le souffle vital comme anémos, le vent ; dianoiá, l'énergie ; thumos, l'âme-sang, la colère, l'intelligence ; pneuma, le souffle; éther, l'air ; eidolon, l'ombre ; aisthêsis, la sensibilité ; alors que les latins ont assimilé psyché à l'esprit, considérant que ce dernier se rapporte à une force vitale unie à toute espèce animée. En arabe, le mot « rih » qui veut dire vent en français, n'est pas éloigné de « ruh », l'âme.

Dans le Saint Coran ce mot (âme) est cité par Dieu dans plusieurs versets : **« Ils t'interrogent au sujet de l'esprit. Dis : l'Esprit procède du commandement de mon seigneur »**¹, dans une autre Sourate : **« L'Esprit qui provient de son commandement, il le lance sur qui il veut parmi ses serviteurs avec la mission d'avertir les hommes du jour de la rencontre, du jour où ils comparaitront »**² Ainsi, l'âme qui est ruh est représentée dans la religion monothéiste par l'esprit et personne même le prophète Mohammed paix sur lui ne peut connaître son origine, ce sujet reste ambiguë et sans réponse. Que ce soit en arabe, en grec ou en latin, le nom donné à l'âme évoque un vent agité, d'où la croyance, largement répandue chez la plupart des peuples, qui consiste à se représenter l'âme sous la forme d'un oiseau, car ce dernier se confond avec l'idée de la légèreté, de l'essence des choses et des êtres. Ils incarnent la pensée opposée à la matière, l'intériorité de l'homme, son esprit, son âme, son inconscient.

¹ Op, cit, « Coran Inimitable », Sourate, (XVII, 85).

² Ibid., Sourate, (XL, 15).

Cette symbolisation, se trouve solidement ancrée chez plusieurs peuples, qui supposent la séparation de l'âme de son corps pendant le rêve, l'errance dans un espace autre puis la réintégration au réveil. Les Indiens de Colombie, les Bilqulas, situent le siège de l'âme dans la nuque comme à un oiseau enfermé dans une coquille. Une fois celle-ci brisée et à l'heure de la mort l'âme s'envole par la bouche sous la forme d'un oiseau blanc. Pour les Malais, l'âme est attachée au corps, elle peut s'envoler comme un oiseau à tout moment, pour empêcher son évasion, il faut lui offrir du riz en nourriture. L'âme en allemand porte le nom Seele apparenté à l'anglais Soule tous deux dérivés du gothique Saiwala qui est une déformation du vieux slave Sila la force. Saiwala dérive aussi du germanique primitif Saiwalô, lui-même proche du grec aiolos qui a la signification de mouvant, bariolé, chatoyant comme le papillon ou psyché.

Toutes ces définitions d'ordre linguistique mettent en relief l'idée que l'âme est une force vitale, mouvante et légère. Il semble bien que, dès son apparition sur terre, l'homme a la conviction d'être doté d'une âme substantielle, sous forme d'un petit corps abrité dans la poitrine. A la question : où va le petit corps après la mort ? La réponse de certains fut qu'il se terrait derrière les bois, pour d'autres qu'il allait vers la mer ou dans les cieux, d'autres avouaient tout simplement leur ignorance. Par ailleurs dans le folklore universel, l'âme est souvent représentée par un oiseau dont les résonances symboliques remontent à un temps très éloigné

- L'épisode des oiseaux ou l'unicité de l'âme

L'intertexte est défini comme un espace dialogique qui permet l'échange. Dans cette optique, le texte est déterminé comme une instance du phénomène d'intertextualité, il est le lieu traversé par l'avant texte, donc ouvert à toutes les significations que ce dernier lui procure. En effet, dans nos récits l'oiseau est le souverain de l'intertexte, c'est lui le vrai héros des contes, il nous guide vers une lecture intertextuelle dont l'avant texte se trouve aussi bien en aval qu'en amont. La nature des liens qui unissent les discours des contes maghrébins à des discours antiques orientaux ou occidentaux est très complexe, car c'est la mise en œuvre d'une tradition qui est en jeu.

Les narrateurs\conteurs ne se contentent pas d'utiliser les références mythologiques pour orner leurs discours, mais, parce qu'ils ont en commun une secrète connaissance des rapports entre les hommes et les bêtes, entre les hommes et les choses, entre les maîtres et leurs serviteurs. Lors de notre lecture des contes, nous étions interpellés à plusieurs fois par l'oiseau qui fait l'objet d'un dialogue intertextuel, à commencer par les titres de quelques contes « La princesse et L'oiseau » (S.Bouali, 1983) ; « L'oiseau de L'orage » (T.Amrouche, 1966) ; « Perle dans sa branche » (El Fasi et Dermenghem, 1928) ; « Moulay Hammam » (Dr, Legey, 1926), (Hammam prend le sens de pigeon ou colombe en français), qui provoquent d'emblée dans notre esprit des renvois et des associations à des textes acquis par des lectures ou des connaissances préalables. Bien que ces contes soient issus d'un imaginaire collectif appartenant à des traditions orales différentes d'un groupe à l'autre, ils entrent en dialogue grâce à ce héros intertextuel. En somme, l'oiseau de nos contes nous renvoie à un oiseau mythique Sîmorgh appartenant à la civilisation persane :

Le sîmorgh est un symbolisme très riche chez les mystiques et dans la littérature persane. C'est le nom donné à une catégorie d'oiseaux mythiques. Dans l'Avesta, c'est l'oiseau cité sous le nom de saéna. Le saéna rappelle les caractéristiques de l'aigle. (...) Mais dans la littérature islamique persane, c'est la montagne fabuleuse de qâf, qui est le lieu où demeure le sîmorgh avec les péris et les démons. (...) Il possède un langage humain, il sert de messager et de confident ; il transporte les héros à de grandes distances et leur laisse quelques unes de ses plumes, grâce auxquelles on pourra, en les faisant brûler, le convoquer s'il est au loin. (...) La plume du sîmorgh est réputée guérir les blessures, et le sîmorgh lui-même est considéré comme un sage guérisseur (hakîm). (...) A l'époque islamique, le sîmorgh symbolise non seulement le maître mystique et la manifestation de la Divinité, mais aussi il est le symbole du moi caché. C'est ainsi que Farîdun-Dîn'Attar, dans son colloque des oiseaux (Mantiq-ut-tayr) parle de cet oiseau fabuleux comme d'un symbole de la recherche de soi. Un jeu de mots s'est opéré entre le nom de cet oiseau et les trente oiseaux (Sîmorgh) qui partent à la recherche d'un but transcendant, et à la fin

découvrent que le sîmorgh était eux-mêmes, les sîmorgh (les trente oiseaux).¹

Ainsi, tous les oiseaux poussés par la huppe messagère d'amour dans le Coran décidèrent de partir à la recherche de l'oiseau-roi Sîmorgh, symbole de dieu dans la tradition mystique persane. Après un voyage plein de dangers, et après avoir parcouru sept vallées, celle du désir, de la recherche, de la connaissance, de l'amour, de l'unité, de l'extase, de l'indépendance, les trente survivants arrivent à l'ultime révélation que le Sîmorgh était leur propre essence enfouie au plus profond d'eux-mêmes. De son auteur **Attar**, poète et mystique persan se sont inspiré plusieurs philosophes et penseurs de la spiritualité musulmane. Il était considéré comme le père du soufisme et les autres n'ont fait que suivre sa trace, surtout, après ce célèbre récit initiatique « **La Conférence des oiseaux** »² qui expose la conception soufie suivante : Dieu n'est pas en dehors de l'univers, Il est plutôt la totalité de l'existence. Au prix de plusieurs péripéties, les trente oiseaux sont arrivés à trouver l'unité dans la diversité, car la plus part d'entre eux perdent la vie au cours de la traversée des sept vallées, les survivants prennent conscience à la fin de leurs voyage de l'inaccessibilité de leur roi Sîmorgh et de son indépendance. Donc, le Sîmorgh n'est personne d'autre qu'eux-mêmes, transformés par leur voyage. Dans ce même ordre d'idées, l'oiseau de nos contes symbolise la capacité de quitter la terre ferme vers le ciel, puis d'y revenir. Il représente aussi l'homme pécheur, capable de s'élever spirituellement mais devant retourner aux choses matérielles.

Les épreuves traversées par nos héroïnes sont analogues à celles des sept vallées, dans le conte de Bouali, la princesse se déguise en mendiante et part à la recherche de son amant qui n'est autre que son âme : « **La princesse se rend méconnaissable; puis elle va, par monts et par vaux, à la recherche de l'amant ailé. C'est sous les oripeaux d'un marchand de sel, poussant son âne devant lui, qu'elle arrive dans une ville en fête. L'on y célèbre le mariage du plus jeune des**

¹ Op, cit, Jean, Chevalier et Alain, Cheerbrant, « Dictionnaire des symboles », p. 884

² Farid-ud-Din, Attar, « La conférence des oiseaux ». (1177). Adapté par GOUGAUD, Henri. *Coll. Points*, 2014.

princes. » (Bouali, p.5). Dans Moulay Hammam : **« Quand elle vit qu'il ne revenait pas, elle prit son or, se revêtit de vêtements d'hommes, acheta un cheval et partit à sa recherche après avoir pris des provisions de route »** (Dr, Legey, p.128). Dans Caftan d'amour pointillé de passion : **« Elle acheta des habits d'homme et un Dalil el Khairat, ayant ainsi l'air d'un jeune taleb, entra dans une mosquée...Or c'était Caftan el houb, le mari du soi-disant Si'Ali qui avait enlevé son épouse déguisée en jeune homme »** (Contes Fasis, p. 235- 240).

En conséquence, ce dialogue intertextuel nous révèle d'une part le rapprochement entre la relation de la huppe et les autres oiseaux à la recherche d'un roi et celle de nos héroïnes à la recherche de leur autre moitié, d'autre part la relation qu'entretiennent les narrateurs avec les lecteurs. En effet, les histoires que la huppe raconte aux oiseaux sont celles que les narrateurs racontent à tous les hommes. Les péripéties traversées par les héroïnes ainsi que celles des sept vallées traversées par les oiseaux reflètent des réalités personnelles que chacun d'entre nous peut interpréter selon sa faculté de perception. Or, personne ne peut accéder à la vérité transcendante s'il ne vivrait pas les événements qui peuvent le conduire à cette vérité. Comme le précise la huppe à propos des papillons tourmentés du désir de s'unir à la bougie, mais aucun n'est parvenu à donner des nouvelles de cet objet, sauf un qui se jette sur la flamme :

Il se perdit lui-même et s'identifia joyeusement avec elle ; il s'embrasa complètement et ses membres devinrent rouges comme le feu. Lorsque le sage papillon (chef de la réunion) vit de loin que la bougie avait identifié l'insecte à elle et lui avait donné la même apparence, il dit : « Le papillon a appris ce qu'il voulait savoir ; mais lui seul le comprend, et voilà tout. » Celui en effet qui n'a ni trace ni indice de son existence sait réellement plus que les autres au sujet de l'anéantissement.¹

Par ailleurs, l'être humain ne peut expliquer la mort ni parler de l'immortalité en détail, car ils sont loin de la perception et se trouvent dans

¹ Farid, Al-Din'Attar, « Mantic Uttair ou Le Langage des Oiseaux », Anecdote sur les Papillons, (V. 3958). <http://remacle.org/bloodwolf/arabe/attar/oiseaux4.htm>. Consulté le : 19/02/2016.

l'incapacité de raconter l'épisode de la mort. Pour pouvoir y accéder, il faut vivre la mort, voyager dans l'au-delà et revenir dans ce bas monde pour raconter l'immortalité qui succède à l'anéantissement.

Vladimir Propp affirme que : **« L'un des principaux fondements structurels des contes, le voyage est le reflet de certaines représentations sur les voyages de l'âme dans l'autre monde »**.¹ Il ajoute que le voyage de l'âme dans l'au-delà constitue l'axe du conte avec des formes multiples **« toutes les formes de traversée ont une origine identique, toutes proviennent de conceptions primitives sur le voyage du mort dans l'autre monde, et certains, même, reflètent de façon précise des rites funéraires »**.² C'est le cas des contes maghrébins qui véhiculent en tant que trame mythique des pensées implicites et sacrées concernant l'existence humaine. L'épisode mythique qui relate le voyage des oiseaux à la recherche du roi Sîmorgh est analogue à celle de nos héroïnes qui étaient à la quête de leur amour, mais en réalité c'était leurs âmes qu'elles cherchaient. Tous les trajets parcourus par elles, les errances dans des espaces inconnus, les épreuves endurées traduisent l'écoulement du temps qui est inhérent à l'être humain et dont la maîtrise semble impossible. Car, nul ne peut contrôler le temps à son gré, ceci est exprimé sous de nombreuses figurations dans les contes qui sont le produit d'un travail psychique pareil au rêve.

En effet, tous les contes de notre corpus racontent les voyages dans l'autre monde, ces traversées entre l'au-delà et l'ici-bas reflètent le passage entre la vie et la mort dans un laps de temps inconnu, **« Dieu accueille les âmes au moment de leur mort ; il reçoit aussi celle qui dorment, sans être mortes. Il retient celles des hommes dont il a décrété la mort. Il renvoie les autres jusqu'à un terme irrévocablement fixé. Il y'a vraiment là des signes pour un peuple qui réfléchit »**.³ Autrement dit, l'âme est en mesure de voyager dans les deux sens, elle peut revenir de l'au-delà, puisque la frontière entre les deux mondes est

¹ Cité par N, Belmont, op, cit, p.211.

² Ibid, p. 211.

³ Op.cit., « Le Coran Inimitable », Sourate, (XXXIX, 42)

franchissable, mais, ce voyage ne peut se réaliser que pendant le rêve dont la durée reste incontrôlable et mystérieuse. C'est pourquoi, le conte est proche du rêve, tous les deux jouent sur les registres du temps et de l'espace et ont en communs des éléments familiers comme les paysages fantastiques, les êtres surnaturels, les lieux infranchissables, la longueur des trajets, l'indétermination du temps...

Ainsi, par ce dialogue intertextuel dans lequel des épisodes mythiques ont été convoqués, nous avons montré comment les textes de nos contes ont pu répondre à des textes anciens issus de cultures différentes, en créant des effets de sens nouveaux et différents. Par ce fait, le discours des contes, en dépit des altérations du temps, reste vivant et agissant, il ne cesse de réfléchir à la condition humaine et aux soucis de l'existence. Le recours à plusieurs intertextes a contribué à la pluralité de sens et à l'accumulation de différents dialogues intertextuels, ce qui a fait de ces discours des contes de véritables palimpsestes. Ceci dit, ne nous étonnons pas si à travers ce dialogue, chaque personne se sent concernée et touchée au plus profond de son être, car qui dit âme, n'est pas loin de sous-entendre amour. Cette intériorité retrouvée et ressentie provoque un amour illuminé vers le créateur et un désir intense de purification.

En effet, arrivé à ce stade de connaissance, l'être humain se détache de tout, quand il a la certitude qu'il ne possède rien, ainsi est le cas des héroïnes des contes qui transgressent l'interdit et partent loin à la recherche de cet amour, après avoir traversé de dures épreuves. Or, c'est cette certitude d'avoir tout perdu qui les poussent à s'éloigner et à se détacher de tout ce qui existe pour aller à la recherche de l'amour céleste. A vrai dire, l'âme, en exil ici-bas, alourdie par la corruption terrestre, désire voyager et retourner dans sa vraie patrie. En faisant appel à ce concept de dialogue intertextuel, nous nous sommes rendu compte que le conte maghrébin construit ses effets de sens en réponse à d'autres contes issus du même territoire ou circulant dans des espaces éloignés. Dans cette vision, le recours aux intertextes ne veut dire en aucun cas que ces textes sont des imitations des textes antérieurs dont ils ont subi l'influence, mais c'est le croisement des imaginaires collectifs et interdiscursifs qui est mis en jeu et qui contribue à l'émergence des discours intra-sociétaux et inter-sociétaux.

3-Analyse de l'intertexte dans le corpus B¹ : le croisement des discours sociopolitiques

Les contes peuvent être lus comme des prises de position de leur narrateur face à des événements vécus en son temps. Étant une production anonyme à caractères universels, le conte appartient à toute l'humanité, mais cela ne l'empêche pas de porter la marque du groupe social où il fonctionne. En outre, le mal social tourne autour de certains sujets qui sont les plus vécus par les membres de cette société, comme les injustices, le pouvoir politique, les rapports intra-communautaires, la hiérarchie sociale, les rapports de force. Grâce au dispositif fictif, le conte s'avère l'outil optique d'une préhistoire politique, car en tant que pouvoir philosophique, l'imaginaire connaît les manifestations du pouvoir et peut en dégager le sens adapté.

3.1- Croisement des espaces, croisement des pouvoirs

Le pouvoir étant un principe, un tempérament, il est d'abord une propriété individuelle avant d'être universellement exprimé. De par le monde, il installe des hiérarchies violentes qui empêchent le maintien de l'ordre social. Dans les contes, l'instinct de domination est plus une action qu'un trait substantiel, c'est une relation qui comprend sa part de communication et qui s'exerce « **pour une part extrêmement importante à travers la production et l'échange des signes** ».² Permettant aux « **uns de structurer le champ d'action possible des autres** », c'est-à-dire « **un mode d'action sur des actions** ».³ Dans ce même ordre d'idées, il nous a été possible de cerner le pouvoir dans le discours des contes comme des systèmes symboliques analogues à d'autres systèmes et d'autres stratégies de communications mises en œuvre dans d'autres récits imaginaires, notamment dans les fables, ou dans les contes des Mille et une Nuits entre autres et ce pour que le pouvoir puisse

¹ Corpus B : « Le chant des génies » (N, Khémir, 2001), « La quête d'Hassan de Samarkand » (N, Khémir, 2003), « Salem et le Sorcier » (M, Dib, 2000)

² Michel, Foucault, « Le pouvoir comment s'exerce-t-il ? » 1984, republié dans D.Colas, La Pensée politique, Paris, Larousse, « Textes essentiels », 1992, p.756.

³ Ibid, p.759.

s'exercer ouvertement. Le rapprochement de nos contes avec ces récits joue sur la similitude entre les confrontations des forts et des faibles dans un espace choisi. En ce sens l'espace est considéré comme un lieu de rencontre avec l'Autre, car cet Autre est avant tout celui qui s'approprie l'espace en confisquant l'identité et en créant le chaos d'où la perte de l'unité territoriale.

Ainsi, le dialogue intertextuel considéré comme une réponse à l'ouverture du sens conçu par un autre texte s'effectue dans les textes de nos contes et les autres textes déjà cités à travers la notion de l'espace. Le dialogue des intertextes se fait par l'épisode des lieux occupés par l'Autre. Dans « Le chant des Génies », le paysan « **s'arrêtait toujours devant le même champ [...] La rumeur disait qu'il appartenait aux génies** » (N.Khémir, « Le chant des Génies » p.12), cet espace prend toute son importance pour s'inscrire dans d'autres textes, notamment ceux des fables d'Esopé ou des fables de Lafontaine et même des contes des Mille et une Nuits, produisant ainsi une jonction entre des espaces où le pouvoir et la force sont incontestables.

Le champ des génies présente un endroit interdit aux autres, « **Ils n'aiment pas que l'on touche la moindre parcelle de leur champ, ni même qu'on le traverse, avec ou sans chaussures** » (Ibid, p.12). Cet espace fait écho à celui évoqué dans les fables, où se passe la confrontation de l'aigle et de la pie, « **En un coin détourné. L'Agasse eut peur** »¹ rendant de cette façon visible la loi du plus fort ; car rencontrer face à face un aigle royal dans un endroit reculé d'une prairie veut dire la mort pour la pie. Or, l'aigle tout comme les génies invente la nouvelle règle du jeu social, il donne au « coin détourné » une autre valeur et le transforme en zone neutre de libre échange. Ainsi, l'intertexte met en scène un espace commun aux deux récits, régi par la loi du pouvoir. De même le dialogue des génies avec l'aigle « **Reine des aires** »² est doublé par le code de pacification décrété par chacun d'eux. En effet, dans « Le Chant des Génies » le paysan a osé cultiver le champ des génies, tout en sachant que ces derniers transforment « **en criquet, en**

¹ Jean, de Lafontaine, « Les Fables », XII, 11, (v, 5-6) « L'Aigle et La Pie ». Georges, Couton. Bordas, 1990.

² Ibid, XII, 11, (v, 1).

sauterelle, parfois même en grenouille si le temps était à la pluie » (N.Khémir, p.12) chaque homme qui s'y approche. Quant à la pie, elle se laisse aller à bavarder avec l'aigle, « la Reine des aires », en sachant que tout la prédisposait au repas royal, vu sa position sociale par rapport à celle de l'aigle.

Par ailleurs, en proposant au paysan leur aide, « **Attends on va t'aider** » (N.Khémir, p.17.), les génies rendent le champ un espace hors de la loi du pouvoir ; pareil pour le coin de la fable qui prend le sens d'un espace reculé, car il est aussi hors de la loi de fonctionnement social qui impose la soumission de la pie à l'aigle. Le coin est considéré alors comme un espace négatif de l'univers royal et constitue un pont intertextuel, à partir duquel, le champ des génies se transpose aussi en un coin équitable neutralisant ainsi la hiérarchie politique. Par conséquent, la pie et le paysan circulent librement dans cet espace où ils ne sont plus soumis à la loi du plus fort. Or, dans ce lieu de l'écart, ces derniers ont pour fonction de divertir leurs maîtres : « **Si le maître des dieux assez souvent s'ennuie, lui qui gouverne l'univers, j'en puis bien faire autant, moi qu'on sait qui le sert** »¹ (Lafontaine).

Dans les deux récits, la formule elliptique contribue au sens, car le narrateur par moment effectue des pauses en éliminant une partie de l'histoire qu'il faut combler pour donner un sens à l'instance narrative. En effet quand, le maître des lieux s'ennuie, il faut le divertir, ceci est le cas des génies qui se distraient au dépend du paysan : « **...A peine l'avait-il arraché qu'une voix venue du sein de la terre dit : Qu'est-ce que tu fais là ? Attends, on va t'aider** » **Et de sous terre sont sortis cinq génies...Qui se sont mis à tout arracher, tellement arracher...** » (N.Khémir, « Le chant des Génies », p.17.) Par ce dialogue intertextuel, nous remarquons l'importance de l'espace qui neutralise la hiérarchie politique, dans les deux récits, l'espace vide de l'ellipse suppose l'inversion des fonctions des deux espaces, « le coin détourné » de la pie et « le champ des génies ». C'est comme si l'aigle et les génies s'autorisaient à s'ennuyer pour donner l'occasion à leurs subalternes de réagir pendant leur inaction. Par ce fait, l'espace n'est plus

¹ Op.cit, Jean, de Lafontaine, XII, 11, (v, 10-11-12).

consommable par le pouvoir, il est remis en liberté, du moment que le paysan est autorisé à cultiver le champ et la pie à bavarder avec « la Reine des aires ».

En inversant le jeu utopique du coin, la pie replace l'espace du coin dans l'espace royal, comme le paysan qui replace l'espace du champ dans l'espace magique des génies qui est d'ordinaire un espace de mort. Le comportement de la pie « **Caquet bon- bec, alors de jaser au plus dru, [...] Elle ose d'avertir de tout ce qui se passe** » (Lafontaine, XII, 11, (v, 12-16) et du paysan soumis et conquis par la puissance des maîtres des lieux témoigne de la vérité des relations entre le roi et son sujet, entre le fort et le faible. Effectivement, les deux personnages ont conscience qu'une relation égalitaire ne peut durer entre le puissant et son sujet. Toute communication dans le déséquilibre des forces devient utopique, ceci est justifié par la fin tragique du paysan et de sa famille, tous détruits par le pouvoir des génies, à l'encontre de la pie qui s'est tiré d'affaire, car elle avait la maîtrise de la parole et connaissait bien la politique de la cour. Telle est la passion du pouvoir, assujettir, terrasser, anéantir, avoir des proies partout. Le dialogue qu'entretient la fable avec le conte montre le désir de domination à l'échelle mondiale, mais hors de son organisation. Dans cette optique, nous constatons que le monde des fables met en exergue le travail de la force et du pouvoir, car dans la fable, la force exprime l'animalité qui traverse l'homme jusque dans la parole.

Ainsi, la morale se fonde dans le récit de manière à rester insaisissable et brouille le sens qui s'en dégage, mais elle peut aussi prendre la forme d'un proverbe, d'une sentence, ou d'une formule générale qui participe à l'orientation d'une interprétation plausible. Le dialogue intertextuel qui est conçu comme une réponse à des énoncés antérieurs, nous a révélé l'art de conter du fabuliste, ou comment dire sans dire. Sous le règne de Louis XVI, il n'était pas indiqué de parler haut et d'exprimer son opposition. Prudence oblige quand le poète a eu comme prédécesseur le fabuliste Phèdre, condamné à l'exil pour avoir glissé des allusions politiques dans ses fables. A travers les fables, le narrateur dévoile les travers d'une époque en interrogeant les tréfonds de l'âme du pouvoir, l'univers du poète est l'expression de la force, du travail et du pouvoir, c'est un univers peuplé de personnages de toutes espèces de la matière inerte jusqu'aux divinités. En usant de

la fiction, du parallélisme entre un monde humain et zoologique, des abstractions personnifiées, le poète fait de la fable l'instrument optique d'une histoire politique. Identique est le narrateur de nos contes, il s'associe au fabuliste, car dans leurs récits cohabitent une pensée et une sagesse. Dans « Le Chant des Génies » de N.Khémir, le narrateur évoque la pensée qui est dans l'intelligence du pouvoir et de sa parole, quant à la sagesse, elle se lit dans l'affirmation que toute narration qui se base sur l'imaginaire est une manière cultivée de vivre et d'exister. **« Cette sagesse de la gaieté qu'induisent la plaisanterie, le rêve, l'imaginaire, compense les déboires de la vie réelle ».**¹

En outre, l'intertexte qui met en relief l'espace utopique dans les deux récits montre la présence du pouvoir égayant le pouvoir pour le mettre hors jeu dans une récréation poétique et vibratoire des signes. Cette espace est par analogie l'espace qu'occupait celui qui détient le pouvoir. Dans le conte maghrébin le champ est l'espace du colonisateur, du puissant et nul ne peut l'occuper. Ainsi, l'infortune du paysan ne saurait être perçue comme une impuissance voire une peur devant l'ennemi, mais elle nous montre la présence de l'Autre, une présence oppressante qui semble capable de tout offrir et de tout détruire. En effet, les génies n'ont-ils pas offert leur champ, leur aide, leur compassion au paysan ? Mais à quel prix ? Cette mystification coloniale était présente dans tout le territoire maghrébin en particulier en Tunisie et le conte de Khémir retrace l'histoire d'un peuple agressé et enfermé dans un espace clos. Car l'histoire est trop répétitive avec le Chant des génies et leur pouvoir sans cesse renaissant, pour avoir la possibilité de sortir du repli pessimiste et affronter la réalité.

Ce conte met en relief une situation fort critique d'un peuple qui ne semble guère intéressé par le changement tant au niveau politique qu'au niveau social et économique. En effet, la Tunisie a vécu un état de crise incessant surtout économique, lequel état est mis en exergue par le discours politique du conte. **« La pauvreté que le paysan a reçu de son père en héritage, [...] suivait partout**

¹ Patrick, Dandery, « La Fabrique des Fables », Essai sur la poétique de La Fontaine. Paris, Klincksieck, 1991, p. 225.

comme un fidèle compagnon de route » (N.Khémir, « Le chant des Génies », p.11) presque tout le peuple tunisien, notamment la classe démunie et illettrée. Quant aux riches et aux occupants étrangers, ils avaient la possibilité de mettre à leur profit le bien public et les richesses agricoles. Cette situation de misère et d'exploitation était maintenue en Tunisie avant et après le protectorat français, l'expérience socialiste qu'a connue le pays n'a fait qu'aggraver la situation, car l'état devient l'unique responsable des entreprises économiques, politiques et sociales conformes aux régimes totalitaires apparus dans quelques pays d'Europe de langues slaves orientales. Par conséquent, toute activité politique hors de ce parti unique est interdite d'où le figement d'une société, malade de pouvoir et de dictature.

Ainsi, l'intertexte qui met en articulation les deux espaces évoqués dans les deux récits, « le coin » de la fable et « le champ » du conte, contribue à la formation d'une culture propre à une communauté. Le narrateur/conteur crée un espace qui est la matérialisation de sa façon de voir et de concevoir les choses, le milieu représentatif ne peut être identique au milieu réel, mais il entretient avec lui des relations multiples. Aussi, la paysannerie symbolise dans le conte un espace chargé de sens qui renvoie à une réalité vécue, or l'accession au pouvoir de l'époque n'est autre que l'accession aux richesses par le biais du peuple travailleur. Par ailleurs, dans la fable, l'espace représente les contrastes et l'injustice du régime féodal, toujours est-il que l'un des personnages le plus désavantagé parvient à force de ruse, de courage ou simplement de chance à déjouer le destin et échapper à la sentence du droit seigneurial.

Ce croisement d'espace montre l'abus du pouvoir qui était exercé dans les deux rives de la méditerranée. L'espace occupé par l'autre qu'il soit en Occident, en Orient, ou au Maghreb est représenté dans la vie imaginaire du narrateur comme un espace clos où le héros s'enferme et à lequel il s'attache pour se défendre contre la réalité extérieure. Mais cet espace devient un lieu d'incarcération quand le pouvoir de la parole s'ajoutant au pouvoir de l'espace tend à la subversion et à l'autoritarisme.

3.2- Pouvoir de la parole, pouvoir de l'espace

L'espace en tant qu'objet d'une évocation dans la littérature orale (conte, fable, légende...) des lieux où se passe l'action, peut révéler d'autres vérités qui se rapportent à un individu ou à toute une société. Malgré la diversité des formes qu'il peut revêtir (le coin, le champ, la ville, le château, la forêt...), l'espace est le véhicule d'une vision du monde et se construit une relation entre l'univers et le texte, le référent et sa représentation, le réel et l'imagination comme le précise Bachelard dans sa Poétique de l'espace : « **L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu, non pas dans sa positivité mais avec toutes les partialités de l'imagination** ».¹

Dans nos récits, l'espace ne constitue pas uniquement un lieu géographique où se meuvent les personnages, mais il occupe une fonction signifiante qui porte sur la production (écriture, paroles, discours) et la réception (lecture, encodage). Il contribue aussi à la compréhension des réflexions du narrateur, de sa vision du monde et de ses fantasmes. C'est pourquoi, l'espace en tant qu'objet d'écriture, rend compte des règles et des normes de la société référentielle et devient vecteur herméneutique donnant accès au texte. A travers nos récits, l'espace s'accorde un pouvoir qui devient révélateur et destructeur de toute une société en s'articulant avec le pouvoir de la parole. Edward Soja affirme que : « **l'espace et la géographie pourraient déplacer la primauté du temps et de l'histoire en tant que dimension signifiante d'interprétation de la période contemporaine** », car ils rendent « **lisibles** » les relations sociales, les idéologies dominantes, les conditions économiques et politiques, les relations de pouvoir »².

En effet, dans nos contes, le choix spatio-temporel se réfère au contexte de colonisation, où le Maghreb était un espace palimpseste, il passait d'une conquête à l'autre durant des siècles en traversant des crises économiques, politiques,

¹ Op, cit, Gaston, Bachelard, « Poétique de l'espace », p.17.

² Edward W. Soja. « Postmodernization of Geography: A Review. » Annals of the Association of American Geographer, http://tps://tspace.library.utoronto.ca/.../Ziethen_Antje, consulté le : 19/02/2016.

religieuses et sociales très importantes. Le territoire symbolisé dans le conte des génies par le « champ », dans le conte d'Hassan par « la petite maison, la cour carrée », dans le conte de Salem par « la maison du sorcier » représente comme espace une source de vie au Maghreb, et seule la classe dominante le possède pour mieux contrôler son pouvoir politique. De ce fait, il devient l'objectif visé par des classes sociales ou des groupes originaires ou étrangers à ce territoire. Car, l'individu ou le groupe ne peut se reconnaître comme sujet et affirmer sa présence que s'il arrive à engendrer un espace qui lui est propre. Par ailleurs, si nous lisons ces contes comme une réponse intertextuelle à l'histoire de « *Shahrazade* » dans les « *Mille et une Nuits* », nous en comprenons le pouvoir de l'espace et le pouvoir de la parole dans cet espace. En ce sens, le départ du roi en s'éloignant de son royaume, laisse une place vide qui était et devrait être occupée par l'Autre. L'espace vide devient réellement vide lorsqu'il est abandonné par son partenaire et l'autre s'y glisse. L'Autre, en occupant l'espace libre montre qu'il y'avait une place à prendre. Le rapprochement de nos contes et des *Mille et une Nuits* passe par cet épisode de l'espace vide. Ce dernier constitue un « pont intertextuel » qui nous mène de l'espace maghrébin à l'espace oriental.

Dans cette optique, l'espace devient la dialectique du pouvoir politique. Le roi Chahrayar, partant seul, donne l'occasion à la reine de découvrir le manque engendré par lui et la pousse à le combler par l'esclave noir. Le texte insiste sur ce détail pour dévoiler l'écart qu'il y'a entre un roi et un esclave, cet écart fait écho à d'autres dans les textes de nos contes pour marquer l'opposition : puissant/impuissant, entre les génies et le paysan, le sorcier et le serviteur... Cet explication symbolique du fantasme de puissance et de dominance s'associe au pouvoir de la parole, effectivement, nous trouvons sa confirmation dans le fait que le roi tue toutes les vierges qu'il épouse non pas pour se venger de sa femme ,mais pour montrer le pouvoir de ses paroles qui lui était inféré par le pouvoir de l'espace qu'il occupait, c'est à dire le royaume. Ainsi est le pouvoir des génies, le champ constitue leur territoire et celui qui ose l'occuper ou s'y approcher meurt. Leurs paroles : « Qu'est-ce-que tu fais là, attends on va t'aider » reflètent un pouvoir mortel. Par ailleurs, les paroles du sorcier qui sont des ordres dominateurs : « ... Va mordre [...] va frapper [...] va bruler [...] cours... » Montrent la relation

qu'entretient le maître avec ses esclaves. L'emploi de l'impératif devient dénonciateur, il sert à justifier l'énoncé dans un contexte déterminé, celui de l'Algérie face à toutes les invasions étrangères, en particulier à la colonisation française. A cette époque, le territoire algérien est devenu un espace français, le pouvoir était détenu par les colons qui considéraient l'espace géographique en tête de la politique d'un pays.

De la sorte, le narrateur donne aux paroles des contes un pouvoir éternel, son but est de transmettre au lecteur un message idéologique, ce dernier ne peut se faire que par l'écriture qui le fixe et l'éternise. L'interprétation d'un conte ne se limite pas à lui donner un sens définitif, mais c'est apprécier de quel pluriel il est fait, car il ne cesse de dire et de dénoncer les pervers d'une société, entre autres la dictature des régimes politiques.

Conclusion

Tout au long de cette étude, nous nous sommes rendu compte que le conte est non seulement le reflet de la société dans laquelle il s'inscrit, mais également un véhicule des différents systèmes idéologiques. En effet, chaque littérature orale possède des pratiques qui lui sont spécifiques, elle transmet des faits sociaux complexes qui peuvent être lus à plusieurs niveaux. Ainsi est la littérature orale maghrébine, elle représente une pensée imagée où les différentes fonctions du social (politique, religieuse, économique...) s'entrelacent et se représentent mutuellement selon les sociétés. Dans le discours des contes deux notions se recoupent, qui sont la tension et la complémentarité d'une pensée et d'une sagesse. La pensée se situe dans l'intelligence du politique et de la parole, par contre la sagesse se trouve dans l'expérience du poétique, dans l'affirmation que l'oralité et l'écriture sont toutes les deux une manière de vivre et d'exister. Il reste à découvrir cette sagesse qui se cache pour mieux se découvrir par ceux qui la cherchent, la simplicité et la limpidité des contes (mythe, légendes, fable...) séduisent et piègent le lecteur /auditeur qui se contente des récits puériles, mais peuvent aussi jouer avec l'ambiguïté qui est constitutive de l'univers imaginaire. « Ces formes simples » de la littérature orale et ambiguës en même temps apparaissent comme

l'image parfaite d'une société et transportent un discours implicite qui met éternellement les sens en opposition et invite à une lecture plurielle.

Comme ces imaginaires sociaux sont créés et portés par des groupes d'individus qui parlent des autres et d'eux-mêmes, nous essayons de développer dans la partie suivante quelques compétences socioculturelles relatives à la vie quotidienne, aux croyances, aux valeurs, aux mœurs... Nous abordons aussi la problématique du même et de l'autre, de l'identité et de l'altérité, autrement dit des ressemblances et des différences culturelles et interculturelles.

PARTIE III :

**Territoire de l'imaginaire
et enjeux socioculturels**

Chapitre I : Pour une approche socioculturelle de l'imaginaire maghrébin

1- La variation culturelle maghrébine

La littérature orale en tant que production culturelle s'inscrit dans le contexte qui la fait circuler et véhicule des valeurs culturelles propres à chaque société. Ainsi, la culture ne peut se saisir qu'à travers le discours qui la représente et pour rendre compte de la production d'une identité culturelle, le narrateur/conteur fait appel à son imaginaire, l'intègre à sa culture dans le but de construire une image de lui-même, de l'autre et de sa culture. Par conséquent, la dynamique culturelle est mise en évidence par la prise en compte des individus, des sous groupes et de leurs cultures à l'intérieur d'une même culture d'où la diversité culturelle.

Dans le territoire maghrébin, les éléments culturels se diffusent différemment d'un espace à l'autre, mais la convergence de quelques traits culturels communs à des espaces proches nous donne une « **aire culturelle** »¹. Celle-ci est définie comme un ensemble géographique reliant plusieurs groupes qui présentent un certain nombre d'éléments culturels identiques dans leur mode d'adaptation à l'environnement. L'histoire et la position géographique ont fait du Maghreb un carrefour de civilisations qui a été habité depuis l'antiquité par divers populations. Ceci a contribué à la sédimentation de plusieurs strates culturelles, sociologiques, et linguistiques appartenant à différentes aires culturelles.

C'est dans cette optique que s'inscrit l'imaginaire maghrébin, par la recherche de l'archétype et de son ancrage dans cet espace, aussi de ses différentes manifestations culturelles. Or, cette imaginaire, avant qu'il ne soit collectif, il est tout d'abord individuel. Donc chaque individu, vu, son aptitude à l'innovation et à la création, il devient le dépositaire de sa culture tout en étant influencé par elle et l'ensemble de ces variations culturelles et individuelles nous permet de rendre compte de la culture d'un groupe et de son évolution à travers le temps. Par ce fait, nous remarquons que la culture dans chaque communauté n'est pas une offre, mais

¹ Michel, Panoff ; Michel, Perrin, « Dictionnaire de l'ethnologie », Payot, 1973.

c'est une appropriation qui s'interprète à base des interactions individuelles et de leurs interprétations. En revanche, quelques théoriciens notamment, l'approche culturaliste s'oppose à cette hypothèse, dans le sens où la culture est considérée telle une réalité en soi : « [...] **Défini comme un niveau autonome du réel, obéissant à des lois propres, et qui lui attribuerait [...] une existence propre, indépendante de l'action des individus et échappant à leur contrôle** »¹.

En effet, le patrimoine culturel désigne une réalité qui représente l'état d'une société, ses manières de penser, d'agir et de sentir dans son rapport à la nature, à l'homme et à l'absolu. La culture est donc toutes les manifestations de la pensée et de l'imagination d'un groupe, à savoir la création et l'expression des relations avec l'environnement humain et naturel. Donc, la variation culturelle dans chaque espace en particulier au Maghreb se définit par la façon dont les individus incorporent et vivent leur culture, car chaque culture représente un mode de vie et un comportement commun à l'ensemble des individus appartenant à un groupe donné.

Les faits culturels vécus par ces derniers sont considérés uniquement comme des actes, alors que les textes de la littérature orale (conte, légende, fable, mythe, poésie...) sont actes et discours à la fois, faits culturels et faits vécus, ils sont surtout réflexion de la société sur elle-même. A travers un système de valeurs, les membres d'un groupe expriment leur propre expérience sociale, c'est-à-dire tous les problèmes qui se posent à cette société et qui affectent tant l'individu que le groupe, leur rapport de l'un à l'autre ou avec la nature sont véhiculés par ce caractère représentatif de la littérature orale. Or, le texte oral, en particulier le conte est-il toujours en fonction dans la société qui l'exprime ? Participe-t-il aux veillées du groupe ? Car, s'il est raconté est répété continuellement devant un auditoire, c'est pour qu'il reste vivant et de cette façon, il devient une réalité faisant partie intégrante du système de représentation du groupe.

¹ Denys, Cuhe, « La notion de la culture dans les sciences sociales », Paris, La Découverte, 1996/2001, p.41.

Cependant, avec le changement de la société, son développement politique, économique, social, le conte s'oublie et peut même disparaître, en tant qu'objet socioculturel, il perd ses fonctions au sein de la société. C'est pourquoi, il faut le maintenir vivant et actif par le processus de narration et recréer en même temps à chaque narration son discours et les enjeux socioculturels qui en découlent. Ainsi, la variation culturelle au Maghreb peut être saisie dans chaque activité humaine caractérisant de la sorte un sous groupe ou un groupe et l'ensemble de ces éléments culturels comme le travail, l'alimentation, le sommeil, l'hospitalisation, l'habitat...détermine la différence ou la ressemblance des cultures des sociétés proches ou éloignées.

1.1- Vers une définition du champ culturel

L'identité d'une société s'exprime par sa culture qui est un ensemble de savoirs, de valeurs, de rites, de codes, de comportements et d'attitudes associés à des domaines réguliers de pratiques. Pour dégager les traits spécifiques des différents modèles culturels, le culturalisme courant américain fondé par Franz Boas, Ruth Benedict et Margaret Mead, prend en compte les contextes spatiaux et géographiques, les modes de vies qui président au fonctionnement des sociétés traditionnelles dans un milieu déterminé. Ainsi, la culture se définit comme l'ensemble de tous les éléments qui interagissent dans les groupes sociaux et contribue de la sorte à l'interprétation du réel. Dans cette optique, les culturalistes ont réparti les éléments culturels en quatre rubriques, les états cognitifs et affectifs (psychiques, et mentaux), les rituels d'une civilisation, les comportements qui regroupent les coutumes, les mœurs, les valeurs, les normes, la variété des institutions et l'organisation collective. L'analyse de ces composantes nous amène à nous interroger sur quelques concepts qui marquent la culture d'une société et la différencie des autres cultures :

- **le système des valeurs** : Les valeurs sont objectives et varient d'une culture à l'autre et d'une personne à l'autre selon le sexe, féminin ou masculin. Les sociologues ont réparti le système des valeurs en plusieurs types, les valeurs morales qui désignent l'ensemble des règles ou instructions relatives à la

conduite des êtres humains et d'après lesquelles la morale fixe des principes d'action appelés devoirs que toute personne devrait maintenir vis-à-vis d'elle-même ou des autres individus. Ces règles morales sont considérées comme des façons d'agir culturelles imposées par un groupe social, elles peuvent être soit des habitudes acquises et apprises par un ensemble d'individus mais variable selon les communautés et les époques, soit définies comme des règles collectives indépendantes du milieu et de l'époque, c'est-à-dire

des règles établies par une faculté propre de l'esprit humain lui permettant de fixer des critères de vérité et d'erreur, de distinguer entre le bien et le mal. Comme elles peuvent être aussi exigées par l'universalisme moral, selon lequel certaines valeurs doivent être appliquées universellement indépendamment de toute particularité relevant de la culture, la religion, la race, le sexe, le milieu...

Quant aux valeurs spirituelles, elles se rapportent à la religion et désignent des croyances et des comportements humains universels antérieurs ou postérieurs aux religions authentiques et dont le but est de montrer l'existence d'une vie après la mort. Un autre type de valeurs s'impose aussi est celui des valeurs idéologiques qui sont au service d'un pouvoir et dont leur but est de défendre le point de vue d'un parti ou d'un groupe social déterminé. Les valeurs idéologiques représentent un ensemble d'idées sur la structure d'une société, ses conflits, les moyens de les résoudre, le tout partagé par un groupe appelé parti politique.

- **Les institutions** : L'institution participe à l'organisation de la société, c'est un ensemble de règles établi par un régime politique et mis en place par des lois, des règlements et des coutumes. D'après Maurice Hauriou, l'institution sociale est représentée par des groupes d'individus dominés par une idée qui est à accomplir, il la décompose en cinq phases consécutives, la conception et l'énonciation de l'idée, sa propagation, l'aspiration à sa réalisation par un groupe dominant, définition des rôles et des statuts après un débat pour aboutir à une organisation qui devient une institution.

- **Les rites ou rituels** : Ces deux mots sont souvent employés l'un pour l'autre, le rite est un cérémonial qui s'applique au religieux, au politique et même aux manifestations civiles. C'est un ensemble de gestes reconnus, réglés par la coutume ou par la loi, et qui sert de ciment à une communauté. Chaque religion a encodé au fil des siècles les gestes qui lui sont propres pour la célébration de son culte. Ce dernier se manifeste par un ensemble de pratiques de vénération par un groupe envers une divinité, un être mythique ou un phénomène à lequel ils reconnaissent une prédominance ou une dimension sacrée. La contribution des membres d'une société au culte selon un certain rite marque leur appartenance à la communauté religieuse concernée. Ainsi, le rituel se manifeste soit dans la vie collective d'un groupe, soit dans des événements familiaux ou dans la vie spirituelle personnelle.
- **Les mœurs ou coutumes** : Les mœurs sont des habitudes, des usages, des manières de vivre d'un individu, d'un groupe, d'une nation. Elles peuvent être acquises ou innées et désignent les comportements et la conduite morale conformes à la norme sociale. Les mœurs peuvent être bonnes ou mauvaises selon la pratique du bien ou du mal, par ce fait, elles contribuent aux bonnes conditions d'une vie heureuse. L'éthique qui est la science des mœurs et de la morale, réfléchit sur les valeurs de l'existence, aussi sur les comportements à adopter pour le monde humainement vivable. Cette discipline philosophique se détermine de manière relative dans le temps et dans l'espace en fonction de la société à laquelle elle s'intéresse. Grâce au développement du multiculturalisme, les mœurs touchent plusieurs domaines, elles peuvent concerner les coutumes alimentaires, religieux, vestimentaires, relationnels, la chasteté ou la civilité. Cette dernière désigne l'ensemble des règles et des conduites de la vie en groupe, chaque individu doit se comporter correctement envers l'autre et doit afficher un caractère pacifique dans ses relations à autrui. Etant des agissements considérés comme des témoignages de politesse, de courtoisie et de savoir-vivre, les civilités marquent l'appartenance à une même communauté et sont appropriées à différentes situations sociales.

Quant au civisme, ses propriétés diffèrent de ceux de la civilité, car il désigne l'inclination et le dévouement du citoyen pour sa patrie ou pour la collectivité, ce dernier doit être respectueux de ses devoirs vis-à-vis des autres citoyens, comme il doit préserver l'intérêt public avant ses intérêts personnels. Ceci relève en particulier de l'institution qui représente cette collectivité avec ses conventions, ses protocoles et ses lois pour lutter contre la corruption et faire naître chez le citoyen la notion de devoir moral. Autrement dit, la notion du respect de soi et de l'autre permet de penser l'unité et du groupe et de l'humanité dans sa diversité.

Ainsi, la liste des composantes du champ culturel visant à rendre compte de la culture d'une communauté reste incomplète et nous donnent uniquement une idée du phénomène culturel propre à chaque groupe. Étant donné que ces éléments culturels sont communs à plusieurs sociétés proches ou éloignées, nous ne pouvons pas saisir comme a dit Camilleri ce : « **Quelque chose qui, appliqué à cette variété d'éléments [...], les fait reconnaître comme intérieurs au patrimoine culturel d'un groupe par opposition à ce qui lui est extérieur, et qui n'est plus le culturel** »¹. Dans ce sillage nous allons essayer de délimiter les éléments culturels présents dans l'espace maghrébin et rendre compte de la spécificité du culturel de chaque communauté. Car, si tout être humain est un être de culture, comment pouvait-il alors acquérir la culture de son groupe et dans quelle mesure son comportement est-il déterminé par celle-ci, vu la diversité des cultures, leur rapprochement et leur éloignement ? Les cultures des sociétés colonisées pendant plusieurs années comme les pays du Maghreb, sont-elles condamnées à disparaître ou à affecter les cultures des colonisants ? Ou ont-elles préservé tout simplement leurs cultures ?

1.2- Le champ culturel maghrébin

Le patrimoine culturel des pays du Maghreb, qu'il soit matériel ou immatériel est un héritage dont les racines remontent à l'histoire de cette région et à

¹ Carmel, Camilleri, « La culture et l'identité culturelle : champ notionnel et devenir », dans Chocs de culture, Editions, Paris, L'Harmattan, 1989, p.22.

toutes les civilisations qui s'y trouvaient. De la Libye à la Mauritanie, en passant par la Tunisie, l'Algérie et le Maroc, les traits culturels rythment la vie des habitants du Maghreb et rassemblent les communautés de cette partie du monde. Malgré la diversité politique, les pays du Maghreb, notamment l'Algérie, la Tunisie, le Maroc représentent des liens très solides qui les unifient géographiquement, historiquement et humainement, construisant ainsi la base de leur unité culturelle. Cette dernière puise ses fonds dans le contraste des modèles culturels populaires, car le modèle culturel engage les individus à appréhender toute chose à travers un sens qui va avec sa logique, ce qui garantit à toute culture son dynamisme social.

Sur le plan géographique, les pays du Maghreb se situent dans une continuité de relief ayant les mêmes contours méditerranéens, le même désert, les mêmes chaînes de l'Atlas, c'est pourquoi l'origine de ses peuples est arabo-berbère. Le taux des Berbérophones est plus accentué au Maroc, 60% de la population, qu'en Algérie qui compte environ 30% de Berbères et 2% en Tunisie. Vu les diverses conquêtes qui ont traversé le Maghreb, les Berbères qui étaient les premiers habitants de cette région ont d'abord lutté contre les conquérants étrangers (Phéniciens, Romains) pour faire face ensuite aux Arabes venus avec l'expression sacrée du Coran et la religion islamique.

Par ailleurs, se sont les deux grandes dynasties Berbères, les Almoravides et les Almohades qui ont attribué au Maghreb son statut culturel arabo-islamique. D'autres dynasties arabes se succèdent notamment au Maroc suivies ensuite par la colonisation française qui a duré plus longtemps en Algérie qu'au Maroc et en Tunisie. Enfin, ces péripéties historiques ont profondément marqué la culture maghrébine et trouvent leur prolongement dans une expression culturelle qui se manifeste sous forme d'une tradition orale populaire. Ce champ culturel très riche au Maghreb n'est autre que le produit d'un brassage de plusieurs cultures héritées dans le passé.

Un regard sur les attitudes et les pratiques sociales actuelles dans la société maghrébine montre des réalités différentes de celles qui existaient au passé. Ainsi, l'identification des traits culturels d'une société est devenue difficile par apport à

son patrimoine et à son histoire. Mais de nos jours, la littérature orale (conte, fable, poésie, proverbe, chant...) véhicule une surabondance d'aspects socioculturels qui ont contribué largement à la notion d'identité maghrébine marquée pendant des siècles par des échanges religieux, politiques, économiques, sociaux et culturels. L'imaginaire maghrébin tente de réconcilier le citoyen maghrébin qu'il soit originaire du « petit Maghreb », c'est à dire Algérien, Marocain, Tunisien, ou du « grand Maghreb », espace qui inclut également la Mauritanie, la Lybie et le Sahara occidental avec son passé en lui offrant une image d'une culture authentique héritée d'un patrimoine méditerranéen.

D'un bout à l'autre de ce vaste territoire, nous remarquons le déploiement de certains traits culturels comme les rituels, l'art culinaire, la musique, le costume, les valeurs morales, spirituelles, les savoir-faire dont les origines remontent à la préhistoire. Mais, avec le temps cet héritage déjà ancien (d'Égypte, de Phénicie, de Grèce antique, de Rome, d'Arabie, d'Ibérie, d'Anatolie, d'Espagne, de France) est enrichi par des apports postérieurs comme la modernité et la mondialisation, qui ont structuré tant la destinée du patrimoine que les comportements, les attitudes mentales et affectives vis-à-vis de ce patrimoine. En effet, les Berbères qui étaient les premiers habitants du Maghreb gardent leurs traditions, leur culture qui a été pendant des siècles une culture d'oralité se pratique à travers des histoires racontées à l'oasis, des contes narrés à la veillée du feu de camps, des chansons de marche au désert, des proverbes et des devinettes. En fonction de ce qui se passe au village, le Berbère chante la vie quotidienne, tout comme les chants des femmes qui accompagnent et rythment les travaux de la terre, les tours du broyeur lors de la préparation du couscous. L'hospitalité se pratique toujours par les Nomades accompagnée par le rituel du thé, symbole d'accueil et de plaisir. En somme, les traditions au Maghreb sont toujours suivies et se vivent différemment d'un pays à l'autre. La culture maghrébine est présente, elle est reflétée par des pratiques sociales qui portent sur une diversité de rites :

- Rites périodiques : sont des cérémonies quotidiennes, hebdomadaires, et annuelles comme Aïd el kébir pour la religion musulmane, le

mousslem, fête religieuse liée à la tradition des zaouias, fêtes liées aux cycles agricoles, fêtes des moissons...

- Rites de passage : sont en rapport avec la joie ou le deuil comme les fêtes de mariage, fiançailles, naissances, baptême, circoncision, enterrement, ...
- Rites de médiation : correspondent en général à des intercessions particulières comme l'intercession pour obtenir la pluie, une bonne récolte, une victoire... En outre de ses pratiques, nous trouvons d'autres valeurs civilisationnelles témoins de notre culture maghrébine et des interférences socioculturelles favorisées par la mobilité des hommes des pensées, des représentations, des idées d'une rive à l'autre de la méditerranée. Dans cette étude, notre but est de montrer les différentes traces que ces récits, particulièrement ceux de notre corpus ont laissées depuis qu'ils circulent de bouche à oreille. Quel impact ont-ils sur l'imaginaire collectif ou personnel ? Comment peuvent-ils être toujours au centre des grandes mutations de la pensée humaine et quels en sont les enjeux socioculturels ?

2- Le conte pour dire une réalité socioculturelle

Qu'il s'agit d'une grande ville ou d'une petite ville, les traditions se vivent quotidiennement, sauf pour quelques unes qui tendent à disparaître. Les notions de culture et de civilisation loin d'être simples désignent un champ complexe qui comprend les connaissances, les mœurs, les croyances, la morale, les lois, et toute habitude acquise par l'homme au sein d'une société. Tout ceci se rattache à un mode de transmission appelé tradition, celle-ci est la diffusion d'un contenu culturel d'un passé qui persiste dans le présent et qui est transmis par les membres d'un groupe au fil des générations. Ainsi, le conte est défini comme une tradition orale qui se perpétue à travers le temps, étant un patrimoine culturel, il est aussi un patrimoine linguistique dont l'enjeu est important. En conséquence, la lecture des contes et des récits (fables, légendes, mythes...) nous conduit à : **« Une véritable sémantique du conte merveilleux qui s'appuyant au départ sur notre connaissance de l'organisation syntaxique du récit pourra éclairer et justifier,**

de son point de vue, la richesse et la densité de nos traditions populaires »¹. De cette façon, Courtes s'éloigne de l'analyse structurel du conte, et tente d'approcher ce dernier en analysant sa matière, ce dont il est fait, tout en insistant sur la compréhension de certains facteurs culturels qui participent à la signification.

Donc, le conte avant d'être un texte, il est d'abord une suite de paroles dites et entendues, c'est pourquoi, le lecteur doit considérer ces récits non pas comme des textes mais comme des supports relatifs à un temps vécu. Dans ce même ordre d'idées, Courtès présente ses travaux, il se base sur le rapprochement entre les contes et les pratiques rituels, les habitudes et les croyances culturelles des peuples. Sa théorie est de s'intéresser au récit en action et en situation, ce qui nous amène vers le contexte de réception et de la lecture qui place le récit dans une situation de communication où le narrateur/conteur et le rôle du contexte social sont des facteurs inhérents au sens.

D'après la définition de P. Ricœur : « **La lecture marque l'intersection entre le monde du texte et le monde du lecteur** »², quant à H. Weinrich, il définit le « monde » comme « ...l'ensemble des objets possibles de communication »³. En ce sens la lecture dynamique que nous appliquons aux récits narratifs (contes, fables, légendes, mythes...) est une opération de décodage variable d'un sujet à l'autre. En ce qui concerne l'interprétation, U. Eco distingue deux types de visée pour une lecture : d'abord l'interprétation sémantique qui renvoie aux outils par lesquels le lecteur donne un sens à ce qu'il lit. Ensuite, l'interprétation critique qui analyse, restructure le texte, établit des connexions et des hypothèses vérifiables par le retour au texte, en insistant sur le « Comment » et le « Pourquoi ».

¹ Joseph, Courtes, « Le conte populaire : poétique et mythologie », Paris, PUF, 1986, p.10.

² Op, cit, Paul, Ricœur, « Temps et récit », T. II, pp. 147-148.

³ Harald, Weinrich, « Le Temps », Paris, Seuil, 1973, p. 26.

Comment :

- 1- Le conte est utilisé dans le cadre d'une communication aux multiples paramètres
- 2- Le conte est un mensonge qui dit la vérité, son interprétation est plurielle.
- 3- L'interprétation plurielle découle du socioculturel.
- 4- La diversité et le dynamisme du conte reposent sur une typologie riche.

Pourquoi :

- 1- Les fonctions du conte tendent d'emblée vers l'opposition :
 - sociale
 - politique
 - culturelle et économique
- 2- Détachement des passions, du fanatisme : l'imaginaire transcende, le merveilleux apaise.
- 3- Relativité, doute, « esprit » critique.

En conséquence, la lecture dynamique des contes est basée sur un savoir et un ensemble d'informations, aussi sur des motivations d'ordre psychologique acquises par le lecteur. En outre, l'opération de lecture/décodage se réalise à un moment précis de la vie, ce qui nous amène à déduire que chaque lecture est potentiellement perfectible dans le temps. Donc, chaque réception est appelée à s'enrichir au fur et à mesure que les connaissances du lecteur sont développées. Effectivement, notre lecture se fera en étroite relation avec le texte et en établissant tous les liens utiles avec d'autres textes et le contexte en général. N'oublions pas que le conte en tant qu'une matière textuelle est un discours qui permet à un groupe de s'identifier et de s'affirmer. La tradition est transmise par nos ancêtres sous la forme orale, elle nous fait passer, les valeurs, les règles, les normes qui régissent la

vie des individus et contrôlent leurs comportements et leurs attitudes au sein d'une société. Dans cette optique, nous avons opté pour l'étude de quelques traits culturels s'inscrivant dans une société où l'éducation traditionnelle joue un rôle important dans la perpétuité des valeurs et des pratiques sociales.

2.1- Le statut de la femme dans la culture maghrébine.

Avant l'avènement de l'Islam, les gens vivaient dans une ignorance totale, notamment les Arabes qui sans messenger pour les orienter, suivaient leurs instincts et n'obéissaient qu'à leurs désirs animaliers pour satisfaire leurs besoins et exigences quotidiens. Pendant cette période la femme vivait dans des conditions critiques, son sort était fatal, voire mortel. Quand, elle n'était pas enterrée vivante, car la plus part des Arabes n'aimaient pas la naissance d'une fille, elle était opprimée et subissait des sévices jusqu'à la mort. La femme bien que membre actif au sein d'une famille, n'est pas reconnue à sa juste valeur. Elle se donne à toutes les tâches, elle procréé, élève, prend soin du foyer, dans certaines régions, surtout berbères, elle s'occupe même de la terre, sème, récolte, fait paître les bêtes, prépare le foin, nettoie les étables, alors que l'homme se prélassé et ne fait que donner des ordres. Cependant, les contes auxquels nous nous intéressons reflètent une autre personnalité de la femme, et redressent son statut social alourdi par des traditions patriarcales, causées par une ignorance qui dure depuis longtemps au point qu'elle est devenue perpétuelle.

L'imaginaire maghrébin ne met pas la situation de la femme en relief, mais, il la présente en tant qu'un être admis par la société. Dans le conte algérien, le personnage féminin est aimé par son entourage, leurs surnoms, « **Lumière des yeux, chérie par son père** » (S. Bouali, p.1) ; « **Badr az-zin** » et « **Rayon de soleil** » (M. Galley, contes algériens), montrent combien est grande l'affection des parents, des frères et des proches à leur égard. La naissance d'une fille était célébrée pendant plusieurs jours : « **C'est une petite fille – « Qu'elle soit bénie ! », On fit sept jours et sept nuits de réjouissances** » (Badr az-zin, p.31). Ce rite périodique se trouve dans tout le Maghreb, appelé « Akika », il est d'une grande importance dans la vie sociale et familiale, sa célébration se fait différemment d'une

région à l'autre, et c'est cette différenciation qui participe à la genèse de ces récits imaginaires. Car, le conte en tant que discours, s'inscrit dans son contexte d'énonciation à partir duquel, il construit ses effets de sens. Ainsi, cette perspective discursive nous oriente vers une analyse des faits socioculturels circulant dans un groupe, en liaison avec leurs contextes énonciatifs, leurs formes langagières et textuelles spécifiques.

Dans notre corpus, les contes se lisent différemment, bien qu'ils soient issus du même terroir, ils représentent la plus part du temps une différence culturelle apparente sur le plan social, religieux, éducatif, économique... En effet, après l'avènement de l'Islam, la naissance d'un enfant qu'il soit mâle ou femelle, avait une portée socioculturel particulière, au point où cette fête dure sept jours. Le rituel du baptême musulman veut qu'à la naissance, le nouveau-né soit initié à la religion par son père, en prononçant l'appel à la prière à son oreille droit et l'office de prière à l'oreille droite. Au Maghreb, cette tradition se tient toujours, notamment chez les marocains qui considèrent le rite du baptême comme un cérémonial riche en évocations symboliques traduisant un mélange de coutumes héritées des populations installées dans cette contrée. A Fès, le baptême du premier né est complètement pris en charge par la famille de la mariée, qui doit tout d'abord se charger du trousseau du nouveau-né, ainsi des gâteaux et du mouton la veille de cette cérémonie. Le jour de la fête, tous les membres de la famille sont présents et assistent à l'immolation du mouton pour nommer le nouveau- né et dresser un voile de protection dont le but est de protéger l'enfant et sa mère du mauvais œil. **« Craignant de perdre cet enfant si longtemps attendu, et pour la préserver du mauvais œil, il (le roi) la fit enfermer dans un palais souterrain luxueusement aménagé, où une vieille négresse s'occupait d'elle »** (Contes Fasis, p.48).

Ainsi est la tradition dans la plus part des villes maghrébines, la future maman appelée Nfissa doit se nourrir de mets spécifiques et énergétiques pour préserver sa santé et celle du nourrisson, **« ... On soignait tout particulièrement sa nourriture ; on ne lui donnait à manger que la mie du pain et de la chair des viandes sans les os »** (Ibid., p.48). Cette tendance nous montre la valeur que nos

ancêtres accordaient à la mère et à son enfant qu'il soit mâle ou femelle, car la petite fille grandit et deviendra une future maman à son tour.

Or, dans quelques contes de notre corpus, la naissance d'une fille est mal accueillie, « **Si un jour nos souhaits étaient exaucés par la venue d'un enfant, mais que ce soit une fille, mieux vaudrait qu'elle soit tuée sur le champ** » (Traditions algériennes, 1979, p.15). Nous remarquons le rejet total du sexe féminin, la fille, si elle n'était pas décimée comme au temps de la « Jahilia », elle vivrait exclue de la société ou en exil quelque-part. Cette tradition se trouvait dans les civilisations arabo-musulmanes, voire dans toutes les sociétés de l'aire méditerranéenne, vue la prédominance que les hommes avaient sur la femme et ce dès leur jeune âge.

Dans la culture maghrébine, le garçon est élevé comme un roi face à une sœur servante, ce qui d'une certaine manière nous ramène à une éducation différentielle dès la naissance. Par ailleurs, ce conditionnement exercé sur l'enfant développe chez lui des automatismes qui favorisent les relations autoritaires entre les membres d'une famille. Le garçon grandit avec ce sentiment de supériorité, il doit attendre son âge d'adulte pour affirmer son autonomie, alors que la fille attendra d'être mariée pour avoir le respect de ses proches et assurer la continuité des valeurs ancestrales. L'imaginaire maghrébin est une source inépuisable dans laquelle puise tout individu pour connaître les comportements, les coutumes, les systèmes éducatifs qui véhiculent l'idéologie patriarcale transmise de génération en génération depuis des millénaires.

2.2- L'éducation des enfants : Croyance ou culture ?

Le discours des contes reste vivant et actuel, il ne cesse de révéler à travers sa trame narrative d'ordre politique, religieux, sociologique, éducatif... les règles et les usages qui régissent la vie des membres d'une communauté. Il offre par sa simplicité et son impact la possibilité d'affirmer une vérité à propos d'une société dite par elle et sur elle-même. Au fil de notre lecture-analyse des récits de notre corpus, nous avons noté un désir passionné du narrateur/conteur de résoudre les manques, les frustrations, les inégalités sociales et sexuelles de ses personnages.

Les rapports entre les hommes et les femmes sont basés sur des jugements de valeurs, les rôles qui leur sont attribués sont fixés dès la naissance. Ils grandissent avec une culture transmise de génération en génération où chacun d'entre eux doit se soumettre à ses habitudes qui deviennent innées chez eux. Dans nos contes, l'image de la fille renvoie à la vulnérabilité, la docilité et l'obéissance, bien qu'elle soit adulée et bien aimée par ses parents, elle doit se plier à l'autorité paternelle et tout écart la condamne et l'isole de son entourage et de son groupe.

Dans les sociétés magrébines, la femme assimile dès son jeune âge les règles et les normes qu'elle doit adoptées pour être reconnue en tant que membre d'une société. D'après Pierre Bourdieu, ces valeurs appelées aussi « **habitus** »¹ inculquées très tôt aux petites filles contribuent à la bonne éducation de ces dernières et dont le seul but est la préservation de l'honneur de la famille. Ces habitus qui sont selon Bourdieu une : « **loi immanente, déposée en chaque agent par la prime éducation, qui est la condition non seulement de la concertation des pratiques mais aussi des pratiques de concertation, puisque les redressements et les ajustements consciemment opérés par les agents eux-mêmes supposent la maîtrise d'un code commun** »² doivent être conformes avec la culture et le code social, car de ces habitus découlent la bonne éducation et le bon comportement au sein de la famille et de la société.

En effet, Camille Lacoste Dujardin affirme que ces habitus prédispose la petite fille à accepter sa place et son rôle dans la communauté sans discuter, du moment que tout autour d'elle : « **Contribue à marquer ses structures subjectives, symboliques et imaginaires, comme ses habitus, de la conviction de son infériorité, de sa fragilité, et des périls qu'elle fait encourir à sa famille. Comment n'intérioriserait-elle pas la nécessité d'être sous protection dominée, alors que tout dès sa naissance lui tient ce même langage ?** »³. Effectivement, cet aspect socioculturel se dégage de la majorité de nos récits où la jeune fille doit se

¹ Pierre, Bourdieu, « Esquisse d'une théorie de la pratique », Paris, éd du Seuil, 2000 (Essais, 405).

² Ibid, p. 272.

³ Camille, Lacoste-Dujardin, « Des mères contre les femmes, maternité et patriarcal au Maghreb », 2^{ème} éd. Tunis : Cérès, 1995, p.73.

tenir à l'écart de tous les méfaits qui peuvent la conduire vers le « harâm »¹, concept antithétique à celui du « halâl ». Selon l'éducation traditionnelle maghrébine, qu'elle soit algérienne, marocaine ou tunisienne, la petite fille doit se voiler avant d'atteindre l'âge de la puberté pour préserver sa pudeur et son innocence qui sont à la base de la « hchoumaou hachma ». Cette vertu est issue d'une culture arabo-berbéro-islamique, sa raison et son expression en sont le Coran, livre saint porteur d'une parole divine qui gouverne la vie quotidienne de tout musulman. Dans son analyse psychologique de l'enfant en matière d'éducation traditionnelle, Nefissa Zerdouni montre la complexité des principes de la hachma qui sont :

[...], à la fois d'ordre religieux, racial et sociologique ; religieux parce que la h'achouma traduit l'idéal humaniste de l'Islam codifié dans la suna ; racial, car elle exprime les idées particulières des arabo-berbères sur l'honneur, la pureté du sang et l'orgueil familial ; sociologique enfin, parce que la société maghrébine est monolithique et favorise conformisme et pression social.²

Or, ces valeurs bien qu'elles constituent des règles fondamentales de l'éducation traditionnelle islamique des petites filles et contribuent à leur dressage, elles ne favorisent pas la discrimination et la différenciation entre les sexes. C'est pourquoi, cette obsession du harâm qui habite l'esprit des musulmans notamment des maghrébins enferme la femme depuis sa naissance dans un espace clos celui de la maison. Ainsi, le rôle de la femme s'inscrit tout entier à l'intérieur, alors que celui de l'homme le conduit à l'extérieur.

En revanche, si dans la plupart des récits, la femme est reléguée au second plan et s'adonne uniquement aux tâches domestiques et à la fécondité pour assurer la stabilité et la perpétuation dans l'avenir, il en est où les rôles sont inversés, la jeune fille fuit le domicile patriarcal, déguisée en homme, traduisant de la sorte un bouleversement des valeurs traditionnelles. Il s'agit des contes, « La princesse et

¹ « Halâl, harâm, hchouma », Concepts développés aussi par Dr Rahmouna, Méhadji dans son article : « la littérature populaire et stratégies éducatives maternelles pour un ordre patriarcal ». Revue Synergies, Algérie n° 13 – 2011.

² Nefissa, Zerdouni, « Enfants d'hier. L'éducation de l'enfant en milieu traditionnel algérien », Paris, François Maspero, 1982, p.261.

l'oiseau », « Caftan d'amour tacheté de passion », « Moulay Hammam », « Cheval persan » où des jeunes filles de bonne famille se comportent en homme après être confrontées à un sort contraire les poussant hors de chez-elles. Est-ce le fait d'appartenir à une famille royale permet la transgression des rites ? Ou est-ce que c'est la religion qui délivre la femme de la dépendance masculine et lui octroie tous ses droits ?

Dans le conte « La princesse et l'oiseau », l'héroïne se déguise en mendiant et part à la recherche de son amour, « **Sous son déguisement, la princesse Lumière-des-Yeux s'en alla battre les durs chemins de l'infortune, en criant à tue-tête : Marchand de sel! Qui veut du sel ?** » (S. Bouali, p.11) Elevée dans un somptueux palais sous la protection de son père, la princesse était entourée de domestiques qui vauquaient à ses moindres désirs. Ainsi, était la tradition dans les grandes familles maghrébines, une « dada » nom familier donné aux négresses esclaves qui élèvent les enfants, s'occupait des bébés et surtout des petites filles jusqu'à l'âge adulte avec l'assistance de la mère. En effet, l'existence des filles au sein d'une famille nécessite une grande responsabilité des parents. Ces derniers vivent avec l'angoisse qu'ils ne puissent donner une bonne éducation à leurs petites filles et accomplir leur devoir jusqu'au bout. La relation éducative qui unie les parents à leurs enfants ne s'achève que par le mariage, ce dernier, en tant qu'événement socioculturel, il est aussi la preuve d'une éducation rigoureuse. Dans le cas contraire, c'est-à-dire en présence d'une transgression des valeurs traditionnelles, ce sont les parents qui subissent les conséquences, car ils sont seuls responsables de la destinée de leurs enfants.

Dans nos contes, l'importance des faits est dans la désobéissance des enfants aux parents. L'histoire de la princesse dans le conte tlemcenien ou celle du conte marocain « Et- tadj Ahmed ben amar » et « Caftan d'amour » (Contes Fasis), nous révèle un processus éducatif très sévère au début mais qui s'achève par un écart obligeant les filles à se marginaliser et à être exclues de la société. Les contes de notre corpus nous dévoilent des modèles éducatifs avec des aspects socioculturels appartenant à des sociétés croyantes où la religion a pris de l'essor et gère la vie quotidienne des musulmans. En effet, depuis l'apparition de l'Islam, la femme est

élevée et grandit dans un milieu saint. Elle reçoit une bonne éducation dont le principal souci est la transmission des bonnes manières comme la « hachma » qui signifie pudeur, chasteté et discrétion. Ces valeurs apparaissent dans le comportement des petites filles dès leur jeune âge, elles doivent donner preuve de leur hachma en se voilant pour se soustraire aux regards des hommes. Dans le conte « La princesse et l'oiseau », le voile se manifeste par l'apparition des rideaux **« Devant la chambre de sa fille malade, le roi avait fait tendre sept rideaux. Les gens, arrivés dans le vestibule [...] n'allaient pas au-delà. De derrière les rideaux, ils devaient élever la voix pour conter leur histoire. »** (S. Bouali, p.3.). Dans le conte marocain, il se manifeste par « Le mur de verre se cassa aussitôt, et se penchant par le trou, la jeune fille constata que son palais donnait sur un beau jardin dont le séparait un oued » (Contes Fasis, p.49.).

Ainsi, le voile porté par la femme musulmane, tout en étant une tradition transmise de génération en génération depuis l'apparition de l'Islam, il est tout d'abord un commandement de Dieu Tout Puissant. Le port de ce voile n'est autre qu'une protection de la femme de la dépravation et du vice, elle l'accepte avec une conviction et une grande foi. Par conséquent, tout dévoilement renvoie d'emblée à l'impudence et aux interdits religieux, ceci place la femme dans une situation délicate vis-à-vis de la société, car elle a touché à son honneur et à celui de sa famille.

Avec l'avènement de l'Islam, le voile a pris plusieurs modèles, selon la culture et les traditions de la communauté dans laquelle, il est en usage. En Algérie, les femmes se couvraient par le « hayek » un morceau de tissu blanc sans forme de couture, servant à envelopper le corps de la femme de la tête aux pieds, seule une petite ouverture au niveau du visage dévoile l'œil gauche ou droit. Cet aspect vestimentaire et socioculturel se trouve aussi à Tlemcen, symbole de pudeur et pureté. Ce vêtement se porte dans cette ville différemment que dans les autres villes, sa matière varie selon le climat et les occasions, il peut être en soie ou en laine, parfois incrusté de fils d'or indiquant le rang social de la personne qui le porte. En effet, Tlemcen est une ville connue pour ses traditions et ses rituels,

nombreux sont les adages, les berceuses, les poèmes qui reflètent les aspects historiques et socioculturelles de cette ville d'art et d'histoire.

A travers un parcours des proverbes populaires tlemceniens, nous avons noté un qui a attiré notre attention : « **Tlemcen mliha fehwaha wmaha we telhifet nsaha.** »¹. Ce qui veut dire Tlemcen est belle par ses eaux de source et son air et le voile que portent les femmes tlemceniennes. Il est important de signaler que la tradition tlemcenienne connaît une autre version de ce dicton, version dans laquelle il est question non pas de talhîf (« la façon dont ses femmes se voilent ») mais de tahwîf (« la façon dont ses femmes chantent avec un air de tahwîf »).

Ces proverbes sont des valeurs consacrées, ils sont considérés comme une ligne de force collective qui sert les grands mythes de notre temps. Ils témoignent d'une réalité socioculturelle durable et confirmée par la qualité et la variété des productions littéraires dans la vieille ville historique. Prenons l'exemple des berceuses ; en quoi ce genre de « broderie » poétique est-il emblématique de la mémoire culturelle tlemcenienne ? Nous avons affaire ici à un répertoire ancien et très populaire, transmis de générations en générations sur le mode oral et qui s'inspire très largement mais très librement de l'art poétique maghrébin. Plus spécialement réservé aux femmes, il consiste en un court poème de quatre à cinq vers que les mères ou les grand mères chantaient souvent aux enfants pour les border.

**Ma fille est belle et ils disent ô ! L'heureux sera celui à qui elle est
destinée
Et qui la comblera de sa fortune, et la recevra dans sa demeure
Ma fille est belle ô ! Gens et la beauté n'a pas de prix
ô ! Toi qui expose les anciens bijoux dans des pendentifs
Ma fille est belle et la beauté n'a pas de prix
ô! Dieu bienfaiteur sans retour
ô! Seigneur tout puissant exauce mes vœux.²**

¹ Proverbe collecté auprès des membres de notre famille.

² Berceuse chantée par les familles tlemceniennes.

La transcription de cette berceuse était accomplie par une vieille femme qui se souvient encore de cette mélodie avec nostalgie, c'est un langage musicalisé qui donne à entendre, à imaginer, il est agréable à l'oreille car il est rythmé. Les paroles de cette berceuse ressemblent au discours de nos récits, dans le conte « La princesse et l'oiseau », le roi n'avait-il pas chanté la beauté de sa fille ? « **Celle-ci lui fut aussitôt non moins chère que la prunelle de ses yeux. Aussi lui donna-t-il, au milieu des bénédictions, au cours d'une fête d'un grand faste, le prénom de Lumière-des-Yeux.** » (S. Bouali, p.1.) Cette appellation est très courante dans le dialecte tlemcenien, « mou mou aynia », elle caractérise un aspect socioculturel qui marque cette ville et lui donne sa spécificité.

En effet, les femmes de cette région étaient très connues par leur éducation qui leur donnait un air d'altesse, leur beauté était fredonnée dans des récits poétiques : « **Tlemcen ô cité altièrè! Que ton séjour est doux ! On y trouve les filles de Hadars et les filles de Kouloughlis On y trouve de belles filles qui flamboient comme du cristal** »¹. Pour cette raison, les femmes devaient porter le voile pour cacher leur beauté qui attirait les regards. Dans ses études, Rachida Rostane, anthropologue et linguiste a montré que le hayek est lié instinctivement à la formation de la cité dès l'Antiquité pour protéger la gente féminine du regard de l'étranger et cet aspect vestimentaire et culturel se trouvait dans tout le bassin méditerranéen. Ainsi, la femme porteuse d'une solide culture arabo-musulmane, joue un rôle important dans la transmission d'un savoir religieux inséparable de l'éducatif. C'est pourquoi son absence crée un déséquilibre au sein de la famille et de la société, car dès sa naissance, une éducation absolue la prépare à un mode de vie qui contribue à la protection et à la conservation des traditions fortement ancrées. En somme, les mères sont présentes pour veiller à ce que leurs enfants n'aient pas la moindre inconduite, en particulier les filles qui doivent être soumises et pudiques, car un long parcours les attend pendant lequel un sentiment d'insécurité les pénètre face aux dangers qui les guettent surtout en présence du sexe opposé.

¹ Transcription d'un chant poétique récité par une vieille femme native de Tlemcen.

2.3- Les pratiques éducatives maghrébines : Habitus ou habitudes ?

Cette image de la fille désemparée, craintive est illustrée par nos contes maghrébins, où l'absence de la mère dont le rôle est de mettre en place un système de méfiance et d'appréhension pour préserver l'honneur de ses filles, est traduite par la transgression de ses dernières. En effet, dans la plus part de nos récits cités supra, « La princesse et l'oiseau », « Caftan d'amour tacheté de passion », « La fille du serpent borgne », « Histoire du pèlerin et de ses sept filles », « Moulay hammam », la mère ne figure pas dans l'histoire, c'est le père qui assume toute la responsabilité et se charge de l'éducation des enfants et de la gérance du foyer.

Toutefois, l'éducation administrée par le père était fatale, notamment pour les filles, ceci est confirmé dans les contes déjà mentionnés par la violation de l'interdit et le mal accompagné de la conscience du péché des héroïnes. Dans cette perspective, nous remarquons que la présence de la mère est très importante, son implication dans l'éducation des enfants ne peut être négligée, son premier rôle est de surveiller constamment la conformité des comportements de son entourage. En effet, en tant qu'un agent social, la mère dépend des conditions sociales de son éducation et de sa formation. Dans les sociétés maghrébines, la notion de groupe est représentée par la famille qui recoupe les grands parents, les parents et les enfants. Ainsi, l'éducation de ces derniers se déroule en fonction et en référence à ce groupe marqué par des valeurs sociales et culturelles qui lui sont spécifiques.

Le processus éducatif au Maghreb est uniforme suite à un héritage culturel arabo-berbéro-islamique, que se soit au Maroc, en Algérie ou en Tunisie, les pratiques éducatifs sont liées à un système parental où la distinction entre l'éducation des filles et des garçons est apparente dès la naissance. Il en découle ainsi, des rôles et des codes socioculturels différents, autant les filles recevront une formation sévère et dogmatique, autant celle des garçons se révèle clémente et compréhensive. Le dressage des filles au Maghreb tourne pratiquement autour de la notion d'honneur, l'honneur de la famille, de la tribu, du groupe. La petite fille dès son jeune âge est préparée à un système d'élevage appartenant à son groupe social et culturel, par l'intermédiaire de sa mère. Lorsqu'elle devient mère, elle doit

transmettre ces mêmes valeurs à son tour à ses enfants. Selon Bourdieu, ces valeurs transmises de la mère à la fille, de génération en génération se présentent comme un habitus qui est :

un système de dispositions durables et transposables, structures structurées prédisposées à fonctionner comme structures structurantes, c'est-à-dire en tant que principes générateurs et organisateurs de pratiques et de représentations qui peuvent être objectivement adaptées à leur but sans supposer la visée consciente des fins et la maîtrise expresse des opérations nécessaires pour les atteindre.¹

Donc, à partir d'une manière de percevoir le monde social, d'agir dans ce monde et de se comporter, les agents sociaux produisent des jugements de valeurs dont la transmission se fait inconsciemment à travers le temps par ces groupes.

L'étude des contes de notre corpus nous confirme la notion de cet habitus qui est transmis par les parents à leurs enfants dès le bas-âge. C'est dans le rapport avec les parents que l'enfant assimile les traits culturels propres à la société dans laquelle il vit et dans laquelle se fait sa sociabilité. Dans la société maghrébine, l'éducation des filles est assuré surtout par la mère qui doit inculquer à ses filles un ensemble d'éléments culturels les initiant à la réalité sociale. Cet ensemble d'attitudes sociales transmis par la mère à ses petites se fait inconscient, car elle est passée par les mêmes stratégies éducatives conformes aux conditions sociales de la socialisation. En effet, pour accéder à l'intégration dans la société, la femme doit suivre un processus d'apprentissage nécessaire à la vie quotidienne dès la prime enfance.

Ceci étant dit, le rôle de la femme est d'assurer la transmission des normes hégémoniques, dans l'espace maghrébin, elle est par excellence l'agent du dressage des filles puis des futures épouses, elle doit leur apprendre la soumission et le respect total de l'autorité masculine. Nos contes révèlent parfaitement les structures de ces sociétés patriarcales, mais dans quelques récits cités supra, l'absence de la

¹ Op,cit, Bourdieu, pp.88-89.

mère entraîne un déséquilibre familial avec un renversement des rôles. Le père n'étant pas l'agent approprié à l'éducation de ses filles, conduit ces dernières aux marges de la société ou bien en fuyant le domicile paternel, ou bien en accomplissant un impair. C'est le cas de la princesse : « **Sous son déguisement, la princesse Lumière-des-Yeux s'en alla battre les durs chemins de l'infortune, en criant à tue-tête : « Marchand de sel! Qui veut du sel »** » (S. Bouali, p. 11).

Un autre sort est réservé aux héroïnes des contes qui s'ouvrent sur l'histoire du père en voyage, laissant derrière lui sept filles livrées à elles même. Dans le conte « Rayons de soleil » (M. Galley, p.183.) l'œuf est symbole de virginité, sa coquille est fragile semblable à la vertu de la jeune fille : « **Ma fille, j'ai vraiment le désir d'accomplir le pèlerinage. Mais j'ai sept œufs : si je les emporte, ils se casseront ; et si je les laisse à la maison, ils se gâteront...** » (Ibid, p.183). Ici, la métaphore de l'œuf est annoncée par l'emploi du verbe se gâter qui veut dire « qu'elles ne se laisse corrompre ». Au Maghreb, en particulier au Maroc, la coutume est de casser sur la tête de la mariée un œuf d'un coup sec pour symboliser une défloration facile et féconde.

L'idée de la fécondation symbolisée par l'œuf est associée au rite qui consistait à étaler cet œuf sur les cheveux de la mariée pendant ses préparatifs au grand jour. Une chanson accompagnait ce geste dont les paroles exprimaient le bonheur et la satisfaction pour la mariée : « **Je te peigne avec le bonheur, je te peigne avec la pommade du bonheur. Tu sera la maitresse de la maison** ». ¹ Par conséquent, la tradition au Maghreb demande que le dressage des filles soit accompli parfaitement pour faire honneur à la famille notamment à la mère, car le mérite lui revient du moment qu'elle est l'agent de cette éducation. Sa tâche est d'inculquer à ses filles les bonnes manières et les valeurs patriarcales, c'est pourquoi, dès l'enfance, la fille est placée dans un contexte vulnérable où la notion de virginité qu'elle doit préserver pour avoir une place dans la société est sa seule préoccupation. Pour ce faire, les mères doivent faire redouter à leurs filles le sexe

¹ D, Légey, « Essais de folklores marocain », éd, Du Sirocco Eds, 2009 ; p.135.

opposé en leurs interdisant formellement de s'approcher d'eux, de communiquer avec eux, ou de rester en tête à tête avec un étranger.

Le recours à l'histoire nous apprend que l'éducation des filles en Kabylie est rigoureuse, plus les filles sont mariées à un âge précoce, plus les mères sont enviables parce qu'elles sont arrivées à inculquer très tôt à leurs petites les valeurs ancestrales : **« jusqu'à il y a moins d'un siècle encore, la plupart des femmes berbères de Kabylie ont vécu dans de forts rudes conditions : assignées, dès une puberté rapidement suivie du mariage, à des naissances nombreuses »**.¹ Dans ce même ordre d'idées se présentent les contes kabyles de notre corpus, ils ne font que transmettre les procédés traditionnels qui se manifestent dans les rapports entre les hommes et les femmes. Dans « L'oiseau de l'orage », un couple vivait au milieu de leurs nombreux enfants : **« ...La mère, pour habiller son monde, filait et tisser tout le jour et même une partie de la nuit »** (T. Amrouche, p.223).

Cette situation est vécue par la plus part des femmes kabyles, leur infortune commence le jour du mariage, quand la jeune mariée quitte sa famille pour vivre avec un inconnu dont elle n'espère guère d'affection, car ce dernier étant du sexe opposé, il reçoit tous les soins et l'amour de ses parents et surtout de l'attachement vis-à-vis de la mère. Lacoste Dujardin l'affirme en disant : **« Dans une société où l'identité ne se conçoit que collective (...), celle des femmes est ainsi fort malmenée »**², puisqu'elles doivent être soumises et obéissantes à toute décision prise par leur entourage, aussi **« déracinée de sa famille d'origine pour intégrer cette nouvelle communauté familiale que sa fécondité attendue doit enrichir, on exige de cette très jeune mariée, dès son arrivée, une immédiate assimilation, afin qu'elle serve désormais tous les intérêts de cette nouvelle maisonnée, où elle ne trouve qu'une place d'auxiliaire de la maîtresse de maison. »**³. Ainsi, les filles sont éduquées à la maternité avec le mariage comme condition, dans la coutume kabyle, pour signifier au père que sa fille est nubile, un morceau de

¹ Camille-Lacoste-Dujardin, « La Vaillance des femmes. Relations entre femmes et hommes berbères de Kabylie », La Découverte, coll. « textes à l'appui », 2008, p.99.

² Ibid, p.46.

³ Ibid, p.46.

pastèque dont les pépins représentent les graines de fertilité, est déposé devant lui pour sous entendre la fécondité de sa fille.

En somme, le conte nous offre de larges possibilités pour étudier des composantes socioculturelles relatives à la vie quotidienne, en particulier aux comportements rituels qui fixent les relations entre les membres d'une communauté voire d'une famille. Par ailleurs, ces représentations en tant que manifestations d'une mémoire collective, répondent à une double exigence des individus et des collectivités, d'une part elles contribuent à l'acquisition des savoirs et à la construction d'un patrimoine culturel favorisant l'épanouissement dans un contexte social, d'autre part, en véhiculant des valeurs, des rituels et en transmettant une expérience de la vie, elles participent aussi à la reconstruction d'un savoir partagé, donc à la socialisation de l'individu.

3- Le contenu culturel dans son dynamisme social

La culture est une notion très complexe dont les acceptions lui confèrent des formes différentes d'un contexte à l'autre. Notre objectif est de savoir comment le lecteur arrive-t-il à percevoir les contours de cette culture à travers le discours des contes. Selon certaines théories sur le traitement des informations, le sujet étudie, analyse l'information puis il la schématise l'emmagasine dans son cerveau. Ainsi, Pour être en relation avec le monde, il est nécessaire pour l'homme de se construire une représentation aussi fidèle que possible de son environnement. C'est pourquoi, dans toute société humaine l'information circule dans le temps et dans l'espace et pour bénéficier de toutes les richesses culturelles développées et accumulées par leurs ancêtres, hommes et femmes se les transmettent d'une génération à une autre, préservant de la sorte une culture à travers le temps. Comme le conte : **« s'inscrit dans le discours qu'une société se tient à elle-même sur les questions essentielles touchant à son organisation, à la place de l'individu dans le groupe, tant dans une logique de reproduction sociale que de contestation. »**¹, nous

¹ Nadine, Decourt & Raynaud, M, « Contes et diversité des cultures. Le jeu du même et de l'autre », éd. CRDP de l'Académie de Lyon, 1999. p. 137.

allons essayer d'analyser à partir du discours des contes le contenu culturel dans son dynamisme social. Le conte en tant que production culturelle, prend son sens dans la culture qui le fait passer et son contenu reflète un certain nombre de valeurs culturelles. Ainsi, les contes de notre corpus semblent tous enracinés à l'intérieur d'une formation sociale qui apparaît à travers ces récits avec un système de valeurs, des représentations, des ambiguïtés propres à chaque société.

3.1- Vers une approche éthique et émique de la culture dans le terroir maghrébin

La culture est un ensemble d'informations qui recouvre un univers de significations utilisées par les membres d'un groupe, elles permettent à chaque lecteur/auditeur des contes l'établissement d'un code commun d'interprétation et de compréhension d'un monde qu'il peut désigner comme le cadre culturel de formation perpétuelle dans un espace culturel donné. Donc, le contexte est très important dans l'interprétation du message qui transmet des valeurs socioculturelles. Chaque modèle culturel véhiculé par le discours des contes est analysé par analogie à des modèles présents dans la réalité. En effet, nous construisons notre interprétation en comparant continuellement la réalité à nos suppositions, puisque le conte dit une vérité sur et dans la société dans laquelle il s'inscrit.

Après l'analyse des contes de notre corpus, nous avons remarqué que chaque pays maghrébin de par sa culture et ses traditions se caractérise par un certain nombre de valeurs sociales, religieuses, politiques, économiques, éducatives...qui le rend différent de l'autre. Bien qu'ils appartiennent au même espace méditerranéen, et qu'ils soient conquis par les mêmes dynasties à travers le temps, leurs cultures représentent plus de divergences que de convergences. Prenons l'exemple des rituels du mariage, en Algérie, notamment à Tlemcen, ce cérémonial est préparé surtout par la femme qu'elle soit citadine ou rurale. Plusieurs aspects distinguent ces dernières au niveau des habitudes, du mode de vie, des comportements, et du vêtement. Dans le conte, « La princesse et l'oiseau » des rites sont mis en exergue par l'emploi de quelques symboles dont les pratiques contribuent à la construction

des relations sociales. En effet, l'usage de la laine « souf » en dialecte tlemcennien, représente une tradition ancestrale indissociable du patrimoine culturel de cette ville. **« Selon ce qui est chez moi une vieille habitude, j'ai fini par acheter deux toisons de laine. Elles étaient crasseuses. Je suis alors descendue au bord de la rivière pour les nettoyer. »** (S. Bouali, p.4)

La vieille femme avait l'habitude de laver et de blanchir le tas de souf avant de les défaire et de les filer, pour les revendre au marché. Cette tradition dont la pérennité est en doute, se pratique néanmoins dans certaines familles actuellement. Dans les temps anciens, cette matière de souf faisait partie des éléments constitutifs du trousseau de la mariée. Avant le mariage, les femmes tlemceniennes s'adonnaient à des tâches domestiques pour préparer le nécessaire à la fête, le tout dans une ambiance familiale. Elles se rendaient au bord d'un étang appelé « Loûrît » pour laver les toisons de laine, cette tradition qui était très répandue à Tlemcen s'accompagnait d'un langage musicalisé qui était chanté par les femmes : **« Je suis allé à Loûrît, à Loûrît ; je suis allé y voir. J'y ai trouvé une bande de trois filles qui faisaient la lessive. La première ô lune ! La seconde était tel un cristal. La troisième, ô mon frère, a allumé le feu dans mon cœur »**¹.

L'amour des tlemceniens pour le langage poétique témoigne d'une réalité socioculturelle durable à travers le temps et l'espace ; l'analyse de ces paroles nous montre dans quelles conditions les femmes de cette ville accomplissaient leurs travaux. En nous laissant guider par le sentier que suit un canal d'eau vive et qui serpente à flanc de hauteur et mène à la cascade de Loûrît, nous entendons derrière ces haies les rires et les chants des jeunes filles. Quand est revenu « le temps des cerises », les jardins leur appartiennent. La balançoire était leur jeu préféré. Une corde attachée par ses deux bouts, pend à la branche solide d'un vieux figuier ; on s'y assied à tour de rôle. Un rite magique perpétue ce naïf divertissement ; mais il est à coup sûr fort ancien. Des chants traditionnels d'un mouvement très lent accompagnent le va et vient de l'escarpolette. La beauté féminine et ses effets

¹ Les paroles de cette chanson font partie de la poésie populaire (Hawfi), elles étaient enregistrées auprès de vieilles femmes qui avaient pratiquées cette tradition transmises par leurs aïeules, pendant leur jeune âge.

déclenchent de fortes émotions qu'elles nous renvoient tous au paradigme central de la lumière ou de la flamme.

Ainsi, le spectacle des belles tlemcéniennes occupées à la lessive nous est décrit comme une expérience cruelle et éblouissante à la fois. C'est pourquoi un violent décalage de par plusieurs aspects distingue les traditions de Tlemcen des autres villes maghrébines. Avec, ces toisons de laine blanchies et filées, les femmes préparaient la literie de la jeune mariée qui devait être minutieuse et luxueuse. Tout comme le vêtement qui est chargé de significations, car il permet d'identifier le statut de la femme, jeune fille, jeune mariée, veuve ou vieille par l'emploi de certains détails vestimentaires qui renvoient à la situation à l'occasion de laquelle il a été porté. « **La fiancée harnachée d'or se dressait, les yeux fermés, sous un long voile diaphane, dans une immobilité hiératique. La tête relevée sous la coiffe conique, le front barré de pierreries étincelantes, la lèvre pulpeuse, le menton boudeur, elle paraissait figée, extatique sur sa chaise, au milieu d'un amoncellement de fleurs et d'étoffes chatoyantes.** » (S. Bouali, p.15). Le vêtement constitue un véritable indice de valeurs et de l'organisation sociale de la femme, il caractérise le goût et le raffinement dans le choix des hautes qualités, ainsi des accessoires qui l'accompagnent. Le tout avec un art de se coiffer, de se couper les ongles, de se parfumer, au sortir du rituel du bain (al-hammam). Toute une éducation dès la naissance la prépare à ce prototype cérémonial dont l'objectif est la préservation et la conservation des traditions fortement ancrées. Quant à l'organisation du mariage au Maroc, elle varie en fonction des régions et met en relief la diversité culturelle qui se manifeste surtout par différents rituels sur le plan vestimentaire, musical, culinaire...

A Fès, les rites ont leur propre charme à commencer par le familial bain purificateur pris par la future mariée en compagnie des jeunes filles de son entourage cousines et voisines. Le mot hammam figure dans les récits de plusieurs contes fasis : « **Voici du henné, va au hammam, et il envoya quatre esclaves pour la masser, l'enduire du ghasoul¹, la laver et l'habiller de beaux habits** » (Contes

¹ Genre de pâte parfumée fabriquée avec de l'argile brune et utilisée comme un savon.

fasis, p.86) Dans « Caftan d'amour » : **« Donne-le, à celle qui le demande et dis lui de se mettre du henné, de laver très soigneusement sa chambre, d'aller au hammam, puis de s'enfermer seule dans sa chambre et d'y faire bruler ce morceau de santal. Allah ihannik »** (Contes Fasis, p.228)

Nous remarquons que le rituel du hammam est toujours associé à celui du henné, tradition qui se trouve aussi à l'ouest de l'Algérie, car le henné est considéré comme la terre du paradis et les femmes croient en sa vertu magique. Etant recommandé par le prophète, le henné, plante extraite de la feuille séchée et pilée d'un arbrisseau est appliqué sur les mains et les pieds de la fiancée pour la protéger des maladies et lui apporter prospérité et fécondité. Un tel rituel constitue l'initiation de la fiancée vers son statut d'épouse. A Fès, les bains publics (hammam) se situent généralement à côté des mosquées, appartenant aux habous ou mainmorte, biens légués par des riches au profit des citoyens. Les Arabes l'ont découvert lors des conquêtes en Syrie, comme ils avaient l'habitude de se laver à l'eau froide, ils adoptèrent immédiatement ces rituels à l'eau chaude.

Le hammam prend ainsi une signification religieuse, d'où son emplacement à proximité des maisons de Dieu. Les musulmans le considèrent comme un moyen de purification permettant les ablutions obligatoires avant chaque prière, il était recommandé par le prophète Mohammed, car il était convaincu que le bain à vapeur développe la fertilité et contribue à la reproduction intense des croyants. Toujours à Fès, la tradition veut que le rituel du hammam soit accompagné d'un autre rituel très symbolique, celui des bougies et des cierges allumés dans l'intention d'éclairer le chemin du bonheur de la jeune mariée. Par ailleurs, cette dernière ne doit jamais être seule dans le bain de peur qu'un mauvais esprit n'habite son corps, ses compagnes la protègent, elles l'orientent vers la qibla avant de commencer les procédures habituelles qui se manifestent par le massage avec le ghassoul et le versement de sept seaux d'eau tiède sur la tête de la jeune femme tout en récitant des louanges du Prophète pour éloigner les djnouns.

Ainsi, cette pratique socioculturelle du hammam est très répandue dans l'espace maghrébin, réservés d'abord aux hommes, les femmes n'avaient pas la

possibilité d'y aller, mais après l'expansion de l'Islam, les hammams pour femmes étaient ouverts et devenaient leur seule sortie autorisée dans la semaine. Sortie pendant laquelle les mères pouvaient choisir les futures épouses à leurs fils, et pour les negafas de repérer les jeunes filles mariables, car ces dernières avaient une grande influence dans la société maghrébine en particulier Fasi. Ces négresses organisées en corporation, s'occupaient des mariages, des chambres nuptiales, des bijoux et de toutes les réjouissances.

Par conséquent, le hammam, avec toutes ses vertus, a pu joindre l'éthique à l'esthétique, il est devenu le lieu du corps mortel avec ses thérapies et ses remèdes préventifs et curatifs. Dans un conte tunisien le hammam prend la place du « **médecin muet** »¹, car chacun remet son corps à neuf, il apaise l'âme et libère l'esprit. Dans son intégration à la culture de l'Islam, le hammam a donné au croyant l'occasion de savourer et d'éprouver sa présence sur terre, il lui donne à voir dans son corps la marque de la finitude. C'est pourquoi, sa pratique hebdomadaire donne l'occasion au musulman de purifier son corps la veille de la prière du vendredi, jour de Dieu par excellence. Dans cette vision des choses, le hammam est considéré comme le lieu du corps biologique voire social, il est espace commutatif, car il précède la mosquée et sépare le profane du sacré. Espace communicatif, il facilite le commerce des biens entre les hommes et l'échange de nouvelles entre les femmes. Espace transitionnel, il purifie le corps, le fait passer de l'obscurité à la lumière.

En un mot, le hammam contribue à renforcer le lien social, comme l'a affirmé Bouhdiba à propos de la société autochtone face à la domination étrangère : « **Si la société musulmane a pu tenir pendant plusieurs siècles, c'est peut être grâce au hammam** »². Malgré toutes les transformations qu'ont subies ces lieux anciens au fil du temps, ils restent au Maghreb des espaces de purification, de socialisation et de récréation. Leur architecture attire l'attention des passants, au Maroc, en Algérie ou en Tunisie, les hammams se situent en pleine ville, au détour

¹ http://www.perse.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_2000_num_55_6_279917. Carlier Omar. Les enjeux sociaux du corps. Le hammam maghrébin (XIXe-XXe siècle), lieu pérenne, menacé ou recréé. In: Annales. Histoire, Sciences Sociales, 55e année, N. 6, 2000. p. 1305. Consulté le 19/02/ 2016.

² Abdelwahab, Bouhdiba, « La sexualité en Islam », Pris, PUF, 1979, p.212.

d'une ruelle ou au fond d'un « derb ». Ils sont très vite repérés grâce à leurs portes en bois massif colorées, cloutées et bien ciselées. Véritable institution dans la ville au même titre que la mosquée, la médersa, le souk, il donne à la cité un attrait ancestral à l'extérieur et à l'intérieur avec ses « **dekkana, l'une en ambre mâle et l'autre en loubane** » (contes Fasis, p.50) et ses enceintes marbrées.

Par ailleurs le hammam, ce n'est pas seulement l'histoire d'un bain d'étuve ou d'une purification du corps, c'est aussi l'histoire des légendes qui circulent dans ces bains maures et qui remontent à l'histoire de ces lieux faisant appel aux mauvais esprits et aux djins. A chaque région sa légende, en Algérie, en particulier à l'est, les adeptes du hammam, embrassent les murs de la chambre chaude pour éloigner les djins, car la légende rapporte l'histoire d'une étrange belle dame qui changeait de place sans bouger et ordonnait aux femmes de ne pas venir au bain après la prière d'el Asr. La plupart des légendes du Maghreb qui se rattachent au hammam sont imprégnées d'influences religieuses. Les habitués des lieux y font tout un rituel pour leur bien-être, tout en cherchant à écarter les mauvais sorts.

3.2-Rites et croyances magiques : Tradition pérenne

Le sentiment d'appartenance au groupe est l'une des caractéristiques fondamentales des habitants du Maghreb. Chaque communauté se définit par ses rites, ses valeurs, ses coutumes, notamment par ses croyances religieuses qui se prêtent plus à ce rôle communautaire. Si les conquérants successifs de ce territoire, Carthaginois, Romains, Vandales, Byzantins, Turcs et Français, dont la présence a duré des siècles, ont laissé des traces, ils n'ont pas marqué très profondément la culture et la société indigène. L'islam s'est imposé comme religion et comme culture, en embrassant les formes les plus primitives des coutumes locales.

Dans les contes de notre corpus les croyances se multiplient et montrent leur probabilité dans l'espace où elles sont pratiquées. Par ailleurs, la récitation de ces contes et ses détails prouvent leur relation avec la religion et même la magie, du moment que le contage ne se fait pas le jour mais la nuit, ayant peur d'être poursuivi par une malédiction ou un mauvais sort. Cette croyance est répandue dans tout le territoire maghrébin, à Fès, les conteuses craignaient d'avoir des enfants

teigneux en racontant le jour, prohibition qui se trouve aussi en Algérie et chez les Berbères : « **Qui de jour conte, la teigne de ses enfants lui fait honte** » (Contes Fasis, p.16). C'est pourquoi, les formules initiales et finales de nos contes, « **Il y avait...Il y avait, de lys et de basilic, plein le pan de la tunique du Prophète, sur lui louange et salut.** » (S.Bouali, p.1), « **Il y avait et il y avait, et il y avait Allah en tout lieu...** » (Contes Fasis, p. 19), « **Que mon conte soit beau, et se déroule comme un long fil** » à la fin « **Mon conte est comme un ruisseau, je l'ai conté à des seigneurs** » (T. Amrouche, p.13, 18), « **Il est sorti un panier de pommes du Paradis, que chacun m'en donne une** » (D. Légey, p.13), sans lien avec l'histoire semblent avoir une intention propitiatoire, car étant une évocation du monde invisible, il faut éviter tout contact avec ce monde.

Ces formules ont pour but d'islamiser l'histoire dont les héros sont souvent des génies, des monstres ou des êtres surhumains. Ainsi, les récits se font le soir pour éviter le danger, car se sont les djins qui inspirent le récit dont ils sont les héros. Ces derniers sont attirés par les teigneux, ils se plaisent dans les plaques sanguinolentes de leur tête, d'où la maladie des enfants dont la mère conte le jour. Mais, le tabou peut être levé parfois, dans l'ouest algérien, notamment à Tlemcen, pour pouvoir conter le jour, les conteuses relevaient le bas de leurs pantalons, ou faisaient retourner le revers de leurs robes. Quant à Fès, la femme qui narre le jour, doit compter onze poutres au plafond, et les enfants qui content aussi doivent ôter leurs souliers et les posent sens dessus dessous, l'empeigne sur le sol¹, pour éviter tout contact avec les djins.

En effet, la croyance au monde surnaturel et aux démons djins circulent dans la plus part de nos contes, Les maghrébins, croient aux diverses catégories des esprits, ce sont pour eux de petits êtres, créés de feu, et dont le domaine est sous terre. Ils peuvent être des musulmans, des chrétiens ou même des juifs, Ils surgissent de leur domaine, par les grottes, les puits, les égouts, les arbres, et se mêlent aux humains. Mais comme ils sont invisibles, l'homme peut les blesser et les

¹ Op, cit, « Contes Fasis », p.18.

offenser sans le vouloir, c'est pourquoi leur action devient dangereuse et nombre de maladies et d'accidents leur ont été attribués.

Dans « La princesse et l'oiseau », le roi pense que la maladie de sa fille est due au mauvais œil: « **Prise de langueur, elle finit par tomber malade. Alors elle resta cloîtrée dans sa chambre, clouée sur son lit, ne supportant pas la moindre présence à ses côtés** » (S. Bouali, p.2). Il convoque tous les médecins pour modérer le mal qui la rongait, et se pliait à tous ses désirs : « **Voudrais-tu posséder le trésor d'au-delà les sept mers, la pomme d'or de Lounja ou l'anneau du Seigneur Souleyman que je m'efforcerais de te les obtenir** » (Ibid, p.3), mais en vain. Dans le conte fasi, « Et-taj Ahmed ben Amar », la princesse tomba malade, le sultan appela les médecins et dit à sa fille : « **Les biens de l'Occident et ceux de l'Orient viendront chez toi si tu les désires** » (Contes Fasis, p.50). Ainsi, la croyance au mauvais œil est une croyance fortement ancrée dans l'esprit des gens, elle joue par conséquent un rôle important dans les relations sociales.

Le mauvais œil se caractérise toujours par ses effets néfastes : maladie, mort, malchance continuelle, car, il est le fait de certaines personnes, notamment ceux qui sont les alliés des djins, de certaines paroles voire de certains sentiments. Les marocains et même les algériens donnent à ces créatures invisibles divers noms : les maîtres du sol (moualin-el ard ou el dar), les hommes cachés (rijal-el khafiya), nos seigneurs (siadna), douk en-nas, ou encore, les maîtres de l'âme (les rouhaniyin) issu du mot rouh, l'âme. Quant aux « Chayatin » et aux « Ibales » pluriel de Iblis, se sont les diables proprement dits sur lesquels l'homme rejette toutes les mauvaises actions, les mauvaises pensées et les mauvais désirs. Dans « Salem et le sorcier », Iblis figure tout le long du récit, il est représenté comme l'associé du sorcier : « **Par Iblis, lève-toi et va mordre Salem.**» (M.Dib, p. 4) et devient l'ennemi et l'adversaire du genre humain. Chef des anges rebelles et déchus, Iblis n'est autre que le grand tentateur, le lapidé, le maudit qui guide l'homme vers le péché et le détourne de l'oraison et de la prière, donc du souvenir de Dieu.

Cette croyance aux démons est, dans son essence, parfaitement orthodoxe. Mais il semble bien, que les maghrébins ont donné à ces lutins, une place exagérée,

car de cette croyance au mauvais œil, à la malchance, au djin, au diable et aux rites qui en sont la conséquence, découle toute une série d'obligations et de prescriptions auxquelles les riverains de la méditerranée sont sensibles et attentifs. Dans « Le chant des génies », la croyance au démon possède moins de bases profondes dans la croyance populaire tunisienne que celle des génies (djin). Certains lieux sont hantés par eux comme les déserts, les mers, les rivières, ainsi est le chant des génies qui se transforment en « **Un grand fleuve qu'on appelle le fleuve des génies, [...] certains matin, le chant des génies monte du fleuve. –Qu'est ce que tu fais là ? Mais les pêcheurs se gardent bien de répondre.** » (N.Khémir, « Le chant des Génies », p. 43.) Par conséquent, les génies sont devenus « les maîtres du lieu » qui portent bonheur ou malheur selon qu'ils sont bons ou méchants. C'est pourquoi, nombreux sont les procédés qui sont mis en place par les maghrébins pour se protéger contre ces esprits et ces diabolins. Ils les écartent surtout par des Bismillah (Au nom de Dieu), des versets du Coran et des prières.

Tellement, la croyance en ces créatures incubes est profondément ancrée dans l'esprit populaire des maghrébins, qu'ils évitent certaines pratiques quotidiennes pendant certaines heures, exemple entre « l'aser » troisième prière de la journée et la nuit, car à ce moment, les djinn deviennent nombreux et virulents. Dans les « Contes Fasis », « l'aser » et « le moghreb » sont souvent évoqués par le narrateur, car ils représentent des moments importants pour les djin « **Quaftan el houb consentait à ce que son épouse partit à l'heure du moghreb, à la condition que le petit nègre vint la chercher le lendemain au moghreb** » (Contes Fasis, p. 230)

A travers nos contes, nous remarquons combien les croyances magiques et les convictions religieuses caractérisent le savoir-vivre et les relations sociales. De par leur trait imaginaire, les contes décrivent le cadre maghrébin avec tous les détails de la vie quotidienne, des institutions, des mœurs et idées des habitants de Fès, de Tlemcen, de Tunis, de la Kabylie. Nous trouvons les maisons avec « les douars », les mosquées avec « le muezin », le hammam avec « les dekkana » les souks, la passion du commerce, la variété culinaire, les habits traditionnels, les rites

de passage, la superstition corrigée par la religion, la dignité, l'orgueil et tant d'autres traits qui caractérisent les sociétés maghrébines.

Ainsi, les représentations collectives, sont très complexes et s'inscrivent dans un système de croyance ancré dans des rites, des traditions et dans une vision du monde et de l'humanité. Par le discours des contes, les sociétés arrivent à dire et à échanger des idées. Par ailleurs ces représentations répondent à une double exigence des individus et des collectivités, d'une part se construire une identité et un patrimoine culturel leur permettant de conserver un lien social, d'autre part s'ouvrir à l'interculturel voire au phénomène de mondialisation pour maintenir la communication. En revanche, cette communication peut être de l'ordre formel ou informel, car transmettre du savoir n'est pas forcément éduquer, enseigner. Tout individu doit s'intégrer à sa société, pour ce faire il doit avoir la connaissance des valeurs, des codes communs, des normes institutionnelles qui lui permettent d'être membre à part entière de cette société sans être vraiment instruit. Etant né dans une société qui existe avant nous, qui a déjà construit ses codes, ses lois, ses chartes, nous sommes obligés de les suivre pour ne pas être transgressif. C'est pourquoi, la notion de transmission d'héritage avec tous ses enjeux socioculturels est avant tout une notion d'éducation formelle voire informelle. Eduquer à la culture de soi et de l'Autre renvoie à une conception du monde, du cosmique et le conte avec ses multiples fonctions socioculturelles s'avère le meilleur moyen pour transmettre et éduquer en même temps et ce dès le jeune âge.

Chapitre II : Pour quelles fonctions du conte au Maghreb

En tant qu'objet ancestral, le conte, transmis d'une génération à l'autre a exercé au fil du temps une fonction socioculturelle de transmission de la mémoire d'un groupe en se réadaptant à chaque fois aux nouvelles conditions sociales. Son omniprésence dans toutes les sociétés fait de lui un objet universel transportant à travers sa narration des significations propres à l'imaginaire commun des peuples d'une part et aux valeurs culturelles propres à chaque peuple d'autre part. Ses nombreuses manifestations dans différents espaces sociaux lui attribuent un rôle social très important au sein des sociétés. C'est pourquoi, nous assistons actuellement au renouveau du conte, car sa pratique artistique marquée par la modernité et l'esthétique de la vie quotidienne, diffère de la pratique traditionnelle qui se faisait en famille pendant les veillées.

La réapparition du conteur dans des lieux sociaux comme les centres de formation, les crèches, les salles de spectacle, les écoles, les prisons, les hôpitaux, les bibliothèques, les mangeoires, les fêtes etc., redonne au conte son ancien rituel, quoique, ce dernier n'ait jamais disparu et reste ancré dans les sociétés traditionnelles. En effet, dans certaines régions maghrébines, notamment chez les Touareg ou chez les habitants du Sud marocain, le conte a une fonction sociale très importante et garde une grande place dans l'imaginaire des enfants, car, il leur inculque des valeurs culturelles et des leçons de comportements relatives à leur environnement et à l'histoire de leur peuple. En ce sens, le conte possède une portée socioculturelle qui évolue selon l'espace dans lequel il circule et la situation du moment.

Ses fonctions ne se limitent pas uniquement aux divertissements mais, peuvent être socio-éducatives, religieuses, thérapeutiques, politiques, pédagogiques, créatives, psychanalytiques, philosophiques, anthropologiques, psychologiques, historiques...Il se caractérise aussi par sa capacité de poser des problèmes liés à l'existence de l'homme, grand et petit et d'exposer la réalité telle qu'elle se présente à lui, qu'il s'agisse des complications de la vie psychique, des rapports entre les êtres et de leurs différences, du rapport au temps et à l'espace, des

sentiments contradictoires comme le bien, le mal, l'amour, la haine, la paix, la violence... Ainsi, le précise Loiseau : « **Les contes sont initiation, et incitations, totales, à l'humain. Par la mise en scène qu'ils proposent, ils démontrent qu'il existe mille scénarii possibles de l'humain, des rapports à soi et aux autres, de la gestion des sentiments et des émotions, des conduites et des mises en actes** »¹. Porteur d'un enseignement inexprimé, le conte invite toute personne, en particulier l'enfant qui est à la recherche de lui-même, à faire le tri dans le désordre de ses émotions, pour qu'il puisse se construire et se choisir.

Enfin, le conte ne cesse de nous surprendre, il reste insaisissable, quant à la détermination de ses fonctions. Certains auteurs le placent au centre du plaisir, d'autres lui donnent une fonction éducative et sociale et d'autres lui trouvent des vertus thérapeutiques voire cathartiques. Or, la double vocation du conte relative à la distraction et à l'enseignement a été affirmée et approuvée par la plus part des auteurs, sa fonction didactique et socioculturelle ont été mises en évidence, affirmant ainsi le caractère socio-éducatif de ces récits merveilleux. Dans cette vision, nous essayons, dans cette étude de faire émerger quelques éléments de réponse à propos du choix du conte comme support didactique par les pédagogues, aussi de dégager quelques fonctions qui furent reconnues au conte, à savoir, la fonction pédagogique, culturelle et la fonction ludique.

1- La dimension socio-pédagogique du conte au Maghreb

A l'heure de la mondialisation et du développement technologique qui facilite la communication, l'information et l'enseignement, nous nous demandons quelle place et quel rôle peut avoir le conte dans le système éducatif au Maghreb. L'imagination est indispensable à l'enfant, mais actuellement le territoire de l'imaginaire reste désert, car l'enfant est appelé moins à imaginer qu'à consommer l'imagination à travers les différents moyens technologiques comme les jeux vidéos, l'espace internet, les séries télévisées... Or, cela ne peut être suffisant pour développer l'imaginaire et le rendre fertile, c'est pourquoi la littérature orale (conte,

¹ Sylvie, Loiseau , « Les pouvoirs du conte ». Coll. « L'éducateur ». Paris: Presses universitaires de France, 1992, p.19.

fable, légende, mythe) reste la première forme d'expression littéraire qui permet à l'enfant et même à l'adulte de se construire un espace pour la création imaginaire, un espace entre le réel et l'irréel. De par sa fonction ludique, le conte joue un rôle incontestable dans l'initiation de l'individu à la culture de la communauté, ceci a été démontré dans le chapitre précédent avec l'analyse de quelques aspects socioculturels issus des contes de notre corpus d'étude.

Etant donné que les cultures des peuples se transmettent souvent par la tradition orale, ainsi que leurs coutumes et leurs valeurs, le système éducatif au Maghreb a opté pour l'introduction du texte narratif en particulier le conte populaire dans les manuels scolaires pour faciliter l'enseignement/apprentissage du Français langue étrangère. Notre étude dans ce chapitre porte sur la place du texte littéraire (conte, fable, légende, mythe) et ses fonctions dans l'enseignement du FLE avec une visée didactique axée essentiellement sur les éléments culturels véhiculés par ces textes. En revanche, pour connaître la culture transportée par la langue, l'apprenant doit d'abord connaître sa propre culture. Cependant à l'heure actuelle où le mélange des cultures s'accroît avec le rapprochement des sociétés à travers les médias, il est difficile de séparer la culture maternelle de la culture cible. C'est pourquoi, un ensemble de réformes a été mis en place dont l'enjeu est d'évaluer le système éducatif touchant les trois paliers (primaire, moyen, secondaire) et de proposer sa refonte et la mise en œuvre de nouvelles stratégies éducatives visant en même temps l'amélioration de la qualité de l'enseignement, la réhabilitation des programmes scolaires, la réorganisation des cycles d'enseignement et la fixation de l'enseignement supérieur. C'est parce que la compétence narrative est omniprésente dans les pratiques langagières familiales et quotidiennes, que les pédagogues ont choisi d'élaborer des séquences d'apprentissage à partir de contes ciblant à la fois des savoirs, des savoir-faire mais aussi des savoir-être.

De plus, à l'heure où les nouveaux programmes sont définis avec certaines étendues, il est précisé que la reprise du système éducatif, dans le cadre pédagogique, vise à développer l'enseignement des langues étrangères afin de permettre à l'élève maghrébin de maîtriser réellement deux langues étrangères à savoir le Français, l'Espagnol, l'Anglais ou l'Allemand, en veillant à leur

complémentarité avec la langue arabe d'une part et en tenant compte des intérêts stratégiques du pays d'une autre part. Dans notre étude c'est le Français qui nous importe car il est dans le programme comme langue étrangère dès les premières années scolaires. Ceci étant dit, nous ne devons pas perdre de vue que c'est le déploiement des contes dans l'institution scolaire et ses enjeux socioculturels, que nous visons ici, que ce soit au niveau élémentaire, collégial ou lycéen. Autrement dit, il ne s'agit pas pour nous d'examiner le statut de la langue française et son enseignement/apprentissage dans le système éducatif maghrébin.

Au Maroc, en Algérie ou en Tunisie le Français, est considéré comme une langue de communication, d'accès à la technologie, au modernisme, mais aussi à la culture. Le bon usage de cette langue nécessite une maîtrise de celle-ci, pour bien communiquer il faut connaître les règles d'emploi de la langue, savoir quelles formes linguistiques employées, dans quelles situations et avec quelles personnes a lieu la communication. Pour ce faire, l'enseignement de cette langue doit se réaliser dès le plus jeune âge, c'est-à-dire au primaire, là où nous sommes censés former les futures générations. Ainsi, de nouveaux manuels ont vu le jour avec de nouveaux choix méthodologiques dans le système éducatif maghrébin. La première approche mise en place est l'approche par compétences avec la pédagogie du projet qui visent en premier lieu l'apprenant, ses actions et réactions face aux problèmes qu'il peut rencontrer pendant son apprentissage. C'est pourquoi l'approche par compétence consiste à relier les apprentissages acquis à l'école à des contextes d'utilisation variés et signifiants; ce qui les rendra accentués et durables.

En effet, en aidant l'élève à donner du sens à ses apprentissages, cette méthode lui fait acquérir des compétences intellectuelles et développer divers processus nécessaires à l'assimilation et à l'utilisation des savoirs. Elle permet également à l'élève de prendre conscience des moyens de connaissance qu'il développe et lui apprend comment cerner les apprentissages acquis à l'école et les réinvestir face à des situations problèmes rencontrées dans des contextes en dehors du domaine scolaire.

1.1- La mise en place du conte dans les manuels scolaires au Maghreb : Un état des lieux

- En Algérie

Le but de l'enseignement de Français, spécialement au primaire, est d'aider l'apprenant à communiquer en cette langue à l'oral et à l'écrit. Ainsi l'apprentissage de cette langue étrangère participe à la formation de l'apprenant en lui permettant l'accès à l'information et l'ouverture sur le monde. Les premières années du cycle primaire constituent une base pour l'apprenant et une période d'acquisition et de construction de ses apprentissages à l'oral comme à l'écrit. Les programmes du primaire se structurent pour chaque niveau du cycle en fonction de compétences à installer à l'oral et à l'écrit. L'enseignement/apprentissage du 3^e AP a pour objectif d'acquérir des compétences de communication pour ensuite les développer en 4^e AP et en 5^e AP. Ainsi, pour accéder à cette langue les pédagogues ont opté pour le choix de quelques textes littéraires visant ces compétences.

A travers notre exploration des manuels scolaires établis pendant l'époque coloniale, nous avons remarqué que l'apprentissage du Français pour les indigènes était axé sur l'univers du colonisé. Absence de la culture savante, c'est la culture du petit peuple qui domine, ayant pour référence l'espace quotidien et populaire. Dans le manuel de la période post-indépendance, c'est la culture savante qui domine, elle comprend surtout les cultures scientifiques, de nouvelles thématiques étaient mises en place pour favoriser l'ouverture sur le monde et l'accès au modernisme. Pendant plusieurs années, la langue étrangère était un simple vecteur de technologie et un outil de communication dont ses marques culturelles étaient souvent masquées. Comme les manuels scolaires sont issus d'un vécu réel dans lequel l'apprenant peut se référer pour donner vie à l'histoire relatée dans les textes, le vécu du quotidien et le message du manuel doivent appartenir au même contexte culturel.

Ainsi, véritable objet de représentation culturelle, les textes littéraires dans le manuel scolaire rendent compte non seulement de la façon dont le savoir culturel est diffusé à l'intention des élèves, mais il est également le lieu où s'expriment les représentations collectives d'une société. En effet, en Algérie, la littérature a joué

un rôle considérable dans la reconnaissance des identités et des événements historiques, citons l'exemple des textes appartenant à des auteurs français et francophones comme « Les Misérables », « Le Fils du pauvre » de Mouloud, Feraoun, « L'incendie » et « La grande maison » de Mohammed, Dib . Actuellement, elle est représentée dans les manuels sous forme de contes étrangers et nationaux dans les deux niveaux primaires et collégiaux. Parmi les textes proposés, nous trouvons « Le loup et les sept chevreaux », « Le petit coq noir », « Hancel et Gretel » dans le manuel de la 4^{ème} AP ; « Le chêne de l'ogre » de Taos Amrouche dans le manuel de la 5^{ème} AP. Par contre, le programme de la deuxième année moyenne porte entièrement sur le texte narratif comme le conte, la fable, et la légende, les textes sont variés et appartiennent à différents contextes : algérien, égyptien, français, chinois, africain, malien.

Avec le choix de ces textes, les pédagogues visaient surtout les compétences communicatives à l'oral et à l'écrit dans l'enseignement/apprentissage du FLE comme le précise l'introduction du manuel adressée à l'apprenant :

Te voilà en deuxième année moyenne avec un nouveau manuel. L'an dernier, en première année, tu as appris à informer, à expliquer et à prescrire dans des situations de communication diverses. Cette année, il s'agira pour toi d'apprendre à raconter à travers différents récits. Pour cela, tu feras connaissance avec le récit de fiction dans les contes, fables et légendes... Afin de te permettre de voyager et de t'ouvrir sur le monde qui t'entoure, des récits venus de contrées lointaines s'ajoutent à des contes et légendes algériens. ¹

Dans ce sillage, nous remarquons que le territoire de l'imaginaire à savoir, le merveilleux, le fantastique, le symbolique, la légende, le mythe... est exploré uniquement pour développer les compétences linguistiques, syntaxiques et discursives de l'apprenant, alors que la dimension socioculturelle et référentielle sont complètement négligées. En effet, en consultant le guide de l'enseignant, nous avons remarqué que tout le projet au primaire comme au moyen est axé sur les objectifs suivants :

¹ Français, 2^{ème} année moyenne, ouvrage réalisé par : Halima Bouzelboudjen, Anissa Sadouni-Madagh, Zahra Leffaad, p.3.

- Lire et écrire un conte
- Identifier les particularités d'un conte (formule d'ouverture et de clôture, schéma narratif, schéma actantiel, temps et espace du récit)
- Compétences linguistiques et morphosyntaxiques

De ce fait, nous déduisons que le conte est considéré comme un support didactique en classe de FLE, aidant l'apprenant plus à l'acquisition de la langue qu'à l'exploration de la dimension anthropologique du conte. Or, les textes narratifs mis en place dans les manuels scolaires présentent une diversité de culture qui devrait mettre l'apprenant dans une situation de médiateur culturel. Ces écarts culturels mis en exergue par les contes figurent aussi dans les manuels scolaires des autres pays maghrébins

- En Tunisie

La place du conte dans le manuel scolaire en Tunisie a connu un essor plus important qu'en Algérie. Avant 1945, le conte figurait dans les manuels scolaires au primaire mais il ne se trouvait pas dans les deux autres paliers, moyen et secondaire. Après 1945, tout en gardant leur importance dans le manuel élémentaire, les contes se multipliaient de plus en plus dans l'enseignement secondaire et collégial. Les textes sont originaires d'Afrique, de Perse, de Chine, d'Amérique Latine, mais surtout des contes d'origine Arabe ou d'Orient. Leur visée pédagogique était d'inculquer aux apprenants une leçon de morale comme « **L'ivrogne** »¹ légende arabe, « **La légende de la figue et du paresseux** »² et de développer aussi leurs imagination enfantine à partir d'extraits des contes des Mille et une Nuits exemple : les aventures d'Aladin et de sa lampe merveilleuse, les voyages fabuleux de Sindibad, et d'autres contes où figurent le génie.

¹ Mironeau, premières lectures, cp, 1914, p.106-107. Cité dans « L'image des civilisations francophones en Tunisie : des colonies à la francophonie », d'Eliane Itti, Paris, Publibook, 2003. P.114, <https://books.google.dz/books?isbn=274832482X>. Consulté le : 19/02/2016.

² Ibid, Eliane, Itti, p.114.

L'inventaire des manuels scolaires tunisiens selon l'ouvrage d'Eliane, Itti « **L'image des civilisations francophones en Tunisie : des colonies à la francophonie** », nous a révélé l'importance que les pédagogues accordaient aux contes d'Orient notamment les contes des Mille et une Nuits traduits par Antoine Galland. Ces contes sont introduits dans les manuels, parce qu'ils témoignent de la richesse imaginative de la civilisation musulmane et ce depuis l'apparition de ce recueil de contes, c'est-à-dire au moyen âge. L'objectif pédagogique et majeur de ces contes était de montrer aux apprenants la puissance créatrice de l'imagination que les Arabes possédaient et qui insérait les contes dans un contexte musulman plein de fantaisie et du merveilleux. Les contes orientaux occupent une grande place dans les manuels scolaires, avant et après la décolonisation. Ils figurent comme des contes d'origine arabe à côté d'autres contes issus d'Afrique du Nord, surtout ceux du Maroc et de Tunisie qui sont mieux représentés que ceux d'Algérie. Grâce aux deux recueils de contes de Hassan Mzali « **Contes de Tunisie et Nouveaux contes de Tunisie** »¹, dans lesquels les auteurs des manuels scolaires ont puisé des histoires merveilleuses, la tradition orale a retrouvé sa valeur culturelle, sociale et pédagogique.

Parmi les contes les plus représentés dans ces manuels, il y'a principalement les contes cosmogoniques qui renvoient aux temps mythiques où les hommes cherchaient à connaître l'origine du monde et les secrets de la nature. C'est ainsi qu'une légende tunisienne fortement ancrée dans l'imaginaire islamique transcrite par Georges, Duhamel figurait parmi les récits narratifs du manuel. L'auteur raconte dans « **Le Prince Jaffar** »² une histoire tunisienne d'une grande vérité, publiée pendant la période coloniale. Le texte reflète les mœurs et les croyances d'un peuple dont l'âme est vivement enchaînée à la religion islamique. La visée de cette légende était de montrer aux apprenants la relation qui existait entre la nature

¹ Op, cit, Eliane, Itti, p.116.

² Georges, Duhamel, « Le Prince Jaffar », Paris, Mercure de France, 1924.

et l'être humain, (l'emplacement des montagnes qui entouraient Tunis avait un comportement analogue à celui des humains).

Avec les contes cosmogoniques et étiologiques, d'autres contes sont retenus par les manuels, les plus connus sont les contes facétieux et animaliers. Les premiers sont illustrés par le héros du folklore maghrébin « Jha », dans le conte tunisien « Jha et les deux souris », c'est surtout la crédulité des gens qui est exploitée dans le récit et qui fait profiter les malhonnêtes. Dans la deuxième catégorie, les deux animaux principaux représentés dans les contes tunisiens sont le lion, roi tyrannique de la forêt qui se laisse berner par les malins comme le lapin et le renard et le chacal son ennemi. Ainsi, dans le conte « Le lapin rusé » conte tunisien, « Le lion et l'âne trompés par le renard » conte persan, « Le loup et le renard » conte des Mille et une Nuits, chaque animal représente dans un langage approprié à son espèce, la férocité, la naïveté, la ruse, le manque de psychologie. En proposant à l'imagination enfantine cette variété des contes, les auteurs des manuels veulent d'abord inculquer aux élèves des maximes morales en les amusant en même temps, ensuite, ils leur présentent une philosophie de la vie par le truchement du merveilleux et de la fiction.

Par ailleurs, les manuels scolaires présentent plusieurs histoires qui se développent autour d'un objet magique, la plupart sont tirées des contes des Mille et une Nuits comme la lampe d'Aladin, le tapis volant de Sindbad, les babouches de Baba-rayou, d'autres contes figurent aussi dans le manuel qui se rattachent à la tradition orientale, « Le chien au sept chaînes » conte tunisien et « Le coffre » de Taos Amrouche. Par conséquent, le conte occupait et occupe toujours une grande place dans l'enseignement/apprentissage du FLE en Tunisie. Au lendemain de l'indépendance, une politique de réforme de l'éducation est mise en œuvre, se caractérisant par l'arabisation du système d'enseignement, mais, le Français s'impose comme deuxième langue à travers les institutions et le secteur éducatif, il est considéré comme un marqueur d'élévation sociale et d'ouverture à des valeurs modernes et mondiales. Du point de vue communicatif, le Français assure une fonction importante dans la société tunisienne, c'est pourquoi dans l'enseignement, il est introduit dans le programme dès le primaire car :

[...] sa finalité c'est la formation intellectuelle des élèves. La formation culturelle, c'est un moyen complémentaire avec l'arabe [...] de communiquer avec autrui, pour découvrir d'autres civilisations. C'est extrêmement important pour nous ça [...] que de donner au français mais aussi à l'anglais, toute langue étrangère, cette vocation d'aider l'élève à découvrir et à vivre les différences. C'est important pour son éducation à la tolérance, à la relativité des choses, vivre ou prendre connaissance d'une autre culture à travers sa langue, ça c'est formateur dans le sens de formateur à la tolérance et au relativisme culturel [...]¹

Ainsi, l'apprentissage d'une langue étrangère ne peut s'accomplir sans la motivation des apprenants, pour la susciter il faut penser à des démarches pédagogiques aidant l'apprenant à réussir son apprentissage. C'est pour cette raison que le récit narratif (conte, fable, légende) figure actuellement comme support didactique dans les programmes des manuels scolaires en Tunisie contribuant à l'enseignement/apprentissage du FLE. Dans le manuel de septième année le conte de Taos Amrouche « Le chêne de l'ogre » et la fable « La cigale et la fourmi » de Lafontaine sont exploités pour améliorer l'approche communicative et développer les compétences à l'écrit et à l'oral des apprenants. Dans le manuel de 9^{ème} année, un extrait du conte « Le petit prince » de Saint-Exupéry et d'autres récits narratifs sont étudiés par les élèves oralement pour développer l'écoute et la compréhension d'un récit puis pour rendre compte de son contenu. Quant au pallier secondaire, les manuels présentent une diversité de récits narratifs, conte, nouvelle, fable, dont l'objectif est de favoriser le plaisir de lire, d'élargir l'horizon culturel des apprenants, de stimuler leur imagination.

Donc, les pédagogues tunisiens trouvent que le récit imaginaire en particulier le conte est un support didactique très avantageux pour l'action éducative, c'est un outil efficace et productif pour l'acquisition de la langue étrangère. Ainsi est l'avis des éducateurs marocains, qui optent eux aussi pour l'introduction du texte littéraire de tradition orale dans les manuels scolaires, vu son importance dans

¹ Discours donné par un haut représentant du Ministère de l'Éducation et de la formation cité par Peter Cichon dans « Regard sur le Français dans le système scolaire tunisien », p.62. www.unice.fr/bcl/ofcaf/25/Cichon%20Peter? Consulté le : 19/02/2016.

l'enseignement/apprentissage du FLE. Selon les instructeurs, ce type de récit permet de développer les compétences de base de la langue étrangère et aide l'apprenant à créer ses propres contes et à raconter ceux qu'il connaît grâce à sa structure simple facile à repérer.

- Au Maroc

Pour remédier aux difficultés que connaît le système éducatif au Maroc, à tous les niveaux et dans tous les programmes, notamment en ce qui concerne l'enseignement/apprentissage du FLE, le ministère de l'éducation a entamé des procédures en 1999 pour l'adoption d'une Charte nationale de l'éducation et de la formation (CNEF) se prolongeant jusqu'aux années 2020. Ces déficiences dans le domaine d'enseignement ont commencé pendant l'époque coloniale française et espagnole durant laquelle le système scolaire national était écarté, l'éducation musulmane traditionnelle dans les medersas était marginalisée et celle des colons s'imposait. L'accès à l'éducation était limité, le taux d'analphabétisme augmentait de plus en plus, les statistiques montrent que durant la dernière année du colonialisme, plus d'un million et demi d'enfants n'étaient pas scolarisés.

Après la décolonisation et malgré les progrès effectués par la commission royale l'accès à l'enseignement primaire s'est amélioré, mais à partir de 1980 l'éducation au Maroc est entrée dans une période de crise continue, les inscriptions au primaire soulignent une forte régression ; ceci a été bien confirmé par le discours de Mohammed VI : « En dépit de notre riche et ancestral patrimoine et des traditions séculaires et enracinées que nous avons dans ce domaine, et malgré les efforts ininterrompus déployés tout au long de quatre décennies en vue de permettre à notre enseignement d'accompagner l'étape de recouvrement de l'indépendance et l'exigence de son édification, nous constatons qu'il souffre d'une crise chronique. »¹Dans cette perspective, la Charte Nationale de l'Education et de la formation a mis en œuvre plusieurs réformes pour renouveler les programmes et les manuels scolaires dans le but d'améliorer le niveau des apprenants.

¹ Discours royal, octobre 2007. www.aua.ma/files/pdf/lois/Discours%20HUPV. Consulté le : 19/02/2016.

Cependant, l'obstacle majeur que doit affronter le système éducatif marocain est le fait que l'accès à l'enseignement primaire et collégial reste incomplet, vu le nombre d'enfants exclus chaque année du cycle de base. Ceci, étant dû à la qualité de l'enseignement et de l'apprentissage, les responsables du système éducatif ont essayé d'améliorer le rendement des résultats scolaires en introduisant des stratégies éducatives plus pertinentes permettant l'intégration de l'apprenant dans la vie sociale et professionnelle ainsi que sa prise de conscience des valeurs citoyennes. De ce fait, l'élève se trouve au centre de l'action didactico-pédagogique et pour réussir son parcours scolaire, il doit d'abord maîtriser les langues qui véhiculent l'enseignement à savoir l'Arabe, langue officielle nationale et le Français, la première langue étrangère après l'Arabe. Pour ce faire, les responsables ont opté pour la pédagogie de l'approche par compétence, ils ont réétudié les programmes et les contenus des manuels scolaires en essayant de les adapter aux besoins de la classe. En fin de compte, le récit narratif en particulier le conte a été retenu comme le meilleur support didactique pour l'enseignement/apprentissage du FLE au Maroc, il figure dans les programmes des textes officiels du cycle collégial pour développer les faits de langues, la lecture, l'expression orale et écrite.

Parmi les contes exploités, nous trouvons un extrait du conte « Mimoun, le bucheron » de Tony Barton dans le manuel de première année du collège, un conte marocain « Islit et Tislit » et d'autres contes courts « La chèvre et le loup » conte des pays de France, « Le pêcheur et le poisson » conte algérien de Baroud, « L'oreille du loup gris » de J-Darwiche et H-Musa, « La chèvre de M.Seguin » d'A.Daudet pour initier l'apprenant à la rédaction de la situation initiale et finale d'une histoire. Ainsi, le choix de ces supports donne l'occasion aux apprenant de travailler sur des récits qu'ils connaissent ou proches des histoires qu'ils connaissent déjà et leur procurent du plaisir en rejoignant la classe. Par ailleurs, les élèves dotés d'une culture du conte de par leur entourage familial et leur langue maternelle s'engagent facilement dans sa compréhension en langue étrangère.

En somme, le système éducatif au Maghreb, que ce soit en Algérie, au Maroc ou en Tunisie, prônent en faveur d'introduire le conte comme support didactique dans les programmes scolaires pour l'enseignement du FLE. Ce dernier doit se faire

dans les normes, l'enseignant est sensé suivre la planification de l'enseignement/apprentissage recommandée par les responsables de l'éducation, se référant obligatoirement aux activités contenues dans les manuels scolaires, car ce qui doit être enseigné aux élèves doit répondre aux objectifs fixés par les concepteurs. Les travaux pédagogiques menés sur le sujet permettent aux enseignants d'appréhender le conte dans sa dimension orale et culturelle, de mettre en place un programme qui contribue en même temps à l'apprentissage de la langue et à l'appropriation d'une première culture partagée en classe. Par ailleurs, la mise en réseaux d'autres versions d'un même conte facilite l'apprentissage et aide l'apprenant à affiner sa perception du monde et de mieux connaître sa propre culture pour aller ensuite vers l'ouverture et la rencontre de l'Autre.

En effet, le cheminement de l'apprenant à l'intérieur de son projet éducatif s'accompagne en plus de ce capital d'autres formes d'apprentissage expliquant l'écart entre le niveau imposé et la réalité. Car, le conte véhicule des connaissances implicites que l'enfant est incapable de découvrir seul. C'est en lisant, ou en écoutant d'autres récits, en recevant une quantité d'informations et d'images, que se constitue son imagination. Dans cette optique, l'évolution du contenu des manuels scolaires dans les pays maghrébins tient principalement aux réformes pédagogiques qui tournent autour de l'approche par compétence, cette dernière caractérise la plus part des systèmes éducatifs actuels y compris ceux du Maghreb.

1.2- Conte et perspectives pédagogiques

Dans le but d'améliorer la qualité de l'enseignement/apprentissage du FLE, et de mettre fin à la crise que connaît le système éducatif, notamment au niveau primaire et collégial dans les pays maghrébins, les formateurs ont proposé le récit narratif (conte, fable, légende) comme support didactique afin de développer les compétences communicatives et langagières chez l'apprenant. D'après les pédagogues, la compétence se manifeste dans la mobilisation d'un ensemble de connaissances adopté par le sujet pour résoudre une situation problème dont les caractéristiques sont identiques à d'autres problèmes appartenant à d'autres situations de la même famille. Dans ce cas, l'apprenant fait appel à quelques

ressources, qui combinées entre elles lui permettent de résoudre le problème. Etant donné que la littérature est un vaste domaine qui recoupe la dichotomie langue/langage, ces textes s'offrent comme les meilleurs outils pédagogiques pour l'enseignement d'une langue étrangère, la littérature : **« s'articule dans et sur la langue, [...] elle est langage singulier, c'est-à-dire construction, mise en œuvre des mots et de la syntaxe de la langue, non pas avec une visée ornementale, ce qu'indique la rhétorique, mais avec une finalité d'explorer les ressources de la langue. »**¹. Par conséquent, la notion de ressources se trouve au centre de la compétence puisque ce sont elles qui aident l'apprenant à analyser, à mobiliser et à sélectionner les moyens pertinents pour affronter la situation.

Le texte littéraire en général et le conte en particulier s'avère une ressource permettant à l'enseignant d'actualiser le contenu du cours d'une part et de l'autre côté de motiver l'apprenant. Au niveau primaire, le conte est exploité surtout pour ses fonctions psychologiques, ludiques et langagières en plus de la simplicité de sa forme, lorsque les enfants écoutent ou lisent ces « formes simples », (conte, fable, légende), ils se familiarisent avec des formes linguistiques et stylistiques nouvelles. L'enseignant peut expliquer les mots difficiles ou les remplacer par des synonymes, en même temps l'intérêt que l'apprenant porte au conte lui permet de renforcer les efforts pour comprendre l'histoire, ce qui l'incite à lire. En effet, les éducateurs revendiquent la pédagogie de l'imaginaire pour que l'élève en classe de primaire arrive à réaliser son projet didactique, « Lire et écrire un conte ».

Au Maroc, en Algérie et en Tunisie, le conte se trouve au centre des intérêts des apprenants dans une classe de FLE, il est introduit dans les manuels scolaires pour servir l'action éducative, entre autres la lecture, l'écoute, l'attention, l'imagination, l'interaction. A ce stade, l'objectif est d'offrir régulièrement aux enfants des séances de contages sans production pédagogique immédiate, car porteurs d'un enseignement implicite, le conte invite l'enfant à surmonter les difficultés de son moi en développement. Ces séances doivent permettre de déployer la capacité d'écoute, la finesse de l'ouïe, la mémoire auditive, la maîtrise de la

¹ Jean, Peytard et Sophie, Moirand, « Discours et Enseignement du Français. Les lieux d'une rencontre », édition, Hachette, 1992, p.59.

langue, la capacité de conceptualisation et de rationalisation, capacité de mobilisation et d'intégration (questionnement, raisonnement, interprétation, anticipation...). Donc, du contact répété avec les contes sans instructions pédagogiques devrait se développer une confiance mutuelle entre l'apprenant et l'enseignant, c'est ainsi que l'enfant apprend qu'il possède, lui aussi, beaucoup de pouvoirs, qu'il peut comprendre ce qui se passe en lui, et qu'il est capable de répondre aux questions qu'il se pose. De ce fait, l'élève donnerait plus de valeurs au patrimoine oral et devrait accumuler des savoirs extra-scolaires qui vont le pousser à conter à son tour pour participer à son patrimoine culturel.

Or, la lecture du texte littéraire, notamment le conte pose des problèmes au primaire, à cet âge les ressources de l'enfant ne sont pas bien fournies, le manque de références socioculturelles, la difficulté de compréhension, l'appartenance du texte à une langue étrangère, la complexité structurale du récit rendent l'accès difficile au texte. C'est pourquoi, l'enseignant devrait raconter des histoires participant à la construction d'un univers référentiel de contes traditionnels ancrés dans un contexte immédiat de l'apprenant et mettant en scène des personnages stéréotypés (héros, adjuvant, opposant, sorcière, monstre...) En ce sens, l'élève pourrait réactiver ses compétences extrascolaires sur les représentations stéréotypées de l'histoire racontée en classe. La reconnaissance de ces clichés lors de la narration comme les noms propres des héros, les objets magiques, les espaces paradisiaques, fournit à l'enfant des repères qui contribuent à la compréhension et la motivation, d'où le plaisir de lire. Ayant soumis quelques contes de notre corpus, « Le chant des génies », « La quête d'Hassan de Samarkand », « Badr Zin », « Salem et le sorcier » ; à des élèves de primaire, nous avons constaté leur intérêt pour les héros et l'espace où ces derniers évoluent.

Le stéréotype attire l'attention sur la variation culturelle, il reflète les personnages comme il donne à voir les objets et leur usage dans la vie quotidienne et le monde imaginaire propre à une culture donnée. Citons comme exemple les noms attribués aux héros des contes maghrébins, « Mohammed, Hassan, Ali, Haroun el Rachid, Omar », ces derniers font référence à des personnalités historiques considérés aussi comme des héros à leur époque. Ces personnages sont

désignés souvent à partir d'un détail qui les démarque des autres, Salem se caractérise par son courage, Hassan par sa rêverie, Haroun el Rachid par ses aventures. Enfin, chaque héros est défini par les épreuves qu'il doit surmonter, c'est pourquoi, l'enfant trouve écho dans les contes quelque soit l'in vraisemblance des situations. En s'identifiant aux héros stéréotypes qui exposent des situations familiales et universelles, il trouverait en quelque sorte l'écho de sa propre affectivité, de ses soucis, de ses désirs.

Dans cette optique, les manuels scolaires d'aujourd'hui dans les pays maghrébins devraient permettre l'acquisition des savoirs et des savoir-faire à travers les textes proposés. Ces derniers devraient favoriser la mobilisation et l'intégration de ces savoirs par la confrontation à des situations déjà vécues :

Tout acte de lecture n'est possible qu'à partir d'un certain cadrage générique fondé sur le repérage d'indices qui ouvrent l'« horizon de lecture » du texte. (...) En écriture, on sait qu'il n'est pas de pratique scripturale qui ne se situe en fonction d'un système générique préexistant, que ce soit pour le respecter ou pour le transgresser.¹

Par ailleurs, l'acte de lecture ne se limite pas à lire à haute voix devant un jeune public uniquement pour capter son attention et le plonger dans un espace ludique, mais l'enjeu est dans la sensibilisation des apprenants qui se fait par l'enseignant en insistant sur les stéréotypes qui se dégagent pendant la séance de contage. De ce fait, le stéréotype apparaît non comme une représentation productrice d'un sens, mais comme un signal renvoyant à une seule explication. Ainsi, la notion de stéréotype incite l'apprenant à recourir aux codes de premières références qui lui ont été transmis par l'entourage (parents, amis voisins), par les médias (la télévision, le livre, l'image) et qui constituent la langue maternelle à savoir la langue culturelle de sa société.

¹ K, Canvat, « La notion de genre à l'articulation de la lecture et de l'écriture », dans REUTER, Y. (dir.), Les interactions lecture-écriture. Actes du colloque Théodile-Crel, Berne, Peter Lang, 2e éd, 1998, p.275.

Pendant la lecture d'un conte, l'apprenant pourrait constituer des points d'ancrage qui vont le guider par la suite vers des pistes de créativité lors du travail d'écriture. En repérant les spécificités du genre qui se manifestent dans l'organisation du texte, comme les expressions clichées qui introduisent la situation initiale et finale, l'élément perturbateur qui transforme le déroulement des événements, les péripéties qui mettent en action les adjuvants et les opposants, l'élève pourrait comparer l'histoire entendue à une histoire préexistante. Le repérage des phrases stéréotypées (« Il était une fois », « que mon conte soit beau et se déroule comme un fil », il y avait, de lys et de basilic, plein le pan de la tunique du Prophète, sur lui louange et salut », « Machaho ! Tellem chaho »...) lui permettraient de mettre en évidence des liens entre les contes du manuel et les contes acquis de l'extérieur. Par ces formules figées, l'enfant arriverait à situer le conte dans son aire géographique qui pourrait correspondre dans certains cas à son environnement.

En primaire, les contes merveilleux permettent aux enfants d'ouvrir leur imaginaire, et de prendre en compte les différences culturelles par l'abondance des versions de contes. Quand l'enseignant raconte, quand il fait raconter les enfants en classe, le partage de la parole, l'écoute progressent rapidement. La lecture du conte en classe devient un moment collectif pendant lequel l'élève développe son imaginaire, par imprégnation, il prend conscience de la structure du récit, il se construit un référent, fait des hypothèses, les vérifie. Par la suite, il pourrait transférer dans l'acte de lecture ou de production écrite ces acquis. Vu les intérêts que suscitent la pratique du conte en classe, les pédagogues devraient renforcer les contenus des manuels scolaires d'aujourd'hui, car ils sont concurrencés par l'internet, les multimédias à travers les TICE qui représentent un champ d'apprentissage plus que celui d'enseignement. Cette nouvelle technologie fournit à l'apprenant un matériau structuré qui l'oriente vers son propre apprentissage grâce à son interactivité et sa rapidité, contrairement au programme des manuels qui eux proposent une démarche restreinte et unique.

D'après l'inventaire des manuels scolaires des trois pays maghrébins, nous avons remarqué qu'ils portent les mêmes objectifs dont le plus important est

l'approche par compétence visant le conte comme support didactique dans l'enseignement/apprentissage du FLE. Avec et dans le groupe, l'élève apprend à trouver des solutions aux situations-problèmes dans lesquels il est mis, il découvre, invente, s'affirme, crée, compare et donne sens au contenu de son manuel. Pour ce faire, le manuel doit organiser des textes qui confrontent l'élève à des situations proches à celles de la vie, ceci le rend plus actif et lui permet d'exploiter des ressources variées afin de résoudre le problème en produisant toujours un sens. Par ailleurs, les contes introduits dans les manuels scolaires du niveau primaire et même collégial au Maghreb sont des contes surtout étrangers, rares sont les contes issus du patrimoine oral maghrébin. Pour motiver l'apprenant il suffit de bien choisir les supports contiques, témoin d'une époque, d'un lieu, d'une société, le conte raconte un mode de vie qui est le nôtre, et celui des autres, véhiculant des valeurs morales et civiles, il enrichit les savoirs socioculturels de l'apprenant.

Les manuels scolaires d'aujourd'hui s'occupent plus du développement des compétences communicatives (oral/écrit), et des compétences linguistiques, par lesquelles l'enseignant trouve l'occasion de travailler les trois types d'imagination, celle qui permet à l'apprenant de reproduire les images déjà perçues par l'esprit, celle qui permet la correction des schèmes et l'imagination créatrice favorisant la production de nouvelles images. Alors, que les compétences discursives et socioculturelles qui font exploiter des ressources variées en fournissant à l'élève des pistes de recherches riches de savoirs culturels restent dans l'ombre et sont brièvement étudiées. Nous avons remarqué qu'au niveau primaire, l'enseignant n'aborde pas du tout l'aspect culturel, quand, il s'agit de la lecture d'un conte national ou étranger, il explique dans la langue maternelle le contenu sémantique de quelques mots en interrogeant les élèves à propos de leur usage dans la vie quotidienne.

Etant donné que la culture est la première dimension que l'institution cherche à installer chez les apprenants, il faut d'abord penser au programme et aux contenus des manuels scolaires qui restent inadaptés au niveau et à l'âge de la classe. Même avec les contes mis en place dans les manuels de primaire au Maroc, en Algérie et en Tunisie, l'enseignant peut développer à partir de la lecture en réseau de plusieurs

récits les compétences culturelles, artistiques, ludiques et linguistiques en respectant le niveau intellectuel de l'élève. Comme le conte est un support à dimension culturelle, il permet d'effectuer des prolongements instructifs sur la vie quotidienne de l'apprenant, citons comme exemple, les contes de notre corpus qui mettent en relief la culture maghrébine, ils permettent la connaissance des mécanismes culturels dans leurs différences. Exploités en parallèle avec les contes du manuel, l'apprenant arrive à créer des ponts entre les différentes cultures et s'ouvre à la culture de l'autre.

Du point de vue de l'objectif linguistique, l'utilisation des contes comme supports didactiques pourrait accentuer les savoirs déjà acquis avec celles de la leçon. Prenons l'exemple du domaine culinaire ou artisanal (le couscous, l'olivier, le thé, le tapis, la djellaba, la poterie,...), ils se présentent différemment dans les contes algériens, marocains et tunisiens, bien qu'ils soient des éléments culturels communs à ces pays, chaque société a ses traditions et pour sensibiliser des élèves de primaire, il faut que l'enseignant attire leur attention par le côté ludique. En effet, par la dramatisation du conte, l'apprenant actualiserait la parole du conte dans un comportement autre que linguistique, cette activité met l'accent sur le jeu de rôle, elle donne l'occasion à l'élève de jouer pour son propre plaisir, en jouant le rôle d'un personnage, il transfère son savoir-faire acquis dans la langue maternelle pour refléter sa personnalité. Cette pédagogie de l'action plonge l'apprenant dans un espace de significations spécifiques à chaque culture, où il entre en communication par tout son être, car toute possibilité d'expression (gestes, danse, cris, dessins, jeux, mimes, sons...) le guide vers l'ouverture au monde. Ils pourraient comparer ou établir des ressemblances entre les cultures de différentes régions appartenant à un seul pays, voire de différentes nations.

Quant, au niveau collégial l'apprenant est censé maîtriser les compétences communicatives à l'oral et à l'écrit, ses connaissances scolaires et extrascolaires sont plus fournies et peuvent l'aider à analyser en profondeur un texte de tradition orale. Néanmoins, l'enseignant reste le maître de la classe, c'est lui qui dirige, qui ordonne et qui oriente l'apprenant, pour l'amener à acquérir des savoirs culturels et interculturels. Il serait pertinent de choisir d'abord un corpus de contes qui

répondent aux besoins des apprenants, ensuite les pousser à agir en les invitant à imaginer pour les mêmes versions d'un conte d'autres personnages, d'autres actions, d'autres espaces et attitudes pour qu'ils puissent prendre conscience du caractère universel et des valeurs spécifiques à chaque société véhiculées par le discours des contes de références et celui des contes exploités en classe.

2- Des enjeux pédagogiques du conte vers les enjeux socioculturels

2-1- Enjeux scolaires

Le conte se pratique en milieu scolaire en fonction des programmes et des compétences à développer pour la maîtrise de la langue étrangère. Il est tout d'abord lu, raconté et entendu en classe, de ces faits un grand enjeu se dégage celui de l'appropriation d'un patrimoine culturel. En effet, l'introduction des contes issus d'horizons divers dans les manuels scolaires favorise le partage et le contact en plus de l'apprentissage. Apprendre à raconter, c'est apprendre à écouter, à lire, à comprendre, à interpréter à transmettre et à partager un patrimoine culturel pour s'insérer. La pratique du conte oral en classe alimente l'imaginaire et permet la manipulation du langage. Pour raconter une histoire l'apprenant a besoin d'un langage pour évoquer des événements en leur absence.

En parcourant les contes présents dans le manuel, l'élève aurait la possibilité d'explorer des mondes imaginaires différents les uns des autres par les représentations du langage et par la culture véhiculée. En ce sens, le répertoire de traditions orales et au centre de l'enseignement/apprentissage de la langue, l'enseignant qui joue au même temps le rôle de conteur raconte et dialogue avec son public. Les contes devraient être connus et reformulés par les apprenants, c'est pourquoi l'atelier conte est nécessaire dans une classe de langue. C'est un espace de travail qui favorise le croisement de plusieurs formes d'apprentissage, apprendre à lire, à s'exprimer, à analyser, à écouter, à raconter, à mémoriser... Quel que soit le niveau scolaire, l'atelier conte met en œuvre une approche éducative ayant pour visée, la reconnaissance de soi et de l'autre, le partage et la création.

- Pourquoi travailler le conte en atelier ?

Le conte ouvre une porte sur le monde et offre une des clés de compréhension de la société à l'heure du multiculturalisme. Comme c'est un objet social, il parle à l'enfant et à l'adulte. Travailler le conte en groupe, facilite la communication et la verbalisation, en conduisant les élèves à lire, à redire ce qu'ils viennent d'entendre avec leurs propres mots, à résumer les parties importantes de l'histoire et à les mémoriser, l'enseignant les conduit à mieux comprendre les textes. Par ailleurs, la dimension sociale de cet enseignement permet de développer des compétences transversales et extralinguistiques liées à l'échange et à la communication concernant tous les membres du groupe en atelier. En effet, ce dernier se révèle un lieu de transmission culturelle et de traditions dans lesquelles, conteurs et participants, (enseignants et apprenants dans un atelier conte à l'école ; conteur amateur ou professionnel et public dans des centres culturels, associatifs...) seraient susceptibles de se reconnaître. Ces ateliers contes sont adaptés en fonction des objectifs pédagogiques, ils s'adressent à des élèves en classe de FLE, soit pour développer les compétences orales, soit les compétences écrites et même culturelles. Nous avons eu l'occasion pendant notre travail de recherche d'assister à des ateliers d'écriture et d'oralité animés par des enseignants de Français au collège. Les ateliers étaient répartis sur plusieurs séances et avaient pour but de conduire les apprenants vers la découverte de l'acte d'écrire et de raconter par le biais du langage et de l'expression personnels.

En effet, le travail en atelier, différent des pratiques de classe ordinaires constitue un espace libre de connaissance et de découverte jouant un rôle important dans la motivation des apprenants donc dans l'enseignement/apprentissage de la langue. Avec les contes du manuel scolaire, lus et entendus en groupe, les élèves auraient la possibilité par les travaux issus de l'atelier conte d'utiliser la structure du récit pour pratiquer une lecture comparative, réfléchir sur la diversité des traditions culturelles, s'interroger sur les personnages, le temps, l'espace... Certains contes des manuels abordent des thématiques d'actualité telles que : la solidarité et l'entre-aide (Boule de cristal), l'innocence (Chaperon rouge), l'amour paternel (La vache des orphelins), la misère sociale (Hancel et Gretel), l'honnêteté (Le petit coq

noir), ces sujets peuvent susciter des débats et chaque apprenant serait amené à parler de lui pour s'associer au groupe, échanger ses opinions avec les autres membres, avancer des arguments personnels, développer son esprit critique. Dans cette perspective, l'approche pédagogique de l'atelier comme lieu de travail et d'échange aurait pour objectif la valorisation de l'apprenant placé en situation d'apprentissage grâce à la mise en place de constructions, l'aidant à produire et visant la réussite.

L'enjeu de l'atelier conte serait d'amener progressivement l'apprenant vers des procédés d'écriture et des pratiques de l'oral qui stimuleraient son imagination et feraient naître en lui un désir de créativité. Il formulerait à sa façon ce qu'il n'arrive pas à comprendre au monde des adultes. La simplicité des situations, le rôle innocent des personnages, en particulier celui des héros, lui procureraient des repères faciles pour reproduire naïvement des pensées ou des sentiments qui ont été refoulés dans la réalité. En ce sens, le conte deviendrait un moteur de l'activité psychologique de l'enfant, grâce à l'identification aux personnages principaux, qu'il arriverait à reconnaître facilement par les surnoms ou les étiquettes qu'ils portent souvent (Petit Poucet, Mkidech, Blanche neige, Loundja, Chaperon rouge, Chat botté...), il pourrait se créer une véritable identité. Par conséquent, le conte deviendrait un moyen qui aiderait l'enfant à donner du sens à l'existence, avec ce phénomène de transfert, il aurait la possibilité de surmonter lui aussi les difficultés pour accéder à une fin heureuse.

- Pour une fonction psychothérapeutique du conte

En effet, l'atelier conte se veut un espace structurant, réconfortant et motivant pour l'apprenant, espace dans lequel, il pourrait s'exprimer librement et faire jaillir ses émotions intérieures, afin de régler par association aux événements de l'histoire des conflits familiaux, des difficultés relationnelles avec les autres, des complexes d'infériorité...Par ailleurs, Bruno, Bettelheim a bien montré dans son ouvrage de « Psychanalyse des contes de fées », la fonction pédagogique et thérapeutique des contes et comment ces derniers aident l'enfant à grandir et donner sens à la vie en mettant en scène des représentations en relations avec les angoisses

qui l'habitent. Pour lui, « **en utilisant sans le savoir le modèle psychanalytique de la personnalité humaine, ils (les contes) adressent des messages importants à l'esprit conscient, préconscient et inconscient, quel que soit le niveau atteint par chacun d'eux** »¹. Ils aident l'enfant à « **mettre de l'ordre dans son chaos interne** »². À travers les aventures du héros l'enfant construit sa propre personnalité, le conte devient alors un révélateur des différentes figures de son moi, et lui apprend à accepter l'évidence et le principe de réalité.

Nombreux sont les contes qui représentent les rites de passage où le héros quitte le domaine familial pour aller à la découverte du monde, l'exemple des héros des contes de notre corpus, « Badr Ezin » part à la recherche de ses frères, « Haroun el Rachid » est à la quête de son destin, « Lumière des yeux » et « Si Ali » sont à la recherche de leur amour, « Hassan » traverse les deux bouts du monde à la quête du trésor. Ces derniers parcourent un certain nombre d'étapes qui placeraient l'apprenant sur le chemin de sa propre connaissance. Par conséquent, le conte devient un cheminement parallèle des moments déterminants du développement de l'enfant, surtout quand il met en relief l'aspect physique et moral, le caractère négatif ou positif du héros (héroïne). Dans ce cas, il aurait la possibilité de se comparer au personnage qui s'adapterait à sa propre personnalité. Or, le conte, loin de représenter uniquement le bon, le plus fort, le rusé, le beau, le riche, il a aussi le pouvoir de mettre en scène d'autres personnages comme, le pauvre, l'idiot, le simple, le niais, le laid. En s'identifiant à ces protagonistes, l'élève acquerrait progressivement la confiance en lui. Car en se projetant dans ces histoires qui généralement finissent bien, malgré toutes les épreuves, l'enfant se mesurerait au héros qui réussirait à la fin et pourrait même surpasser les autres quelque soit la situation.

Selon René Diatkine : « L'amateur de contes peut aussi bien reconnaître chez un personnage sympathique une référence plus ou moins allusive à un aspect de son idéal du moi, qu'être soulagé parce qu'il repère chez un personnage antipathique une

¹ Bruno, BETTELHEIM, « Psychanalyse des contes de fées », Robert Laffont, Paris, 1976, p. 19.

² Ibid, p.136.

mauvaise partie de lui-même, dont il peut se débarrasser dans un jeu qui ne dure que l'instant d'un conte». ¹En ce sens, l'atelier conte deviendrait un lieu favorable à la socialisation, car l'apprenant serait en mesure d'apprendre certains modes d'agir et de penser relatifs à son environnement, en les intégrant à sa personnalité, il deviendrait un membre du groupe et s'adapterait facilement à sa société en acquérant par la même un statut propre à lui. De ce fait, le conte tisse un lien entre tous les membres d'une société, conteur, auditeur, lecteur se trouvent transporté dans un monde imaginaire et merveilleux où émergent des valeurs universelles et perpétuelles telles que la solidarité, l'amitié, la fraternité, l'hospitalité, la clémence, la tolérance, la fidélité, la résolution, la pitié, la probité, le courage, l'amour... Ces valeurs portées et véhiculées par la mémoire d'un groupe prennent des aspects différents d'une culture à l'autre, ils sont présents dans chaque société et dans chaque culture. C'est pourquoi, le conte se veut à travers tous ce qu'il transmet comme valeurs un outil de partage entre les membres d'une communauté et un véhicule d'expressions culturelles dans lesquelles chacun arrive à se reconnaître.

2.2- Enjeux socioculturels

- Conte et patrimoine culturel : Quels enjeux pour des apprenants maghrébins

Ayant assisté personnellement à des séances d'enseignement/apprentissage du FLE dans différents établissements en particulier au collège, nous avons noté lors d'observations en classe que l'élève n'est pas toujours convié à exploiter la dimension socioculturelle des contes comme supports didactiques mis en place dans les manuels scolaires ou d'autres supports proposés par l'enseignant. Ils sont surtout conduits à identifier les particularités du conte (formules d'ouvertures et de clôtures, schéma narratif et actanciel) donc l'objectif est centré sur la forme plus que sur le fond. A partir de ce constat, nous nous sommes demandé, quelle serait la réaction des apprenants face à un corpus comme le notre ? Peuvent-ils entrer dans le jeu de la variante par leur propre initiative, ou devrions- nous les accompagner dans leurs découvertes ? Nous proposons de placer les élèves dans un contexte de médiation culturelle, c'est-à-dire dans un espace de relations entre l'apprenant et les

¹ Renè, Diatkine, « Le Dit et le non-dit dans les contes merveilleux », Voies livres, 1989, p.3.

cultures véhiculées par le conte ; et comme notre corpus renferme un certain nombre de contes maghrébins dont la diversité culturelle est évidente, nous supposons que cette exploration du Même et de l'Autre se fait pareillement avec n'importe quel groupe d'élève maghrébin.

Notre objectif est de développer les compétences référentielles et socioculturelles des apprenants, en lisant les contes, nous les conduirions, à interpréter et commenter des valeurs, des coutumes, des croyances à partir d'expressions clichés, de motifs, de thèmes, ou tout simplement à partir d'un signe, d'un symbole, d'un objet. En effet, la langue en tant que vecteur de l'identité culturelle de chaque individu, son rôle est de transmettre des valeurs socioculturelles (religieuses, politiques, économiques, social, psychologiques...) ; dans cette optique, la classe de langue devient un espace où se rencontrent la culture de l'apprenant et la culture de la langue à enseigner. Notre démarche s'inscrit dans une approche pédagogique du conte centrée sur des faits culturels véhiculés par les textes des manuels scolaires auxquels nous avons intégré notre corpus de contes. Après la lecture des contes, nous avons remarqué que l'élève se place dans un espace de communication culturel partagé entre une zone de distension de communion et d'échange culturel.

- Vers une exploitation socioculturelle des contes pour une quête identitaire.

Etant donné que la lecture des contes se fait dans la langue étrangère, l'apprenant passerait à la compréhension du texte en faisant appel à des référents dans sa langue maternelle. Ce fut le cas à partir du conte marocain, « Caftan d'amour tacheté de passion », du conte kabyle et tlemcenien, « L'oiseau de l'orage », « La princesse et l'oiseau », où des références à quelques concepts linguistiques (l'amour, el houbb, le mariage, le djinn, rouhania, taleb, dar el makhzen, souf, mida, ...) ont suscité la curiosité des apprenants et ont éveillé en eux le désir d'appartenance au groupe et de reconnaissance. De ce fait, l'apprenant deviendrait comparatiste et ferait appel à ses savoirs antérieurs pour tisser un lien entre sa culture et la culture véhiculée par le conte. Comme nous l'avons déjà mentionné auparavant, le conte permet de mettre en exergue des croyances, des

rites, des valeurs, des règles qui régissent les comportements et des visions du monde. Actuellement, à un moment où ces aspects socioculturels propre à l'être humain tendent à disparaître avec le flux mondial et l'esprit de globalisation, il est nécessaire d'éduquer les jeunes citoyens à l'interculturel et de les doter d'une prise de conscience de la culture de Soi et de l'Autre dans une dynamique d'entendement et d'échange.

Par ailleurs, l'apprenant est toujours à la recherche d'une vérité dont le conte est le porte parole, une vérité qui relève d'une tradition orale vivante constamment ouverte aux influences des autres civilisations et aux mutations successives. Ce jeu d'influences qui témoigne de la diversité et de la richesse du patrimoine maghrébin pousse l'apprenant à approfondir ses recherches toujours à la quête de son identité. Ayant vécu personnellement l'expérience en étant une collégienne, la première question qui se posait à nous portait sur les ascendants du conte, existaient-ils en même temps que la civilisation des premiers habitants du Maghreb ? Les contes, les mythes, les légendes, les proverbes, les chants, les danses, les devinettes, les fables, tout ce patrimoine ancestral ne s'est pas développé à l'écart des autres civilisations, mais il s'est imprégné des cultures universelles en s'enrichissant au fur et à mesure d'apports extérieurs sans perdre son originalité. Ceci engage en conséquence des déplacements, des propagations d'idées, des pensées, des rencontres de cultures qui témoignent de la diversité du patrimoine oral au Maghreb dont plusieurs facteurs sont à l'origine de sa genèse.

- Le conte pour dire l'Histoire d'une civilisation

L'intégration de l'apprenant dans la société où il vit est l'une des préoccupations du système éducatif au Maghreb. Or, ce dernier ne peut effectuer cette intégration par lui-même, pour ce faire, il devrait s'appuyer sur les supports pédagogiques (contes, fables, mythes, légendes...) et les orientations des enseignants pour apprendre tout ce que ces supports peuvent lui transmettre comme savoirs. La plupart des enseignants se trouvent démunis de méthodes d'enseignements pour transmettre l'histoire et la culture d'une civilisation. Quelles stratégies sont susceptibles de développer ces compétences historico-culturelles

menant à une conscience identitaire ? Comment l'enseignant peut-il amener l'apprenant à identifier, reconnaître et interpréter correctement les faits historiques et culturelles mises en œuvre dans les contes ? Pour ce faire, l'enseignant doit se baser sur la compétence linguistique qui est un fil conducteur au déploiement des connaissances préalablement acquises. Il fera étudier le texte en introduisant des questions qui conduiraient l'apprenant à travers l'approche culturelle véhiculée par le support à un va et vient entre son imagination et sa propre culture. Pour donner encore plus de valeur à ses recherches et pour susciter l'intérêt des élèves, une visite sur les lieux historiques s'avère nécessaire et rendrait les faits plus authentiques en articulant le passé avec le présent, étant donné que le conte n'est autre que le miroir du passé et l'interrogation du présent.

Ainsi, les contes forment un dépôt riche où puiser symboles, motifs, us, références, comportements, valeurs et sentiments d'appartenance et rendent compte d'une vérité historique ancrée dans l'imaginaire maghrébin. A travers notre corpus de contes, l'apprenant serait capable de dégager quelques signes ou indications qui pourraient le renseigner sur les rapports qu'entretient le conte avec le contexte socio-historique. Dans le conte de Tlemcen, le conte fasi ou le conte tunisien, les personnages de par leurs attributs dans la société arabo-musulmane, nous renseignent sur l'aire culturelle de cette société. En effet, la première question qui s'impose à l'apprenant concerne la structure hiérarchique de ces sociétés qui représentent souvent des acteurs sociaux antagonistes comme le roi, le prince, la princesse auxquels s'opposent le mendiant, la domestique, la dada, la nègre, quant au vizir, cadî, commerçant s'opposent à eux, le raccommodeur, le pêcheur, le paysan... Ces derniers représentent les membres d'une communauté qui sont censés transmettre de génération à génération un ensemble d'idées, de mœurs, de valeurs, d'attitudes, de doctrines dans le but de préserver le système normatif gérant leur société. En revanche, ce système, actuellement ne fonctionne plus comme auparavant, citons l'exemple des familles royales qui existaient au Maghreb notamment à Tlemcen, Kérouane et qui n'ont plus de traces aujourd'hui, ou des hommes de loi, le visir, le cadî, le moudabar, le cheick.

En confrontant les personnages des contes, leurs fonctions, leurs modes de pensées, de vie à ceux présents dans son contexte social et culturel immédiat, l'apprenant remarquerait les changements socioculturels qui se sont opérés au niveau de ces sociétés. Pour comprendre ces mutations, il serait appelé à chercher dans l'Histoire qui remonte aux origines de ces civilisations, à la quête d'une vérité identitaire. En effet, le Maghreb s'est distingué au cours de l'Histoire par son imaginaire collectif, la profusion de ses légendes, de ses contes et de ses mythes faisait de cette contrée géographique un espace multi et interculturel, espace où se sont tissées des liens culturelles entre les plus grandes civilisations du monde depuis l'antiquité. En effet, cet espace a connu tous les brassages culturels, vue les nombreuses invasions qui l'ont traversé (phénicienne, romaine, byzantine, vandale, arabe, turque, française). En ce sens, la littérature orale, notamment le conte, est devenu le témoin des troubles politiques, sociaux, économiques, religieux..., vécus par le Maghreb au fil des siècles. Ces circonstances ont poussé l'homme à s'exprimer à travers un monde imaginaire qui contribuait à la conservation de ses valeurs, de ses rites et de ceux de ses ancêtres voués à l'étouffement par des décennies d'oppression et d'assujettissement.

Le conte au Maghreb reste vulnérable devant les mutations diverses qui peuvent freiner sa viabilité. Cette fragilité porte à croire que cette tradition orale, ayant vécu pendant des siècles et des siècles, précieusement sauvegardée au sein des sociétés, des familles, des tribus, dans les hauts plateaux, dans le désert les monts et partout à travers les pays maghrébins se maintient difficilement à l'heure actuelle. En effet, le conte existait au Maghreb (Ifriqya) en même temps que la présence humaine depuis l'aube des temps. La première civilisation attestée au Maghreb est celle des berbères dont l'origine remonte au paléolithique avec l'apparition du Capsien, terme dérivé de Capsa, ancienne ville de la Tunisie appelée Gafza. Pendant le III^{ème} et II^{ème} millénaire av J-C, les berbères étaient répartis en plusieurs populations occupant un territoire qui s'étendait du Nil jusqu'à la périphérie atlantique. Parmi eux, les Nasamons, peuple libyque et nomade occupaient la Tripolitaine et la Cyrénaïque, les Numides occupaient le Maghreb central, les Maures le Maghreb occidental et les Gétules la région saharienne et désertique de la

Libye antique. Par conséquent, les libyens désignaient un ensemble de peuples dont la présence est antérieure aux Phéniciens, ils sont considérés comme les ancêtres des actuels Berbères. Ces derniers, depuis leur apparition sont reconnus par leur talent de cavalier, ils vivaient en nomades pasteurs, d'où le nom des Numides, « Nomadev » donné par les grecs qui veut dire « **ceux qui font paître** »¹. L'ancien royaume berbère appelé Numide s'étalait du nord de l'actuelle Algérie jusqu'à l'ouest de l'actuelle Tunisie et l'est de l'actuel Maroc, il avait pour capitale Cirta, nommée actuellement Constantine. C'est pourquoi, la littérature orale au Maghreb avait un fonds et des caractères communs à tous les groupes, vu la proximité des peuples et le vécu partagé des événements historiques.

Nous pouvons dire que de tous les genres, le conte, la légende, la fable, étaient les plus mobiles dans le passé, car les berbères étaient connus par leur mouvement migratoire qui faisait d'eux de grands conquérants et d'éminents guerriers. Par cette étude l'apprenant se rend compte que le conte était lié à la vie quotidienne de l'être humain, car vivre et raconter sont deux instances inséparables dans l'existence, l'une ne peut subsister sans l'autre. Pour déterminer les ascendances du conte au Maghreb, il faut tout d'abord connaître l'origine des premières populations qui sont apparues sur ce territoire. D'après les historiens, les Gétules appelé aussi les Zénètes s'établissent en Afrique du Nord au cours du III^{ème} millénaire av J-C, leur migration s'est accomplie vers le V^{ème} siècle. Mais selon Ibn-Khaldoun, ce peuple fait partie des plus anciennes tribus berbères, n'ayant pas fait d'émigration pendant ce siècle, les Gétules sont considérés comme les descendants directs de la civilisation capsienne établie au Sahara vers 3000 av.J-C et plus précisément au Sahara central algérien.

De ce fait, le peuple Gétule est le peuple qui a dominé d'une façon incontestable l'Algérie pendant son antiquité, quoiqu'ils fussent obligés à suivre un flux migratoire vers le Nord à cause de leurs poussées démographiques et de l'assèchement du Sahara. De par ses qualités de cavalerie et de nomadisme, ce

¹ <http://www.books.google.dz/books?isbn=2748340809>, Udrig, Anneegal. « Tidmi le conte des légendes perdu ». Consultée le : 19/02/2016.

peuple a conquis plusieurs régions maghrébines par le biais de deux routes principales, l'une empruntant la voie qui mène au Maroc, l'autre qui mène à l'est de l'Algérie. Devenus des guerriers redoutables formant l'une des plus puissantes nations libyque, ils étaient sollicités par les romains pour vaincre Jugurtha, roi de la Numidie. Ce dernier, connu par sa prédominance politique et militaire, il s'opposait pendant plusieurs années aux Romains qui avaient essayé de le faire soumettre en lui envoyant des armées résistantes et farouches. Pour avoir défié la puissance romaine, Jugurtha était pour les Maghrébins un héros de légende, voire une figure mythique, il symbolisait la force et la rébellion envers l'Autre.

Tout comme les Berbères notamment les Gétules qui refusaient la soumission, le roi numide représentait comme ses ancêtres l'image du farouche nomade africain gardien de sa terre, de son identité et de son indépendance. Dans ce même ordre d'idées, Virgile raconte dans son épopée l'Énéide, l'histoire de Iarbas, fils de Hammon et roi des Gétules ; il donne « **le chant IV** »¹ le récit d'amour entre Elissa fille légendaire d'un roi de Tyr, appelé Didon à Carthage et le roi Africain Iarbas. Suite à l'assassinat de son mari par son frère, futur souverain de Tyr, Didon se refugia en Libye et fonde la ville de Carthage. Après la chute de Troie par les Grecs, Enée se dirige vers Carthage dans le but de fonder une nouvelle ville, mais en rencontrant Didon, il tombe amoureux d'elle et oublie sa mission. La nouvelle circule dans tout la Libye, Iarbas furieux demande à Jupiter de punir les deux amants, Enée quitte les lieux sans avertir sa bien aimée craignant son désespoir et Didon dans la violence de sa passion se donne la mort dans un bûcher pour ne pas épouser le roi des Gétules.

Ainsi, parmi les plus anciennes références aux textes de la littérature orale maghrébine, ce sont les légendes qui mettent en relief la vie des personnages historiques appelés aussi contes hagiographiques. Ces récits populaires ramènent à l'Histoire et aident tout chercheur intéressé par l'imaginaire collectif à pallier l'absence voire l'insuffisance dans d'autres documents des témoignages sur des

¹ <http://www.cultureislam.fr/contrees/maghreb/virgile-eneide-iv-195-iarbas-roi-des-getules-fils-de-jupiter-hammon-baal>. Virgile, ÉnéideIV, 195, Iarbas, roidesGétules, filsJupiter, Hammon, Consulté le : 19/02/2016.

faits historiques dans un contexte traditionnel précis. En effet, l'histoire du Maghreb remonte à loin et pour ceux qui croient aux vertus de la mémoire collective et au folklore en général, les traditions orales notamment les contes, les légendes et les mythes s'offrent à eux comme histoire de rois, de saints, de peuples, de dynasties et de conquêtes.

Cependant, aucune étude n'a donné d'une façon exhaustive l'histoire des premiers habitants de l'Afrique du Nord, pour cette raison les premiers contes qui ont circulé dans cette région restent inconnus. Mais des références en Egypte ancienne montrent la présence de certaines tribus des Gétules d'Afrique du Nord en particulier du sud-ouest algériens en Egypte, cette présence remonte à 1350 av J-C sous le règne d'Akhénaton, 10^{ème} pharaon de la XVIII^e dynastie. Ainsi, les libyens étaient proches des égyptiens, ils ont même fondé la ville de Bubastie qui fut le berceau de la XXII^e dynastie avec Sheshonq I^{er}. Ceci a bien marqué l'avènement de pharaons berbères issus des peuples libyens, ils portaient le titre de « Grands chefs des Mâ » diminutif de Mâchaouach, membres d'une tribu antique les amazighes, puis, ils se sont installés dans le delta du Nil à la fin de la période ramesside vers 945-949 av J-C, date qui coïncide avec la création du calendrier berbère. Le pharaon libyen renforce sa coalition en Egypte et poursuit sa conquête jusqu'au Moyen Orient, Syrie, Phénicie, Palestine et même en Israël.

C'est pourquoi, il n'y a pas lieu de distinguer entre le folklore arabe et berbère, vu la cohabitation des peuples méditerranéens. Les berbères, étant les ancêtres des maghrébins développaient des thèmes communs à une tradition orale nord-africaine, voire occidentale dont les sources orientales, européennes sont plus qu'évidentes que les résurgences d'un folklore gréco-latin. En effet, l'histoire du conte millénaire maghrébin ne peut se détacher de l'histoire des contes de toute l'humanité. Dans la deuxième partie de notre travail nous avons essayé d'analyser par le fil conducteur des symboles les rapports qui se tissent entre le discours sacré et le discours profane. Pour se représenter le monde, l'homme fait donc appel à un imaginaire animé par une perception symbolique de la réalité. Cette conception des choses lui est tout à fait naturelle et spontanée, du moment qu'il arrive à dire et à révéler ses intentions les plus profondes.

Nous avons montré que la représentation de l'âme dans les contes maghrébins ressemblait à d'autres représentations d'un bout à l'autre de la planète, comme si le conte devenu un grand nomade, traversait les imaginaires des peuples en dévoilant à chacun d'entre eux une façon de raconter l'histoire tout en gardant une structure identique. Le conte est né avec la naissance du monde, ancré dans un passé lointain de l'humanité, il relève des premières tentatives de l'homme pour donner un sens à l'univers et à son existence dans ce monde : « Ils appartiennent tous à un fonds commun universel, ils sont les coursiers qui relient le présent au passé et qui montrent le chemin que l'on doit parcourir. »¹. Toutefois, les premiers récits qui ont fondé les coutumes et les croyances de nos ancêtres portaient sur le temps des commencements où l'homme occupé à survivre dans un espace sauvage, essayait de donner un sens aux phénomènes naturels et à la peur qui les habitait devant le grand mystère de la mort. De ce fait, nous pouvons dire que les premiers contes qui ont circulé de par le monde entier y compris l'Afrique du Nord, se rattachaient au pourquoi des choses et à la raison d'être.

En somme, cette littérature populaire était représentée au Maghreb en arabe dialectal, ou dans différents parlers berbères, elle traitait des sujets divers, notamment des scènes de la vie quotidienne des tribus berbères nomades, des exploits des combattants au cours des guerres tribales pendant la période antéislamique jusqu'à l'avènement de l'Islam. Plus anciens sont les contes berbères qui relèvent de l'Antiquité égyptienne racontés par Hérodote, puisque cette ancienne civilisation a connu des pharaons berbères pendant plusieurs dynasties. Par ailleurs, d'autres auteurs ont remonté la tradition orale maghrébine aux temps mythiques, notamment avec la légende de Solin, un grammairien latin de la seconde moitié du III^{ème} siècle de l'ère chrétienne, concernant la fondation d'Alger et faisant allusion à Hercule, qui durant son périple en Méditerranée fut abandonné par vingt hommes de sa suite. Ces derniers ayant choisi cet endroit comme emplacement d'une nouvelle ville, ils élevaient les murailles et ont donné à cette fondation un

¹ Jean, Markale, « Contes populaires de toute la France », Paris, Stock, 1980, p. 2.

nom qui rappelle le nombre de ses fondateurs « Icosium »¹ issu de la langue grecque eikosi qui veut dire vingt. Toutefois, cette légende n'a pour but que d'expliquer la présence des Phéniciens à Alger qui a été prouvée encore par d'autres légendes à propos de Melkart, dieu Phénicien de Tyr proche de l'Hercule grec. Fondateur de la cité de Tyr, il était adoré par les Phéniciens à Carthage, à Malte, à Gadès, son culte remonte au X^{ème} siècle avant J-C.

En raison de la puissance tyrienne dans l'expansion phénicienne en Méditerranée, la légende de Malkart était connue de part et d'autres des rives méditerranéennes de Gibraltar à Chypre, en passant par l'Afrique du Nord, notamment à Icosium (l'actuel Alger), les îles italiennes et l'Égée. Il fut aussi à la tête des relations entre la capitale de Tyr et le comptoir Carthage. Comme il représentait l'image du soleil, une flamme éternelle se trouvait dans son temple et chaque année sa résurrection était célébrée car il incarnait le dieu qui meurt et qui renaît. Ainsi, la tradition orale au Maghreb remonte à des périodes antérieures à l'Alger phénicienne (Ikosim), ceci a été prouvé par la découverte des vestiges dans le jardin de Prague (ex-Marengo). Parmi ces ruines, des pièces de monnaies puniques exhumées ont été trouvées dans le quartier de la Marine en 1940, ces pièces étaient marquées au revers par un personnage qui ressemblait à Malkart et dont la légende en caractères phéniciens portait le nom d'Ikosim. Vocabulaire difficile à interpréter, mais d'après certains archéologues, il peut prendre le sens de l'île des épines ou d'oiseaux impurs.

Ces faits historiques accompagnés de légendes et de mythes nous montrent l'importance du Maghreb depuis la nuit des temps. Occupé par les berbères, cette région a connu plusieurs invasions qui ont marqué sa religion, sa politique, sa culture et ses mœurs, mais malgré l'intrusion étrangère, les natifs du Maghreb ont lutté pour s'affirmer et garder leur identité. D'autres légendes nous ont été parvenues par les archéologues et les historiens et dont les ruines découverts de part et d'autres du Maghreb notamment dans les lieux stratégiques montrent combien est ancienne la tradition populaire maghrébine. Dans cette perspective, nous citons

¹ Cité dans l'article : « A la recherche d'Icosium », www.persee.fr/web/revues/.../antaf-0066-4871-1968-num-2-1-888. Consulté le : 19/02/2016.

l'exemple de la basilique de Sainte Salsa à Tipaza, cet endroit dressé au sommet d'une falaise, était érigé avec des pierres de temples païens. Appelé aussi « colline des temples », ce lieu est marqué par la légende de la Sainte Salsa, une femme originaire de la ville de Tipaza dont la religion de ses parents l'obligeait à adorer des objets païens. Mais, refusant cette croyance païenne, elle brisa la tête d'un dragon en bronze et jeta sa tête à la mer, ceci a causé la colère d'un peuple meurtri dans sa foi religieuse et troublé par la colère, il balance la malheureuse dans les vagues. Selon la légende, une grande tempête frappe la ville suite à ce drame et n'a cessé de s'abattre sur les lieux qu'au moment où le corps de Salsa était recueilli par un marin gaulois près du port. La jeune fille fut transportée dans un cortège funèbre et ensevelie dans une chapelle à côté du port qui deviendra plus tard le sanctuaire de la Sainte Salsa. Depuis ce jour, le saint autel est devenu un lieu sacré où repose la sacrifiée, les gens se recueillaient sur sa tombe pour demander appui et soutien de la martyre.

D'autres légendes issues de la tradition berbère font référence aussi à la Sainte Salsa, parmi elles, l'histoire du prince maure du VI^{ème} siècle Firmus qui se rebelle contre la domination romaine en Mauritanie Césarienne. Etant donné que la Mauritanie était divisée en deux provinces pendant le règne de l'empereur romain Claude I^{er}, il y avait deux capitales dont les noms propres mettaient en exergue l'histoire du Maghreb. La Mauritanie Césarienne avait Césarée comme capitale (actuelle Cherchell), ce territoire dominait le centre et l'ouest de l'actuelle Algérie ; quant à la Mauritanie Tingitane, sa capitale était nommée Tingis (actuelle Tanger) correspondant au nord de l'actuel Maroc. Dans l'antiquité, la société berbère était organisée en grandes tribus, la famille, le village, la cité, le roi, le château étaient des réalités présentes et précédaient Carthage de plusieurs siècles. C'est pourquoi, dans la plus part des contes de notre corpus, marocains, tunisiens ou algériens, le conteur fait référence à la famille royale (roi, prince, princesse, château...) et racontent des événements qui relèvent de l'histoire des souverains maghrébins antiques dont leur premier souci était la réalisation d'une nation libre et indépendante.

Ainsi, le destin de l'Afrique berbère était pris en main par les grands suprêmes kabyles, léguant aux générations suivantes l'amour de la patrie et la lutte contre l'adversaire. Dans le conte « Hassan de Samarcande », le personnage Hassan représente par analogie les princes de la famille berbère Nubel qui ont régné au IV^{ème} siècle av J-C sur la Kabylie de Djurdjura. Le roi Nubel avait sept enfants dont Gildon et Firmus qui se révoltèrent contre Rome ; ce dernier, étant un puissant guerrier et dirigeant une grande armée, il remporta d'éclatants succès, fut proclamé roi et occupa Icosium, Césarée, Ténès, mais perdit la bataille devant Tipaza à cause de ses murailles et de la grande foi de ses habitants en la Sainte Salsa. Selon la légende de cette dernière, Firmus se dirigea vers la chapelle pour implorer la protection et l'appui de la martyre, mais ses prières furent repoussées, les cierges s'éteignirent, les dons tombèrent par terre. Ceci a provoqué la colère du roi, il frappa de sa lance le mausolée de Salsa et de ce fait, il fut vaincu devant l'ennemi et mourut peu de temps après.

Par ailleurs, la légende de la princesse Cyria, sœur de Firmus ressemble à celle de Kahina reine des berbères. En effet, les deux héroïnes mythiques, originaires du Maghreb ont combattu pour l'unité de l'Afrique du Nord en se révoltant contre Les conquérants. La première voit s'affronter les forces romaines en usant d'une stratégie qui s'inscrit dans l'éthique de son temps et des époques suivantes, grâce aux récompenses accordées aux combattants bénévoles que la princesse guerrière a pu mobilisé toute une armée pour poursuivre les adversaires de son frère Firmus, à leur tête le général romain Théodose. La deuxième surnommée Kahina par les Arabes, de son vrai nom Dyhia a tenu tête aux Omeyyades qui voulaient conquérir la Berbérie centrale allant des Aurès à l'est de l'Algérie jusqu'à l'ouest de la Tunisie. La légende de la Kahina marque l'Histoire du Maghreb et entre dans la tradition orale maghrébine, elle reste surtout gravée dans l'imaginaire berbère pour une revendication identitaire. Ainsi, le Maghreb, initialement peuplé de Berbères, a été envahi par de nombreuses civilisations, Phéniciens, Romains, Vandales, Arabes, Espagnols, Turcs et Français.

Mais avec la venue d'une des tribus arabes, venues d'El Hidjaz avec les Beni Hillal et les Beni Selim, les familles royales s'installent au Maghreb notamment à

Tlemcen bien qu'elle soit capitale du royaume Numide au III^{ème} siècle A.C. Au VII^{ème} siècle, Abou Quorra était nommé roi de Tlemcen et avait mené une longue guerre contre les Zirides, quelque temps après le Maghreb a connu la paix et la quiétude, c'était le siècle de la renaissance pendant lequel trois villes étaient au sommet de la civilisation maghrébine, Fès, Kérouane et Tiaret. Le IX^{ème} siècle a connu la conquête d'Agadir (Ancien Nom de Tlemcen) par Idris premier qui fonda la Mosquée d'Agadir. En 1080 les Almoravides occupent Tlemcen et à ce moment la grande mosquée fut construite par leur chef, Yousef Ibn Tachfine qui reste jusqu'à l'heure actuelle un chef-d'œuvre monumental occupant une grande place dans le patrimoine matériel maghrébin. Après l'avènement des Zianides avec Yaghmouracène à la tête du royaume, Tlemcen a connu une grande période de prospérité économique et de radiation culturelle et religieuse, mais, survient ensuite un moment de décadence avec la prise de Tlemcen par Abou El Hassen de Fez (Maroc) qui règne depuis sept ans dans un royaume construit et embelli par les Mérinides à qui l'histoire leur doit les édifices de Mansourah et la réalisation des Mosquées de Sidi Boumediene et Sidi Halloui.

Ainsi, le recours à l'Histoire permet à l'apprenant et à tout lecteur de conte d'identifier les personnages et de situer le conte dans son contexte socio-géographique et historique. Dans le conte de S.Bouali, nous pouvons retrouver la structure d'une société et les particularités d'une aire culturelle à travers plusieurs indications, prenons l'exemple des sept rideaux que le roi a fait tendre devant la chambre de sa fille, ne peuvent-ils pas correspondre aux sept portes de Tlemcen « la bien gardée », qui avait sept murs, sept enceintes avec des habitants qui ne fermaient pas l'œil ni le jour ni la nuit ? En effet, en se référant à l'Histoire, les sept portes dont les noms sont les suivants, bab el hadid, bab El khamise, bab sidi boumediene, bab El Djiad , Bab El Karmadine, Bab Zir, Bab Wahrene indiquent les deux grands sièges de Tlemcen. Ces lieux existent actuellement à Tlemcen et font de cette ville l'ostensoir de l'art musulman en Algérie. D'autre part, dans le conte fasi « Caftan d'amour tacheté de passion », le narrateur évoque la mosquée de Bab el Guissa devant laquelle Si Ali lisait chaque jour le « Dalil el Khairat », ce lieu renvoie au poste septentrionale de Fès construit par les Almohades au début du XIII^{ème} siècle. C'est à Bab el Guissa où se dressaient les ruines des tombeaux des

Méridiens, que se tenait chaque soir un conteur professionnel pour sauvegarder la tradition orale. Derrière les murs de Bab el Guissa, la vie de Fès se faisait sentir avec ses dompteurs de serpents, ses médecins vendeurs d'amulettes et ses oiseleurs qui avaient coutume de tenir le marché des oiseaux tous les vendredis. Bab el Guissa est un espace identitaire, il représente un symbole de la culture marocaine populaire aussi, il est considéré comme une relique d'une société qui tend à disparaître.

En confrontant ces lieux historiques cités dans les contes à ceux présents dans la réalité, l'apprenant aurait la possibilité de développer ses connaissances et d'apprendre à se servir des informations qu'il a lui-même cherchées. Il pourra percevoir les différences socioculturelles qui se sont opérées au sein d'une société, citons toujours l'exemple de Tlemcen qui resta une cité royale jusqu'au XVIème siècle, d'où la présence des familles royales dans certains contes, après elle est rattachée à la régence d'Alger et en 1830, début de la colonisation, l'Algérie est déclarée territoire Français, jusqu'à son indépendance. Ainsi, l'histoire du pays, les normes sociales et les fondements historiques de la société sont autant de facteurs nécessaires pour comprendre la culture. En outre, à partir des supports culturels qui constituent notre corpus, l'apprenant serait en mesure de se situer dans l'Histoire et de se fixer une identité culturelle dont l'enjeu est l'éveil d'une conscience identitaire qui le démarquerait des autres tout en acceptant les différences, notamment sur le plan religieux qui est à l'origine des tensions entre plusieurs pays. Cette dynamique culturelle le rendrait aussi plus réceptif à l'encontre des autres cultures et l'aide à la communication, à l'échange et au partage.

- Pour une culture de la religion dans le conte maghrébin

A travers les contes de notre corpus que nous avons cités supra, l'apprenant serait en mesure de forger son identité en s'appuyant sur les données culturelles qui en découlent, il aura la possibilité d'analyser et de commenter quelques composantes socioculturelles relatives aux relations interpersonnelles, aux croyances et aux comportements rituels. Guidé par l'enseignant qui fera examiner le conte et par le biais des questions qu'il pourra introduire, il conduit l'élève à un va

et vient qui s'opère de la culture du texte à un retour vers sa propre culture. Ce faisant, la fonction du conte serait de contribuer à renforcer une culture déjà existante, y compris sur les références religieuses. Ce fut le cas des références auxquelles renvoyaient les contes à propos du statut de la femme dans la société arabo-musulmane, du mariage, de l'âme symbolisé par « l'oiseau » représentant l'autre moitié. L'élève maghrébin est initié à l'éducation musulmane dès son jeune âge, dans la tradition arabe le rôle de la femme est dénigré dans la société, soumises devant les hommes tout puissants, ces derniers lui attribuent le rôle traditionnel d'une mère et épouse. Or dans les contes de notre corpus, les héroïnes sont déterminées à poursuivre leurs quêtes, « Si Ali » dans le conte fasi, « Yamina » et « Lumière des yeux » partent à la recherche de leurs amours, quant à « Badr-Ezin », elle est résolue à récupérer ses sept frères exilés par sa faute.

Ainsi, pour former son identité et celle de son groupe, l'apprenant s'appuierait sur les données culturelles qui marquent les textes des contes, de ce fait deux conceptions opposées du statut de la femme au sein d'une société se confrontent, l'une véhiculée par le conte qui place la femme à égalité avec l'homme et lui donne le droit à tout genre d'activité même de voyager, l'autre issue du milieu socioculturel dans lequel baigne l'apprenant, qui la renie au second plan. Devant ce conflit auquel se heurte l'élève, l'enseignant devrait apporter des éclairages en proposant la lecture et l'analyse en parallèle d'autres contes étrangers comme le conte d' « Eros et Psyché » d'Apulée, « La belle et la bête » de Marie Leprince, qui mettent en exergue le rôle important de la femme dans la société et permettent à leur tour l'accès au renvoi culturel dont il est le témoin et le transmetteur.

Par ce fait, l'apprenant arriverait à valoriser sa culture tout en s'ouvrant sur la culture de l'Autre, la comparaison des deux cultures le placerait dans une position critique et objective vis-à-vis de sa propre culture et l'amènerait à la prise de conscience de son identité tout en rénovant ses représentations et ses visions du monde issues de sa propre culture. Toutefois, l'apprenant resterait prisonnier des mœurs et des croyances inculquées par ses proches, son environnement et sa société, en particulier dans le contexte actuel de la mondialisation et de l'ampleur

du pouvoir des extrémistes religieux. Dans les sociétés maghrébines, l'émancipation de la femme a commencé après la décolonisation, mais elle a été freinée par l'accélération des mouvements islamistes qui placent la femme dans une circonscription sociétale et culturelle entre modernité et tradition. En introduisant le conte comme support didactique dans les manuels scolaires, les pédagogues devraient viser en premier lieu l'intégration et la socialisation des apprenants dans leur groupe, ensuite la rencontre de l'Autre. Ainsi, au-delà de sa fonction culturelle et interculturelle, le conte serait pluriculturel car, il implique des échanges possibles et des conceptions différentes vis-à-vis des entraves sociales importantes comme celles de la femme et des enjeux religieux selon la société dans laquelle il s'inscrit.

L'ouverture au monde se fait d'abord par les connaissances acquises dans et par la société, la culture d'origine permet à l'élève de sonder ses propres valeurs sociales, ses croyances, ses convictions avant de porter des préjugés sur la culture de l'Autre. Certes, les contes de notre corpus (« La princesse et l'oiseau », (« Caftan d'amour tacheté de passion », « L'oiseau de l'orage »), alliant l'amour à l'âme se ressemblent, d'où la présence de plusieurs variantes dans tout le Maghreb. Mais cela n'empêche pas la circulation d'autres versions de par le monde où le sacré se manifeste de façon plutôt négative, par des interdits, des tabous d'apparence absurde, dont la transgression exige du héros ou héroïne le repentir, en vue de son rachat. Dans ce sens, pouvons-nous parler d'une quête identitaire nationale, régionale voire familiale ? L'apprenant peut-il à partir des repères dans une culture qui tend de plus en plus vers l'universalisme, chercher un sens dans un monde où le sacré et le religieux oscillent ou se renouvellent, se comparent et s'affrontent ? C'est pourquoi, une variété de contes conduirait l'élève à examiner et interpréter les aspects culturels qui lui donnent l'occasion de comprendre comment pensent les autres et perçoivent le monde et cela l'inciterait aussi à prendre conscience de son identité. En ce sens le conte pourrait devenir un support qui contribuerait à éduquer à la citoyenneté et au droit à la différence.

Si l'apprenant est défini comme un acteur social, confronté à travers son parcours éducatif à une réalité qu'il arrive à maîtriser, il occupe une position

particulière dans la société. Étant socialisé dans une communauté, il est soumis à des valeurs qui sont partagées par un autre groupe. En effet, la lecture en réseau des contes de notre corpus avec des contes étrangers placerait l'apprenant dans une situation complexe, tantôt elle lui donne à voir des représentations notamment religieuses spécifiques à sa culture, tantôt ces représentations s'éloignent de son système de références pour se rapprocher d'un autre système celui de l'Autre. En faisant référence aux valeurs, aux croyances et aux tabous dans les pays maghrébins, l'élève serait en mesure de les citer en se référant aux événements quotidiens présents dans son contexte immédiat puis en les confrontant aux péripéties des contes. L'intérêt de l'apprenant est centré sur le personnage principal (le héros), dans nos contes, c'est l'héroïne qui constitue la trame de l'histoire. D'autre part, l'apprenant maghrébin est amené petit à petit dans son éducation vers l'appartenance plus large au monde Arabe puis à celui des musulmans.

Le personnage féminin dans les contes est représenté dans un contexte traditionnel qui lui octroie la fonction d'une mère et d'une épouse, force de dire que presque toutes les situations finales des contes se terminent par un mariage et une progéniture pour assurer la filiation patriarcale. Dans ce même ordre d'idées, l'enseignant devrait orienter l'élève dans son interprétation pour donner sens à l'histoire, car ce dernier se contenterait de projeter l'imaginaire sur la réalité pour se reconnaître et connaître l'autre. Il devrait prendre conscience que la tradition n'est pas la représentation à l'identique d'habitudes figées, car toutes les cultures baignent dans les tumultes de l'histoire et pour être actives au sein d'une communauté, il faut qu'elles intègrent le changement. Prenons le cas de nos héroïnes dans les contes de notre corpus, elles représentent l'image de la femme traditionnelle sans pour autant l'enfermer uniquement dans l'espace domestique et ignorer ses capacités intellectuelles.

La religion islamique n'a jamais bafoué les droits de la femme ni ne l'a écartée des tâches publiques, ceci a été confirmé par notre Prophète Mohammed (prière et paix d'Allah soient sur lui) qui a parlé dès l'avènement de l'Islam de l'égalité humaine des femmes avec les hommes en les considérant comme les consœurs des hommes, du moment que tous les êtres humains sont les descendants

issus d'une union d'un homme et d'une femme (Adam et Eve). Personne n'est plus louable que l'autre si ce n'est la bonne foi et la pureté d'âme qui peuvent les différencier. Notre Prophète avait de bonnes relations avec ses femmes, il respectait leurs droits et prenait en compte leurs sentiments et leurs aspirations, les encourageant même à s'instruire en disant dans un hadith : « Rechercher la science est une obligation pour tout musulman », qu'il soit homme ou femme.

En se référant aux principes de la religion, l'apprenant mettrait les héroïnes des contes dans un contexte traditionnel ancré dans une culture islamique reflétant la structure d'une société et les spécificités d'une civilisation. A partir d'images riches d'informations sur le statut de la femme maghrébine à l'intérieur et à l'extérieur de son foyer paternel, « Il la fit enfermer dans un palais souterrain luxueux, où une vieille négresse s'occupait d'elle » (Contes fasis, p49), « Il lui assigna une résidence digne d'elle, de nombreux domestiques vauquaient à son service » (S. Bouali, p.1), « La mère filait et tissait tout le jour..., les fillettes se rendaient utiles et trottaient par la maison » (A. Amrouche, p.223), il pourrait comparer la femme traditionnelle à la femme actuelle, notamment pendant ces derniers temps où la plupart des femmes surtout citadines se détachent de plus en plus de leurs mœurs, de la pensée islamique, voire de la culture islamique. En effet, les conditions de la vie en générale dans les pays maghrébains se sont transformées au fil de ces dernières années, les différentes crises économiques, politiques, éducatives et sociales ont contribué à l'accélération des mutations familiales et sociales.

Alors que les contes offrent à l'élève l'image d'une société conservatrice, hiérarchisée, gardienne de ses us, la réalité lui donne l'image de nouvelles structures sociales et familiales découlant des flux migratoires, de l'urbanisation et des performances technologiques. Figée dans ses structures anciennes depuis la nuit des temps comme le montre le discours de nos contes, la grande famille qui regroupe le père, les enfants, les grands parents, les frères, se trouve dispersée, toute cette structure familiale s'est brusquement écroulée après l'indépendance à l'échelle de tous les pays maghrébains. Que ce soit au Maroc, en Algérie ou en Tunisie, la notion de famille traditionnelle n'existe plus à l'exception de quelques

régions dont les habitants restent ruraux et enfermés dans leur espace coutumier. L'assemblage familial a explosé sous le poids de nouveaux clichés familiaux, les personnages stéréotypés que l'apprenant a pu reconnaître à travers la lecture des contes, le père de famille : « Il avait sept fils...Notre père a sept femme, aucune n'a mis au monde une fille » (Badr az-zin, p.31), « Il avait déjà sept femmes, et la huitième qu'il épousa, était la fille d'un pauvre malheureux » (Hroun ar-Rachid, p.71), « Il habitait une petite maison avec sa grand-mère » (La quête d'Hassan, p.5), « Il y a fort longtemps, vivaient au milieu de leurs nombreux enfants un homme et une femme. » (T. Amrouche, p. 223.) ; la femme au foyer, les enfants, formaient le modèle d'une famille unie qui s'attachait à la patrilinéarité, c'est-à-dire à la transmission de tous les biens, y compris les noms de famille par le biais du lignage masculin et aux exigences des conventions traditionnelles. Or, cette image véhiculée par la tradition orale ne s'accorde pas avec celle que l'apprenant a pu façonner à partir de son entourage, vu les divers mutations qui ont bouleversé les sociétés maghrébines.

Actuellement, un pourcentage considérable des familles au Maghreb se caractérisent par un ensemble d'habitudes qui les éloignent des traditions fortement préservées par nos ancêtres. Parmi les causes de ces mutations familiales, nous citons en particulier le changement de statut de la femme, cette dernière n'accepte plus d'être uniquement une épouse et une mère, elle revendique de nouveaux rôles qui font défi aux mœurs, comme le travail en dehors de son foyer et qui égale celui de l'homme, la scolarisation, la prolongation des études à l'extérieur du pays. Ceci pousse les nouvelles générations à réfuter de plus en plus les charges traditionnelles et contribue à des modifications socioculturelles dont la plus importante est le recul du mariage ou le refus avec une baisse dans la procréation. En effet, dans les sociétés maghrébines l'enfantement n'est pas envisageable en dehors du mariage, presque tous nos contes le certifient, « Le jeune couple béni par la naissance de nombreux enfants eut un règne long et heureux » (Traditions Algériennes, p.52.), « Il vécut avec sa véritable femme, elle eut des enfants et la vie devint heureuse » (Badr az-zin, p.225). Mais actuellement les femmes maghrébines ont de moins en moins d'enfants car la modernité et l'instruction ont modifié les

aspirations des femmes et les ont libérées de leur statut traditionnel qui se limitait dans l'espace domestique.

Or, les contes, miroir de la société dans laquelle ils s'insèrent, favorisent des parallélismes qui mettent en valeur des conflits sociaux, familiaux et même religieux, mais avec des ancrages socioculturels différents d'une société à l'autre et d'une époque à l'autre. En croisant les regards du passé et du présent, les contes de notre corpus reflètent une société maghrébine où les femmes ne sont pas réduites uniquement à leur rôle de mère et épouse, convaincues par des propos religieux, elles s'adonnent aux tâches sociétales sans pour autant dénigrer la femme moderne qui par moment oublie ses traditions et sa culture. Dans cette optique, le conte met en exergue deux mouvements sociaux, celui qui s'ancre dans la tradition et l'autre qui prône la contemporanéité, car la tradition n'estompe pas l'évolution de nos sociétés, mais participe à l'enrichissement culturel, social, économique, politique, tout en respectant la religion, la pensée et la culture islamique qui a toujours défendu le rôle positif de la femme, ainsi que son droit au développement global de la société, à l'éducation et à tout emploi adapté à sa personnalité.

En somme, l'école constitue un vecteur important pour la transmission des valeurs, des règles de conduite dictées par les normes sociales et l'éducation traditionnelle, à travers le conte, l'apprenant s'inscrit dans le processus de modernité en tenant compte des progrès réalisés par les femmes à l'heure où l'humanité entière essaye d'affronter les retombées de ce troisième millénaire. Le rôle des contes dans le manuel scolaire serait de transmettre des messages qui contribueraient à effacer les représentations négatives et les images minoratives et dévalorisantes à l'égard des femmes, notamment chez les futures générations qui sont censés construire la force du pays et devenir les combattants du renouveau. Par conséquent, une lecture interculturelle de ces récits nous renvoie toujours à une vérité qui se cache au très fond de nous même et aux problèmes de la vie. Certes, l'institution scolaire agit sur une réalité par le biais des imaginaires collectifs, mais en même temps, elle oriente les représentations et les comportements sociaux en faisant écho aux événements des personnages véhiculés par la tradition orale, car le

conte est la mémoire et la voix de la société, il met en scène la vie quotidienne avec ses coutumes, ses problèmes, ses joies et assure le maintien et la survie du groupe.

- Conte et rituels : un éveil culturel

Le conte occupe dans le champ socioculturel une position favorisée par la mise en exergue des référents qu'il présume. Il est porteur de valeurs socioculturelles transmettant un héritage propre à chaque société. Comme nous l'avons déjà précisé au début de ce chapitre, les contes figurant dans les manuels scolaires convergent vers un même objectif qui est le développement des compétences communicatives et langagières. Toutefois, nous remarquons qu'avec cette diversité des contes sélectionnés par apport à leur culture d'origine, conte berbère, français, russe, africain, chinois, les apprenants pourraient mener une étude comparative de plusieurs cultures. Car la connaissance de la culture contribue à l'apprentissage de la langue, d'ailleurs la langue ne peut fonctionner sans la culture, elles ne se conçoivent pas l'une sans l'autre, langue et culture sont inhérente à la société, par le biais de la langue, l'homme assimile la culture, la perpétue, la sauvegarde ou la transforme.

C'est pourquoi, le conte est considéré comme un tissu socioculturel véhiculant tout ce qui nous vient de la tradition par héritage, et non par l'apprentissage. Il est une expression de l'imagination humaine, de la capacité de création et de représentation. Or, les enfants souffrent souvent d'une absence d'imagination, surtout ceux, dont les parents peu instruits sont moins en mesure d'aider leurs enfants dans leur parcours scolaire et de les soutenir dans leurs apprentissages. Alors, le conte devient à ce moment un espace intermédiaire entre la réalité intérieure et la réalité extérieure et facilite chez ces enfants la remise en route de ce plaisir à imaginer, comme il prend aussi plaisir à penser le monde et se penser. Dans cet espace de plaisir, espace toujours transitionnel, l'enfant va pouvoir imaginer, se représenter les choses, c'est-à-dire symboliser. Ainsi, par le jeu sur les mots, jeu sur les sens, le conte s'inscrit dans cet espace et parvient à concilier le principe de plaisir et le principe de réalité.

En soumettant notre corpus de conte aux apprenants, nous avons essayé d'attirer leur curiosité sur les éléments culturels qui figurent dans les récits et qui existent en même temps dans leur milieu immédiat. Par le biais de quelques activités, exemple, le jeu sur les appellations de mots qui font l'originalité de chaque peuple comme le nom des lieux, des objets, des vêtements, des plats, la discussion sur le mode de pensées, de vie, l'apprenant pourrait se situer par apport à chaque culture. Le travail comparatif des versions, des appellations et des motifs des contes permet de redonner à chacun la possibilité de se reconnaître dans les histoires racontées. Citons à titre d'exemple, le mot hammam, il figure pratiquement dans tous les contes, certains élèves, dont les membres de la famille adoptent toujours ce rituel, le repèrent facilement et le confrontent à un autre espace actuel et moderne.

En effet, au Maghreb, où il n'y avait guère de salles de bain dans les maisons jusqu'à une époque récente, le hammam avait une signification sociale et culturelle importante et chaque ville se jugeait par la haute architecture et la splendeur de son hammam. Mais, récemment, la salle de bain gagne du terrain, notamment en Algérie, après l'indépendance où la population a hérité dans les maisons occupées par les colons d'installations modernes pour l'usage hygiénique. Par ce travail de va et vient du passé au présent, l'apprenant s'intègrerait dans l'imaginaire d'une socioculture, il aurait la possibilité d'enrichir ses connaissances et de mieux connaître les valeurs de la société dans laquelle il vit. Par ce fait, il développerait une attitude réflexive par apport au langage des contes et à son système linguistique. La mise en évidence des points communs et des divergences entre le monde imaginaire et le monde réel l'aiderait à la construction de nouvelles références culturelles.

Dans ce même ordre d'idées, l'enseignant peut amorcer par le rituel du contage, une attitude de questionnement chez les apprenants en les poussant à repérer des éléments culturels en liaison avec leur culture d'origine. Ils pourraient citer au même titre que le bain, le souk et la mosquée qui sont des espaces culturels séculaires dans lesquels la société maghrébine se reconnaissait. Or, actuellement, elle a cessé de se reconnaître dans ces lieux communicatifs, et accorde la première

place à de nouveaux lieux culturels comme, les stades, le cinéma, le théâtre, les centres commerciaux, les salles de jeux...A travers les contes fasis, les élèves auraient la possibilité d'aborder la question de la trilogie du bain, du souk et de la mosquée, car ces espaces sont souvent cités dans les contes, ils sont liés par des rites issus de la vie quotidienne et représentent un aspect de la vie du groupe voire du quartier. Ce sont les lieux de la parole, de l'échange et de la sociabilité où les hommes se réunissent pour recueillir les nouvelles du monde et le savoir que le groupe a sur lui-même. Mais ces aspects socioculturels qui caractérisent ces espaces sociaux sont remis en cause par le flux de la modernité surtout en Algérie et en Tunisie. Par conséquent, les contes ont la capacité de véhiculer un certain nombre de règles, de rites, de valeurs, qui tout en ayant perdu leurs fonctions au sein d'un groupe, opèrent comme des signaux identitaires à travers lesquels une société peut se reconnaître.

Par ailleurs, en se référant toujours aux contes de notre corpus et à leur milieu immédiat, les apprenants sauraient discuter la modernité des pays maghrébins, bien qu'ils soient modernisés, ils restent attachés à leurs traditions culturelles et religieuses. Cet attachement se reflète aussi bien sur le plan vestimentaire que sur celui des us et coutumes de la vie quotidienne comme l'alimentation, l'aménagement, l'organisation des fêtes...Le repère de quelques éléments culturels dans les contes et leur présence dans l'actualité montre le contraste de ces pays qui essaient de coexister la modernité avec la tradition. En plaçant le conte dans son contexte culturel, l'apprenant jouerait sur les appellations d'objets qui marquent chaque peuple. Dans le conte « Caftan d'amour tacheté de passion », l'apprenant se réfère à l'habillement de la femme marocaine qui porte aussi bien jupe et pantalon que caftan et djellaba, vêtements féminins traditionnels dominants au Maroc.

Quant aux noms des plats, c'est surtout le couscous qui est mentionné dans les contes (contes kabyles, fasis), les élèves ont discuté des rites associés à ce plat dans les traditions musulmanes. Il est le plat préféré des maghrébins le jour du vendredi, il est aussi un plat rituel présent lors des décès et pendant les jours du deuil dans tous les pays maghrébins. Un autre mets figure dans les contes, c'est le

machwi, ce dernier fait l'apanage des fêtes et des cérémonies du mariage, il est remplacé actuellement par des tajines de moutons aux pruneaux et aux amandes chez les urbains, par contre, il est resté toujours le plat souverain dans quelques régions rurales. Avec le conte « La princesse et l'oiseau », « Badr- zin », les élèves avaient la possibilité d'être des sujets sociaux à part entière, en se référant aux événements vécus dans leur propre environnement, ils ont discuté des conventions relatives au mariage. Alors qu'il se déroulait traditionnellement sur sept jours, actuellement le mariage s'est modernisé pour des raisons économiques, spatiales et temporelles, il ne dure qu'un seul jour dans des salles de fêtes avec peu d'invités et moins de rituels cérémoniaux.

Ainsi, cet ensemble d'idées, de rites, de pratiques, de représentations, d'attitudes transmis de génération à génération aux membres d'une société n'est pas figé, mais, il se transforme et change au fur et à mesure que les membres de la communauté se renouvellent. C'est pourquoi, le socioculturel qui se présente comme un système de valeurs, de mœurs et de croyances, se présente aussi comme une réalité mouvante et dynamique, son caractère permanent et directif se fonde sur l'acceptation collective et individuelle. Par conséquent, la tradition devient une sorte de convention acceptée et partagée par les membres d'un groupe, elle est la référence qui permet à un peuple de se définir et de définir son originalité qui le fait distinguer des autres. En somme, le renouvellement perpétuel des membres d'une communauté contribue à la fonctionnalité de la tradition qui se révèle dans sa capacité d'introduire de nouvelles structures culturelles susceptibles d'améliorer, de moderniser, parfois même de désorganiser certaines conditions de vie des membres de cette société. La tradition fait partie de l'existence elle-même, elle est mouvante et dynamique et ajuste son système de valeurs au temps, malgré sa résistance aux changements et aux modifications qui s'opèrent au sein de la société dans laquelle elle s'inscrit.

Dans cette perspective, la sauvegarde des traditions s'avère nécessaire, car elles favorisent le progrès et aident les peuples à adapter leurs idées, leurs attitudes, leur manière d'être et de faire au temps. Elles ont aussi le pouvoir de joindre le passé au présent comme les valeurs culturelles que nous venons de citer supra, du

moment qu'elles réactualisent le passé sans s'opposer au modernisme, sauf dans certains cas où les sociétés s'égarer et la tâche incombe aux traditions pour les corriger et leur faire éviter la dérive. De ce fait, l'apprenant se rend compte de la richesse du conte non pas vis-à-vis de sa structure narrative, mais vis-à-vis de ses potentialités pédagogiques qui portent sur les aspects socioculturels. C'est pourquoi, il faut penser à d'autres démarches qui s'inscrivent dans une logique pédagogique et qui contribuent à la transmission du patrimoine culturel, donnant ainsi à cette jeune génération partagée entre une culture traditionnelle perpétuée par le conte et une culture moderne la possibilité de se reconnaître et de s'identifier en tant qu'entité sociale.

3- Modernité du projet éducatif des contes au Maghreb

3.1- La mise en scène du conte : du jeu marionnettique à la théâtralisation

L'introduction des activités ludiques dans l'enseignement /apprentissage d'une langue étrangère a pour finalité d'initier des élèves à cette langue, de les sensibiliser et de leur procurer du plaisir et l'envie de poursuivre cet enseignement pendant leur parcours éducatif. Quelles activités ludiques, l'enseignant peut-il exercer avec ses apprenants pour les sensibiliser ? Et quels sont leurs enjeux socioculturels ? Suite aux observations menées dans différents espaces en liaison avec le secteur éducatif, (l'école, les espaces bibliothécaires, la maison de la culture, le centre culturel Français...), nous avons remarqué une absence pratiquement totale d'activités ludiques qui permettent une médiation entre l'apprenant et la langue et l'incitent à participer pleinement et indirectement à son propre apprentissage. L'utilisation du support ludique qui va du jeu au conte a mis en évidence le développement de plusieurs compétences, langagière, linguistique, culturelle, sociale...tout en favorisant la compréhension, le renforcement de l'écoute et de l'attention de l'apprenant. Pendant plusieurs visites effectuées dans différents établissements, nous avons remarqué la présence du conte comme support didactique et son exploitation dans la langue maternelle et la langue cible.

Dans les classes élémentaires, quelques enseignants préfèrent raconter le conte ou même une fable en Français en traduisant de temps à autre quelques mots

aux élèves en Arabe dialectal pour faciliter la compréhension du texte, alors que d'autres trouvent cette démarche non conforme au programme. Elle peut, selon eux désorienter l'apprenant et affaiblir ses compétences langagières et communicatives en langue étrangère. Vu le niveau des élèves dans une classe de FLE, nous avons trouvé que la première tentative a donné de bons résultats, étant donné que l'élève arrive à donner un sens à l'histoire en s'appuyant sur sa langue maternelle. Par ailleurs, l'entretien avec une enseignante au collège (Hassnaoui, Kiffane), nous a orienté vers une autre piste de recherche qui relève du domaine ludique et qui met en articulation le conte et les marionnettes en tant qu'outils d'animation favorisant à la fois le côté pédagogique et le développement psychologique, affectif, relationnel, culturel de l'apprenant. D'après l'enseignante, la marionnette est d'abord proposée aux élèves comme moyen d'expression, elle est aussi proposée comme une médiation associée aux contes, car

En revanche cette activité scénique à base de poupées fabriquées n'existe pratiquement pas dans les classes de FLE, ni comme activité pour créer le jeu, ni comme processus d'apprentissage, du moment qu'elle ne figure pas dans les programmes scolaires. Mais l'enseignante nous a précisé que l'idée d'utiliser les marionnettes en association avec le récit narratif en particulier le conte et la fable lui est venue après avoir assisté à un spectacle animé par un groupe d'élèves à l'occasion de la remise des prix à la fin de l'année. L'histoire était créée et travaillée en groupe avec l'aide de l'enseignant et mettait en scène un ensemble de personnages comme, le maître, l'élève paresseux, l'élève sérieux, le livre, l'école...

L'enseignante en tant que spectatrice était attirée par les paroles des marionnettes qui transmettaient un message clair aux enfants présents, dont l'intérêt, l'émerveillement et la fascination grandissaient au fur et à mesure que le spectacle se déroulait. Par le biais du jeu et du plaisir, le message communiqué visait l'assiduité et le travail de l'élève pendant l'année pour être récompensé à la fin. De ce fait, l'enseignante a pensé joindre l'utile à l'agréable en préparant avec les élèves des saynètes pour des finalités pédagogiques, il lui est permis de rajouter au programme des activités motivantes en dehors des séquences et ce en fonction des besoins de la classe et des objectifs visés. Le jeu marionnettique réunit à lui

seul de nombreuses activités concrètes et culturelles, pour ce faire il faut d'abord passer le modelage et la confection de la marionnette, préparer l'expression dramatique et scénique à partir d'un texte (conte, fable, charade, chanson, poème...), ensuite passer à la phase d'écriture. L'atelier marionnette est un dispositif qui comprend un temps de création et un temps de jeux et nécessite un travail de groupe, pendant lequel l'apprenant déploie son imaginaire et sa créativité, puisque l'art de la marionnette exige un style d'écriture dramatique particulier.

Partant d'un texte original, celui du conte, « Le petit chaperon rouge », l'enseignante a élaboré avec ses élèves le texte final et a donné à chacun d'eux sa tâche finale. Bien que la création soit l'objectif de cet art de marionnette, la dimension culturelle demeure tout de même un des points essentiels de ce projet dramatique, car en donnant vie à leurs marionnettes, en les manipulant et en leur prêtant leur voix, les élèves se placent dans le contexte de l'histoire et incarne le personnage comme si c'était la réalité. Les éléments du conte repris pendant le jeu, développent la symbolisation, la distanciation et l'espace transitoire entre la réalité et la fiction. En représentant la marionnette, l'enfant se représente lui-même, il crée un être qui symbolisera un double de soi et pourra vivre l'histoire en s'identifiant à ses actants.

Dans l'exemple du « **Petit chaperon rouge** »¹, les variations introduites dans le texte original par l'enseignante sont nombreuses et témoignent de sa volonté de centrer l'histoire sur les relations familiales, relations d'affection, et d'amour entre la petite fille, la mère et la grand-mère et qui contribuent aussi à la mise en relief d'une préoccupation sociale actuelle. A la fin de la scène, la marionnette/narrateur annonce la leçon de moral que le Petit chaperon rouge a bien apprise, c'est d'être obéissant, prudent et méfiant. A leur tour, les élèves tissent des liens avec d'autres contes issus de leur patrimoine culturel voire de leur vécu et réfléchissent sur la place qu'occupent actuellement les grands parents dans une société où les relations interpersonnelles, notamment intergénérationnelles (grand- mère, mère, fille) tendent à disparaître.

¹ Charles, Perrault, «Histoires ou contes du temps passé ». Gallimard, 1981.

Ce genre de comportement a des implications importantes sur le développement des enfants et détermine dès le plus jeune âge une certaine vision de la société et des rôles destinés aux hommes et femmes. Par conséquent nous avons déduit que l'art de la marionnette représente un moyen d'accès à la culture de soi à travers la culture de l'autre, aussi un moyen d'identification de distanciation et de socialisation. Mais pour ce faire, il faut d'abord prendre conscience que la marionnette avant d'être un instrument ludique, est aussi un support d'éveil en association avec le conte. Néanmoins, cette activité marionnettique, bien qu'elle ne figure pas dans les programmes scolaires, et ne se pratique que rarement par les enseignants, reste un dispositif ludique et instructif ouvrant des brèches possibles à la créativité et à l'émancipation des apprenants.

Nous savons maintenant que le choix d'un conte en classe de FLE est un outil privilégié pour l'élève, car il lui permet une ouverture sur le monde qu'elle soit linguistique, culturelle, historique, sociale ou géographique. De nombreuses activités peuvent être mises en place à partir du conte, associées à d'autres supports, elles favorisent en articulation, la compréhension, l'interprétation, en particulier avec des jeux sur la voix, sur le corps, les gestes pour faire vivre l'histoire et faire ressentir un sentiment particulier. En s'adressant à un public, les élèves apprennent à communiquer et à prendre la parole en groupe, ce qui pourra leur être utile dans leur avenir scolaire et professionnel.

- La théâtralisation du conte : un support ludique et/ou pédagogique

Ayant assisté à la mise en scène du conte « **L'histoire du chat qui boude** »¹ de M.Dib, par un ensemble de collégiens au Palais de la Culture, nous avons réalisé que la théâtralisation est une activité ludique qui permet d'appréhender une situation autrement et de se connaître intérieurement. L'apprenant doit savoir que le message transmis aux spectateurs ne se réalise pas uniquement par les mots prononcés, mais il faudra mettre en jeu la communication non verbale. C'est

¹ Mohammed, Dib, « L'Histoire du chat qui boude ». La Farandole, 1974. Rééd. Albin Michel Jeunesse, 2003.

pourquoi, il doit prendre conscience de son corps, de sa voix, de ses gestes et se rend compte de l'importance de cette pratique dans la compréhension de l'histoire, la socialisation, l'estime de soi et l'échange avec l'autre. Il s'agit à la fois de donner mais aussi de recevoir, de cette manière, les élèves vont être obligés de travailler en groupe, ceci les amène à apprendre les règles de la collectivité, à connaître d'autres cultures, d'autres visions du monde et à développer des attitudes interculturelles.

En regardant les enfants jouer sur scène, nous nous sommes posé la question suivante : comment la théâtralisation peut-elle aider les élèves à s'exprimer sur le texte, à proposer une interprétation, à accéder au sens caché ? En effet, structurer une histoire la reformuler, la mémoriser, scruter son implicite, s'exprimer sur les sentiments des personnages, respecter l'ambiance de l'histoire est une tâche difficile pour un jeune apprenant, car les mots lui échappent pour dire son ressenti. Or, le corps dit beaucoup, il est outil d'expression et de communication, et aide l'élève à dire, à interpréter, à commenter, à dévoiler. Par la théâtralisation, les élèves essaient de comprendre l'histoire et les aspects culturels qui s'en dégagent, ils se mettent dans la peau des personnages et tentent de comprendre ce qu'ils éprouvent. En effet, pendant le spectacle du conte « L'histoire du chat qui boude », nous avons remarqué l'implication totale des élèves dans cette activité scénique, comme s'ils vivaient réellement l'histoire. A travers les mots et les gestes mis en texte, ils arrivent alors à saisir l'enjeu du discours, les intentions des personnages et le thème général de l'histoire. C'est toute la culture maghrébine et plus précisément tlemcenienne que les élèves vont découvrir à travers la mise en scène du conte de M.Dib, et pour l'adapter une première phase d'analyse est nécessaire. Tout d'abord le travail se concentre sur le déroulement des actions et l'évolution des émotions des personnages, ensuite sur le choix du décor, des habits, des accessoires, sans oublier la phase de réécriture qui porte sur les dialogues choisis à l'origine puis réadaptés par les élèves selon le rôle qui leur a été attribué. A ce moment, les élèves vont pouvoir s'interroger sur leur propre culture, la théâtralisation leur permet de faire un retour en arrière et de chercher le contexte socioculturel dans lequel le conte a été produit.

En effet, le spectacle de « L'histoire du chat qui boude » ancré dans une réalité existante, permet une ouverture à l'identité culturelle tlemcenienne, les spectateurs découvrent un milieu familial traditionnel voire patriarcal. Cette familiarisation est renforcée par la présence de personnages incarnant des rôles qui s'imprègnent de la vie quotidienne des membres de cette communauté, comme la vieille mère et le vieux père dont les costumes et les accessoires choisis pour la mise en scène mettent en relief un aspect culturel spécifique à cette région du Maghreb. Les hommes, notamment les vieux portaient une djellaba de laine, avec au dessous un gilet et un pantalon large avec des plis, ils mettaient sur leurs têtes un chèche ou une « chéchia Turque », la canne faisait partie aussi de la tenue vestimentaire et leur donnait un air de fierté et de noblesse. Quant aux femmes, elles portaient des blouses longues bordées de dentelle, la tête entièrement couverte d'un foulard maintenu par un « mendil » en soie sur le front noué à l'arrière.

A la vue des élèves sur scène portant ces habits, manipulant des objets comme le panier en osier, la marmite en argile, la cuillère en bois... tout un patrimoine culturel portant sur les coutumes de la vie quotidienne (nourriture, ustensiles, manières de tables), sur l'espace (le quartier, le derb, le douar, les cours, les fontaines), sur les relations familiales (le dévouement de la mère et des enfants envers le père) a refait surface pour ressusciter des souvenirs qui sommeillaient dans la mémoire de chaque spectateur présent dans la salle. En outre, le conte a été mis en musique avec des parties musicales mettant en relief certaines parties de l'histoire et permettant aux élèves d'exprimer corporellement leur propre interprétation et de s'identifier facilement aux personnages du conte tout en restant dans l'espace scène. Cette expérience a permis aux élèves de se rendre compte de l'importance du contexte socioculturel du conte et de son ancrage historique et géographique. L'espace scène est créé en fonction de ces paramètres pour soutenir l'histoire, c'est pourquoi, l'élève est appelé à mémoriser le découpage de l'espace, à noter l'ensemble des éléments de décor, à cerner les différentes entrées et sorties des personnages notamment pour ceux qui occupent un second rôle et n'interviennent pas dans le dialogue. Donc par la théâtralisation, l'apprenant s'investit entièrement dans le jeu, il lit pour écrire, il écrit pour comprendre, il

comprend pour mémoriser, il interprète pour jouer, et il joue pour exprimer son identité personnelle et sociale.

3.2- Les apports de la théâtralisation du conte

Les rencontres entre le théâtre et l'éducation sont récentes, elles sont apparues en occident dans les écoles à travers des projets de création artistique afin de donner à l'élève un moment de plaisir l'aidant à déployer sa créativité et ses compétences indépendamment des autres. Mais l'éducation par le théâtre ne figure pas dans le système éducatif au Maghreb, mis à part quelques enseignants qui ont pris l'initiative d'introduire le théâtre comme activité ludique pour donner à l'élève confiance et liberté. Toutefois, la création d'ateliers de pratiques artistiques notamment théâtrales existe dans des espaces extrascolaires et nombreux sont les enfants qui sont attirés par ces activités et participent à leur ouvrage du moment que ces dernières ne nécessitent pas une connaissance approfondie du théâtre. En revanche, cela ne signifie pas que les élèves ne seront pas durant la mise en scène de véritables acteurs, même si dans les premiers temps, ils ne font que reproduire des textes qui existaient déjà et petit à petit, ils seront amenés à créer eux même l'histoire, ce qui donne à la théâtralisation une fonction importante qui s'inscrit dans une nouvelle approche pédagogique celle de l'action.

En effet, dans notre étude, nous essayons par la mise en scène du conte à mettre l'accent sur les tâches que l'apprenant est censé réaliser en tant qu'acteur social. Pour ce faire, il doit se baser sur son savoir, savoir-faire et savoir-être afin qu'il puisse simuler une action telle qu'elle se déroule dans la vie réelle pour aboutir à un résultat concret. Par la théâtralisation, l'élève va devoir agir en société, comme s'il est en train de vivre la situation, il parle non pas pour parler dans le but de développer ses compétences communicatives et langagières, mais pour arriver à bout de sa tâche. Désormais, l'élève une fois sur la scène, n'est plus en situation de reproduction, mais en situation proche du réel, son devoir est de transmettre à son public un message vivant et de leur donner l'impression de vivre réellement l'histoire. C'est pourquoi les compétences développées par les techniques théâtrales sont nombreuses, notons tout d'abord la motivation des élèves

qui engendrent chez eux une sensibilité à la diversité culturelle et les poussent à prendre conscience des différences, à avoir confiance en soi, à mettre de côté les stéréotypes et à développer un esprit ouvert et critique.

Par conséquent, la théâtralisation est un art qui stimule la sensibilité personnelle de chacun et favorise la prise de parole au sein du groupe, comme elle permet aussi de développer des compétences de l'ordre de la vie collective, comme le partage, l'écoute, le respect, l'échange. En proposant aux élèves de travailler le conte en théâtre, l'enseignant leur propose d'abord une première culture partagée, celle des traditions orales, l'exploration de ce monde imaginaire nécessite une connaissance des grands thèmes (la mort, le cosmos, la vie, la liberté, les valeurs, les rites de passage, le bien, le mal, le courage...), qui parcourent les récits et leur donnent à chacun sa spécificité. Les élèves auront donc l'occasion de rencontrer des contes du patrimoine, d'autres, étrangers, et de s'en imprégner, beaucoup d'activités orales vont être organisées autour du conte et d'autres dans des ateliers d'écriture pour se familiariser avec l'histoire avant de la présenter en scène. A travers cette diversité, il est possible pour les élèves d'effectuer des rapprochements qui manifestent le caractère universel de ce patrimoine culturel. Dans cette perspective, l'enseignant devrait choisir des contes ou donner la liberté aux élèves de choisir des histoires qui s'adaptent à leur niveau et dont la trame narrative serait facile à repérer.

Dans la plupart des établissements notamment au collège, se sont les contes de Perrault, « **Blanche neige** », « **Cendrillon** », « **Petit chaperon rouge** » ou « **Le petit poucet** » qui sont souvent lus, reproduits puis mis en scène par les élèves en parallèle avec les contes présents dans les manuels scolaires. Ces contes offrent un espace dans lequel chaque apprenant peut s'identifier au héros, en repérant les marques culturelles visibles dans les contes (les lieux, les croyances, les mœurs, le comportement des personnages...), l'élève établit des ponts entre sa culture d'origine et la culture étrangère et prend conscience du caractère universel des questions, des valeurs et des conduites véhiculées par les contes.

Nous avons remarqué que pour certains élèves, les contes de Perrault sont bien exploités et bien mémorisés et leur contage se fait aisément, surtout pour ceux qui ont l'habitude de fréquenter des espaces culturels autres que l'école comme le centre culturel Français, les bibliothèques, la maison de la culture, les associations privées, les centres de loisir. Ces espaces organisent des spectacles et des activités autour du conte (exposition des albums illustrés, transpositions cinématographiques des contes avec des acteurs ou sous forme de dessins animés, invitation des conteurs sur scène, écoute d'un disque audio avec des contes musicaux, jeux marionnettiques ...) qui contribuent au développement des compétences culturelles et interculturelles de l'apprenant. Au centre culturel Français, les ateliers autour du conte sont destinés en premier lieu aux personnes qui travaillent dans un organisme pédagogique comme les écoles, les garderies, les centres de formation... Pour leur enseigner les différentes manières d'aborder le conte et les initier au processus de contage.

En somme, l'inscription du conte dans les programmes d'activités au centre culturel Français en Algérie est récente, notamment à Oran et rejoint l'avènement du festival de contes qu'organise chaque année cette ville. Les conteurs viennent des pays des deux rives, accompagnés de leurs musiciens, ils vont à la rencontre des grands et des petits pour leur raconter des histoires merveilleuses ancrées dans des contextes culturels qui diffèrent d'une société à l'autre. De ce fait, l'élève qui participe à ces manifestations tisse facilement des liens entre les thèmes déployés par les contes de son patrimoine culturel et les contes étrangers comme la sociabilité (Le petit lapin de Grimm, Jouha du Maghreb), la rupture du lien maternel (Le petit poucet de Perrault, Mkidech conte Kabyle, L'ogresse aveugle de Nacer Khémir), ou encore le thème de la marâtre (Hansel et Gretel de Grimm, La vache des orphelins de Taos Amrouche, Cendrillon de Perrault). En ce sens, le conte qu'il soit théâtralisé, marionnettisé ou musicalisé est et reste une façon de connaître une autre culture, les apprenants vont être confrontés à de nouvelles valeurs, de nouvelles traditions, ce qui correspond à un premier pas vers le respect de l'autre, l'acceptation d'autrui pour ainsi limiter l'égoïsme et opter pour l'altérité. La théâtralisation est à la différence des autres moyens de la communication sociale (internet, télévision, radio, médias, audiovisuel...) fortement liée aux différentes

actions de la vie comme l'organisation sociale, les rites de passage, les habitudes quotidiennes, c'est un outil de communication dont dispose les peuples pour s'exprimer et se développer socialement et culturellement.

Par ailleurs, la théâtralisation du conte suppose une capacité de mémorisation et une capacité d'adaptation pour représenter positivement les mentalités, les connaissances, les attitudes, les comportements et la société dans son ensemble. Sa fonctionnalité s'opère au niveau du groupe, car le théâtre vise la cohésion, l'entraide, l'échange, la confiance en l'autre ; au niveau du développement personnel, il conduit à la découverte d'une forme artistique, à l'ouverture socioculturelle, à la liberté de création et au déploiement du corps et de la gestuelle. L'apprenant devient acteur, en s'identifiant au héros, il arrive à franchir sa timidité et à prendre la parole en public, il apprend à se connaître comme il apprend le don, le partage et accepte l'autorité. Car dans un contexte de dramatisation, les consignes doivent être respectées pour mieux représenter le conte qu'il soit de sa culture ou d'une culture étrangère. C'est pourquoi, l'apprenant doit être attentif à soi et à l'Autre dans son identité, dans ce qu'il désire signifier à son public et lui donner à comprendre comme Autre mais aussi comme semblable à lui.

En effet, l'objectif de la mise en scène du conte est d'aider l'apprenant à la prise en compte de sa culture et des différences dans la façon de penser, de réagir et d'agir. Ceci favorise en premier lieu le multiculturel, car le conte est porteur d'une culture qui varie d'un groupe et d'une catégorie de personnes à l'autre et sa théâtralisation met en exergue les différences multiculturelles voire interculturelles. Les nombreuses conquêtes qui ont traversé le Maghreb au fil du temps ont laissé des traces culturelles propres à chaque civilisation, c'est pourquoi la culture des pays maghrébins est un brassage de cultures, par la théâtralisation l'élève serait en mesure de mettre le point sur ce qui le rapproche et le rend différent des autres comme le rituel des fêtes (yanayer berbère), les habits traditionnels (chahya turque), les chants bédouins à base d'instruments médiévaux (flûte, gasba, ghaita, bendir et gallal.), ou la musique andalouse centrée sur la Noubat, dont la ville de Tlemcen fut l'héritière, legs qui incombe aux cordouans musulmans refoulés par la reconquête en 1236.

Toutefois, la diversité des contes dans les manuels scolaires (conte chinois, français, kabyle, marocain, russe, africain...) et leur mise en scène engendrent des bienfaits autant pour les apprenants que pour les enseignants, ils permettent non seulement de maîtriser la langue, mais aussi de connaître l'autre et d'apprendre à vivre ensemble dans un monde où le racisme, les conflits politiques et la hiérarchie sociale prennent le dessus, s'opposent au respect mutuel et à la tolérance. Or, éduquer à l'interculturalité par la théâtralisation du conte requiert une connaissance des cultures dans leur diversité et leur acceptation dans leur différence. Donc en tant qu'activité ludique, la théâtralité du conte contribue à l'interculturel, tous les deux se fondent sur une part d'universel et de particularisme. Au-delà des traits particuliers des cultures, il y'a une part d'universel qui les unit, tout comme les contes qui s'inscrivent dans la variété et le spécifique. Ainsi les apports de la théâtralisation du conte sont très nombreux, ils répondent à une double exigence des apprenants, d'une part s'instruire en s'amusant et d'autre part se construire une identité, surtout actuellement où la diversité culturelle devient un des enjeux de la mondialisation.

Au terme de cette étude, nous avons constaté que le système éducatif au Maghreb tente de faire face aux problèmes qui freinent le développement de son système culturel et scientifique, lié étroitement au système éducatif. Etant donné que le développement et la modernisation d'une nation passe par la qualité et l'actualisation de son enseignement/apprentissage, les pays maghrébins doivent relever le défi de l'universalisation pour pouvoir s'adapter aux changements internationaux. Pour ce faire, le système éducatif de chaque pays a mis en place un programme qui se fixe pour objectif l'amélioration de l'enseignement/apprentissage, notamment des langues étrangères. C'est pourquoi, le conte s'avère un support didactique efficace dans le processus d'enseignement du FLE, vu la simplicité de sa forme, la diversité de ses thèmes et la richesse de son vocabulaire. Néanmoins, sur le plan socioculturel, il est peu exploité, alors qu'il que l'un des objectifs de l'enseignement d'une langue étrangère est tout d'abord l'initiation des apprenants à l'ouverture du monde dans sa diversité et leur formation à être des citoyens protecteurs de leur patrimoine ancestral et culturel. Nous nous sommes posé la question, quel intérêt y'a-t-il à consacrer toute une année à l'étude du conte, si la

dimension culturelle et interculturelle reste à l'écart ? Or, le conte en tant que support didactique, il véhicule une charge culturelle qui aide l'apprenant à la reconnaissance de soi et à l'acceptation de l'autre dans sa différence à l'heure où la mondialisation œuvre pour une seule culture à l'échelle globale.

Chapitre III : Le conte entre l'interculturel et la mondialisation

1- La dimension contemporaine du conte au Maghreb

Si le conte fait partie d'une tradition orale et nous transmet une identité culturelle inhérente à la société dans laquelle il circule et ce depuis les peuples primitifs jusqu' à notre temps, il n'en reste pas moins un élément important dans le développement social et culturel du groupe et de chaque individu qui constitue ce groupe. C'est pourquoi, l'oralité et la littérature orale occupaient et occupent toujours une grande place dans l'histoire de l'humanité. Elles contribuent au partage des cultures et à l'ouverture à l'altérité, comme elles mettent en exergue un imaginaire collectif universel important dans l'acquisition des savoirs, aussi dans la rencontre des langues, de l'autre et des cultures d'où la notion de différenciation entre Occident/Orient, culture arabe, culture occidentale, homme blanc, homme noir...Mais, comment se pratique le conte aujourd'hui, dans une société engloutie par une mondialisation accélérée où les moyens technologiques, notamment l'usage d'internet ouvrent de nouvelles visions ? La collecte de contes sur le terrain par le recours à l'enregistrement numérique est pratiquée depuis des années. Ces bandes sonores qui témoignent d'une oralité propre à chaque culture, ne sont pas disponibles pour un large public, bien qu'elles soient conservées à travers le temps. C'est pourquoi, la nouvelle technologie avec tous ses moyens modernes de diffusion a permis au conte de voyager partout et d'être écouté dans le monde entier par toute personne qui désire l'explorer, ce qui lui confère une dimension universelle et transculturelle.

En effet, ces techniques modernes contribuent non seulement à l'archivage des contes dans leur originalité, mais permettent aussi aux locuteurs d'une culture de retrouver grâce à cet élément dynamique leurs traditions orales comme si elles étaient authentiquement racontées. En ce sens, elles facilitent aussi la découverte

d'autres cultures à l'heure où les relations entre ces dernières sont inévitables. Par conséquent, sous l'impulsion de cette interculturalité, le conte est en perpétuelle mutation grâce aux différentes réécritures qui en font un genre tenace et vivant.

Si le conte véhicule une identité culturelle indissociable de la société dans laquelle il s'inscrit, il reste toujours une expression plurielle, et contribue à la mise en relation de diverses cultures. Ceci lui confère une flexibilité et une aptitude à se ressourcer à partir des rencontres avec d'autres imaginaires collectifs circulant dans le monde entier, tout en nous enrichissant de visions différentes d'une même réalité. Mais, la question qui se pose est celle-ci : cette modernisation arrive-t-elle à faire converger ces cultures véhiculées par les contes vers une culture unique ? Autrement dit, si la mondialisation œuvre pour la soumission de toutes les nations aux mêmes valeurs, mêmes normes, mêmes coutumes, pourrions-nous parler de dialogue des cultures ou d'interculturalité ? Alors que la notion d'identité n'a cessé d'être revendiquée de tous temps et en tous lieux par les groupes humains dans le but de s'affirmer et affirmer leurs particularismes et leurs spécificités socioculturelles, le conte s'impose à son tour comme vérité identitaire et médiateur interculturel, attribuant à chacun de droit ses origines, ses traditions, sa culture tout en respectant l'Autre dans ses différences.

1.1- Le dialogue culturel dans le bassin méditerranéen

La littérature orale, de par sa richesse et la spécificité de certains de ses récits, est considérée comme une passeuse de culture, elle est d'emblée un outil d'intercompréhension entre les cultures. En effet, la société maghrébine s'affirme aujourd'hui, comme un lieu de brassage entre les savoirs et les représentations collectives unissant les deux rives de la méditerranée dont les cultures s'ignoraient en grande partie il y'a une centaine d'années. A cet égard, le conte est un moyen d'interroger notre humanité et son devenir par rapport à tout ce qui la définit, il nous conduit vers des cultures éloignées et nous aide à établir des passerelles entre les cultures et d'ouvrir un espace d'échange entre elles pour aboutir à une réflexion sur les points de convergence permettant le passage d'une culture à l'autre. Pour aller vers l'universel, il faut d'abord s'appropriier le singulier, car chaque

narrateur/conteur s'exprime selon son contexte et sa vision du monde, il raconte dans et pour sa société et l'ensemble de ces représentations contribuent aux universaux qui forment notre humanité.

Avant d'entamer notre étude, nous tenons d'abord à préciser quelques notions sur l'interculturel qui est à distinguer du multicultural. En effet, la différence entre ces deux termes est que le premier désigne l'ensemble des interactions et relations entre différentes cultures engendrées par des confrontations et des rencontres qualifiées d'interculturelles et stipulant un échange entre les cultures dont devrait profiter chacune d'elles. La réflexion sur l'interculturalité suppose des interrogations qui diffèrent d'un domaine à l'autre. En ce sens, plusieurs définitions ont été données par des sociologues, des anthropologues, des linguistes, des économistes, des démographes, des politologues et même des spécialistes de la communication qui favorisent les nouvelles technologies dans le domaine des médias pour assurer l'échange à travers le monde.

Par conséquent, le concept d'interculturalité apparaît intrinsèquement lié à son ensemble instructif et linguistique d'origine, à ses pratiques et ses codes culturels et discursifs. Dans cette perspective, Benramdane, Farid affirme que: « **l'interculturalité n'est pas une construction intellectuelle, une projection théorique, mais une pratique séculaire, un vécu historique bien ancré dans notre société, avec ses richesses et ses misères, ses gloires et ses tragédies, ses creusets et ses déchirures, ses attractions et ses répulsions, ses ruptures et ses continuités** »¹. Donc, l'interculturalité retient tous les échanges relatifs aux sujets, aux pratiques, aux objets et aux langues qui appartiennent à différentes aires culturelles. Quant au multiculturalisme, il désigne la présence de plusieurs cultures différentes sans qu'il y ait forcément une dépendance ou interaction entre elles. La question posée par le multiculturalisme est celle de la différence, autrement dit, la différence est-elle un atout ou une dissuasion au sein d'un système social ? A la différence qui s'impose comme une réalité concrète, un mouvement humain et social mis en œuvre par des pratiques quotidiennes, s'ajoute la problématique de l'identité.

¹ Insaniyat. Maghreb : culture, altérité – Revue algérienne d'anthropologie et de sciences sociales – N° 9, Septembre – Décembre 1999, Vol. III – CRASC, Oran – P 1.

En outre, la notion d'interculturel n'a vu le jour qu'après celle du multiculturel, elle était conçue suite aux situations multiculturelles présentes dans des espaces précis, l'exemple des classes d'élèves étrangers nouvellement scolarisés dans les écoles des pays d'accueil (classe des élèves issus de la migration). Citons l'exemple des apprenants maghrébins, migrants, scolarisés en France, ou des élèves dans des classes de FLE au Maghreb. Ces derniers doivent se débrouiller avec deux voire trois cultures, ceci les place dans une situation multiculturelle. Donc, ces interrelations culturelles ont pris naissance d'abord dans les écoles, ensuite leur champ d'étude a été élargi et appliqué à d'autres disciplines.

A partir de notre corpus de contes, nous allons montrer comment s'opère cette intuition interculturelle définie comme « **la connaissance, la conscience et la compréhension des relations, (ressemblances et différences distinctives)** entre « **le monde d'où l'on vient** » et le « **monde de la communauté cible** » « **et la capacité de mettre en relation ces systèmes culturels différents lorsque s'est développée une « personnalité interculturelle.** »¹ Ainsi, toute possibilité d'articulation d'une culture à l'autre ne peut se faire que si la perspective interculturelle était dotée d'une capacité affective à laisser de côté les attitudes et conceptions propres à chaque groupe à propos de l'altérité et à développer une idée d'ouverture vis-à-vis des cultures étrangères en relativisant son propre système socioculturel et accéder au rôle d'intermédiaire culturel. Dans ce même ordre d'idées, le conte est le bon support didactique qui pourrait servir de médiateur interculturel, puisqu'il est un espace de rencontre « **magico-ludique des langues et cultures** »² et comme le précisait Jean de La Fontaine pour souligner la double fonction du récit didactique et ludique dans un conte ou une fable que « **conter pour conter lui semblait peu d'affaire** » et qu'une « **morale nue apporte de l'ennui** »³ Donc, le conte met en scène un imaginaire collectif, un univers à part,

¹ <http://trema.revues.org/126>. Stéphanie Clerc, « Le conte en classe d'accueil, support de développement des compétences linguistiques, discursives, référentielles et socioculturelles », 2008, mis en ligne le 01 novembre 2010. Consulté le : 19/02/2016.

² N.Decourt& M.Raynaud, « Contes et diversité des cultures. Le jeu du même et de l'autre », éd. CRDP de l'Académie de Lyon, 1999, p.51.

³ Georges , Couton, « Fables, La Fontaine », Ed. BORDAS, Paris, 1990, p. 10.

propre à une communauté pour aller vers l'universel et rend compte d'une artistique du métissage, car « **raconter, c'est aussi tisser un lien avec l'autre qui me ressemble et qui est si différent** »¹ Par ailleurs, le conte met en exergue une vision pluraliste du monde en mettant en contact plusieurs cultures, cette vision plurielle se manifeste par un déchiffrement interculturel à partir de contes.

Ainsi, tout lecteur/auditeur de ces récits ne peut rendre compte de cette diversité culturelle qu'en prenant du recul par rapport aux visions du monde et aux représentations de sa propre culture. Etant donné que cette dernière assure la vie en groupe en évitant le chaos, en dispensant une identité individuelle et groupale, en établissant des codes et des règles, en donnant du sens aux énigmes de la vie et de l'univers, l'homme arrive à retrouver à partir d'un imaginaire d'une autre culture les points de divergence et de convergences qui accèdent à la relativisation des convictions, des croyances et favorise le passage du « moi » à « l'autre », du « ils » au « on » solidaire.

1.2- Aperçu historique des échanges humains entre les deux rives de la méditerranée

L'espace méditerranéen se définit par la mer intérieure presque fermée, elle se limite à l'Est par l'isthme de Suez, à l'Ouest par le détroit de Gibraltar. Cet espace mer est bordé par des territoires européens, africains et asiatiques, il correspond à la mer elle-même et aux rivages soumis au climat du même nom. Mais, à consulter ces espaces géographiquement, nous constatons que la plupart de ces territoires littoraux sont séparés par des monts et des îles, les Pyrénées divisent la France de l'Espagne, les Alpes se trouvent entre l'Italie et la France, Balkans, Atlas, Monts Taurus au Sud de la Turquie. De ce fait, les relations terrestres étant difficiles, l'espace mer méditerranéen devient le lieu favorable aux échanges humains en y intégrant les pays qui l'entourent. Ainsi, cette partie du globe terrestre montre l'une des interfaces Nord-Sud importante du monde, les différences économiques,

¹ J.Darwiche, « L'Ogresse et le Jasmin », in Pourquoi faut-il raconter des histoires, Tome 2, éd. Autrement, coll. Passions complices. 2006, p.50.

politiques, religieuses, culturelles... sont énormes entre les deux rives, mais elles sont créatrices d'échanges entre les nations.

En se référant à la période historique, nous remarquons que la méditerranée a été un lieu de rencontre de plusieurs civilisations, de brassage de populations, aussi de culture et de langue. L'espace méditerranéen est anciennement peuplé, c'est autour de cet espace que se développèrent et s'épanouirent les civilisations de l'Antiquité classique grecque et romaine. Cependant, dès les III^e et II^e millénaires, les Phéniciens se sont déplacés vers l'ouest, principalement à Carthage et même au-delà. Les grecs qui avaient beaucoup hérité des savoirs de l'Orient par le biais de l'Asie Mineure et de l'ancienne Égypte, ont fécondé depuis des siècles la pensée des riverains du bassin méditerranéen. Rome recueillit ensuite cet héritage et, en groupant sous son pouvoir toutes les rives de la mer intérieure appelée aussi « Mare Nostrum » par les romains, elle contribua à la fin de cette unité militaire méditerranéenne.

Les Grandes Invasions Barbares ont été à l'origine de la chute de l'empire romain qui a cédé sa place à Byzance. Les Byzantins se sont déplacés jusqu'au nord du Maroc, et ont été présents et actifs dans plusieurs villes méditerranéennes. Ensuite, l'arrivée des Arabes avec les riches périodes Omeyyade et Abbasside, aussi Andalous et Sicilienne ont fécondé en profondeur ce même espace mer. Après les Croisades, l'Empire byzantin commença à céder d'importants territoires aux Ottomans, ces derniers, profitant de l'affaiblissement des Grecs par les Occidentaux, ils continuèrent à progresser. La chute de Constantinople et l'établissement de la domination ottomane sur la Méditerranée orientale, la conquête du royaume arabe de Grenade par les Espagnols vont bouleverser à nouveau les relations politiques, économiques et culturelles entre l'Orient et l'Occident. Les Ottomans, à partir d'Istanbul, ont marqué de leurs empreintes l'organisation sociale de cet espace méditerranéen, ils dominèrent la Grèce et commencèrent rapidement à étendre leur pouvoir sur l'Afrique du Nord à l'exception du Maroc qui resta indépendant sous la dynastie des Saadiens.

Entre temps, l'Occident continua d'accroître sa puissance qui commença dans le Nord de l'Italie, quant aux musulmans, ils ont exploré l'océan Indien, le golfe Persique, et la mer Rouge. Les Catalans, les Espagnols et les Portugais se lancent dans de grands voyages de découverte et s'assurent la possession des nouvelles routes maritimes à travers l'océan Atlantique et l'océan Indien, leur conquête leur assure même la maîtrise de plusieurs ports en Afrique du Nord. Sur ce, les pays du Nord de l'Europe étaient devenus nettement plus puissants et commencèrent à coloniser l'Afrique du Nord. La présence coloniale française arrivée tardivement au Maghreb a été l'occasion d'importants déplacements de populations du Nord au Sud et du Sud au Nord.

Ainsi, la mise en valeur des espaces longeant la mer intérieure, à savoir, les forêts, les plaines, les montagnes, le développement des villes et des échanges humains ont contribué à la formation des premiers traits communs de la civilisation méditerranéenne. Certains espaces des rives de la Méditerranée ont été intégrés à des aires de civilisations successives, notamment dans l'Est du bassin. Situés à la jonction de plusieurs influences religieuses et culturelles, ils sont encore aujourd'hui le reflet d'influences diverses et contradictoires, comme le cas de notre Maghreb qui a été au centre de nombreuses situations conflictuelles.

1.3- Identification des traits culturels communs aux peuples méditerranéens

Penser la Méditerranée exige une représentation de cet espace non pas comme un bassin d'eau fermé entouré de régions terrestres, mais comme un espace dynamique, capable d'assurer la jonction et la rencontre des territoires qui le bordent, favorisant de la sorte le métissage et l'altérité. En outre, ce qui donne à la Méditerranée cet attrait géographique c'est sa position stratégique à l'annexion de trois continents, l'Europe, l'Afrique et l'Asie, c'est pourquoi les échanges humains et économiques abondent, d'où la diversité des cultures qui aboutit à l'interculturalisme et à l'interdépendance entre les différents contours méditerranéens. Par ailleurs, l'analyse du discours de notre corpus de contes nous a révélé un mélange de cultures avec des représentations collectives qui se rapprochent d'autres représentations venant de part et d'autre du Maghreb. Ceci ne

peut s'expliquer que par le déplacement de l'homme à travers le monde, qui rapporte avec lui la tradition orale, surtout celle des paroles contées pendant les veillées. Ces paroles subissent effectivement, un autre sort lors du voyage et une fois arrivées à destination, elles s'adaptent au milieu dans lequel elles circulent, car le conte n'est la propriété de personne, il ressemble à une eau de source qui se distribue la nuit, chaque auditeur en reçoit et s'en désaltère pour le transmettre ensuite à sa guise, donc chaque conteur devient un passeur de culture.

En identifiant dans le discours des contes quelques traits culturels, nous nous sommes rendu compte que ces traits sont spécifiques à des sociétés très éloignées de notre Maghreb, mais ce dialogue des cultures a eu lieu grâce à la Méditerranée, mer de passages et de voyages qui s'articule autour de quatre grands axes stratégiques : le détroit de Gibraltar qui communique avec l'Océan Atlantique, le canal de Suez, qui relie la mer Rouge et l'Océan Indien, les détroits du Bosphore et des Dardanelles qui assurent le lien avec la mer Noire et les régions russes et caucasiens, le détroit de Sicile qui attache le bassin occidental au bassin oriental de la Méditerranée.

Cependant, la Méditerranée étant : « un peu l'histoire de l'homme, de la terre et de la mer »¹, elle conserve une vérité religieuse, car c'est le lieu de naissance et d'expansion des trois religions monothéistes, le Judaïsme, le Christianisme et l'Islam. Nous avons analysé dans la deuxième partie de notre travail la dimension symbolique dans les discours des contes pour mettre en exergue le discours sacré qui se dégage du discours profane. Cette dimension culturelle et religieuse a contribué à façonner l'espace méditerranéen voire l'imaginaire méditerranéen et à favoriser de la sorte la rencontre des peuples. Or parler de la Méditerranée c'est évoquer plutôt la rive Sud que celle du Nord. En effet, l'imaginaire méditerranéen semble contenir une représentation à sens unique, dès que nous parlons de cet espace mer, l'imagination déborde et les représentations qui se rattachent à cet espace mythique s'associent souvent à un autre espace fictif et fantaisiste celui de

¹ <http://www.ie-ei.eu/IE-EI/Ressources/file/biblio/laMediterraneeplurielle.pdf>. Mohammed Hassine. Fantar, « Les bâtisseurs de la civilisation en Méditerranée », conférence à l'université de Tunis le 20 octobre 1999. Consulté le : 19/02/2016.

l'Orient notamment avec les « Mille et une nuit », un recueil de contes qui a offert un terrain idéal aux fantasmes de l'être humain et a nourri son imaginaire.

Nombreux sont ceux qui ne voient à travers cet imaginaire méditerranéen qu'une représentation des peuples du Sud, le Maghreb ou le Machrek, parmi eux Thierry Fabre, il donne son point de vue en affirmant que : « **parler de la Méditerranée revient le plus souvent à un discours du Nord sur le Sud, à des regards portés par l'Europe sur la mer de ses origines** »¹ L'étroitesse du bassin et la proximité entre les rives ont engendré un goût marin dans l'esprit des méditerranéens du Nord et du Sud : « **L'étranger, l'altérité, l'ailleurs, c'est, dans cette mer commune, dont en bien des endroits on aperçoit l'autre rive, la porte à côté. Entre l'exiguïté du littoral et l'au-delà côtier insulaire ou continental à l'horizon qui donne envie d'aller y voir de plus près, il y a un appel au voyage** »². Par conséquent, l'espace méditerranéen a toujours été à l'origine de la mixité socioculturelle, il est le lieu de rencontre, de dialogue et de métissage des grandes civilisations historiques, il est aussi le témoin de la créativité dans tous les domaines, scientifique, philosophique en particulier littéraire avec l'apparition de l'écriture qui a contribué à la richesse de ce patrimoine.

En effet, l'interaction entre les cultures est sentie dès que nous abordons l'histoire de cet espace mer, et la tradition orale dans le bassin méditerranéen confirme à son tour la présence de l'interculturel qui s'est enrichi et développé avec le temps. En somme, il est impossible de citer toutes les valeurs et les coutumes communes à ces peuples, car chaque civilisation a laissé un héritage culturel qui s'amalgame avec le legs culturel qui le succède et la référence à chacune de ces civilisations symbolise tout un art de vivre. Toutefois, en partant de l'idée qu'un certain particularisme unit les peuples de la Méditerranée, nous pouvons évoquer à partir de notre corpus de contes quelques convergences qui existent nettement.

¹ Thiery, Fabre, « Renverser le regard » in Qantara n° 04, Eté1992, p.18.

² Raphael, Milet, « Postulat de la mer Méditerranée » in Qantara, n°32, Eté 1999, p16.

- L'amour de la nature

La nature est omniprésente dans les contes maghrébins, elle se manifeste par la présence des jardins dont l'origine coïncide avec la création de l'homme. En effet, le premier jardin connu du monde n'avait d'autre créateur que Dieu lui-même, dans ce lieu mythique vivaient les deux premiers jardiniers, Adam et Ève. Ce lieu merveilleux a inspiré l'homme, en se référant aux Livres Saints notamment au Coran, et en déployant son imagination, l'être humain est arrivé à créer le Paradis terrestre. Le jardin, dès sa genèse, inspire le beau, le merveilleux, la quiétude, le ravissement, la richesse, aussi le pouvoir, la puissance et la somptuosité. Le jardin est un trait culturel commun à tous les pays méditerranéens, toute civilisation cherche non pas à imiter la nature, mais à exprimer son extase en usant des moyens fournis par la nature. La notion du jardin dans le discours de nos contes fait le plus souvent écho à des réminiscences qui se rapportent au monde oriental.

Dans le conte « La princesse et l'oiseau » (S.Bouali, 1983) :

Lumière-des-Yeux se mit à errer dans le jardin. Rien n'arrivait plus à la distraire. Pour elle, les fleurs épanouies avaient beau se donner en spectacle. Elles exhalaient en pure perte leurs haleines délicates. C'est en vain que la source dans le canal modulait ses airs de flûte en gaieté. (P.2)

« La porte ouvrait sur un minuscule jardin, clôturé d'un haut mur. Un saule pleureur frissonnait de son feuillage vivace, dans la lumière bleue du matin. Ses branches touffues pendillaient en gerbes de lianes emmêlées, luisantes et souples » (Ibid, p.16). Dans le conte « l'oiseau de l'orage » (T.Amrouche, 1966) : « La dernière ouvrait sur le plus inoubliable des jardins. Yamina était au cœur du paradis terrestre [...] Il y avait là tous les fruits susceptibles de mûrir sous le soleil de Dieu, à la fois ceux de l'automne, du printemps, de l'hiver et de l'été. » (P.225). Dans le conte « Caftan d'amour tacheté de passion » (Contes fasis, 1228) : « le palais donnait sur un beau jardin dont le séparait un oued » (P.49) ; « Le beau palais où il y'a des riyahahs, des dekkana, en ambre mâle et en loubane, des colonnes en muse et en ambre, deux vasques au milieu d'une cour pavée de zellijes avec un jet d'eau

de roses et un jet d'eau de fleurs d'oranger » (Ibid, p. 51). Quant, au conte de Nacer Khémir, « La quête d'Hassan de Samarkand », le jardin se révèle dans la beauté du tapis : « Il allait au marché admirer les tapis de Samarkand. Car qu'y a-t-il de mieux pour ressembler à un jardin qu'un tapis » (P.12).

Tous ces passages nous montrent que le jardin avec ses arbres, ses fleurs, ses ruisseaux ont inspiré depuis l'aube des temps l'imaginaire et les traditions populaires dans toutes les cultures. Les premiers jardins connus de l'antiquité sont ceux de Babylone, ils ont eu le mérite d'être classés par les sept merveilles du monde. Cependant, la culture des jardins est une tradition vieille née dans l'ancienne Perse, cet art a eu une influence énorme sur les civilisations des deux rives de la Méditerranée. C'est pourquoi, quand nous parlons de jardin ou de paradis terrestre ou de jardin d'Eden, nous faisons toujours référence aux jardins mythiques orientaux. Toutefois, l'imaginaire oriental a toujours accordé une grande place aux jardins et aux éléments qui le composent en particulier l'arbre et l'eau car ces derniers représentent la source de la vie. Le jardin persan a marqué toute les civilisations tant en Asie, en Afrique et en Europe, sa présence dans les contes nous révèle des mystères qui reflètent les souvenirs et l'imaginaire du passé. Il est aussi à l'origine d'un métissage culturel qui unit les populations méditerranéennes, car c'est un lien transcendant à la nature humaine et met l'homme en relation avec l'espace.

- La vie en société

Certes, les habitants du Nord de la Méditerranée sont différents de ceux du Sud, un français ou un espagnol ne peut pas se comparer à un asiatique, par contre il se rapproche d'un maghrébin grâce au voisinage géographique et à la proximité culturelle. Certaines valeurs socioculturelles les unissent et engendrent la rencontre et la compréhension de l'autre d'où la présence des échanges mutuels et permanents entre les deux rives. En effet, le discours de nos contes met en évidence un élément capital dans la vie des maghrébins, c'est le centre de la ville ou la médina. Il n'y a pas un conte où le héros n'est pas mis en relation permanente avec les autres personnages, le souk, la place, la mosquée, la médina figurent comme des lieux

importants favorisant la rencontre de l'autre. Ce besoin de communiquer sans cesse explique l'ouverture sur le monde et la soif du savoir. L'homme méditerranéen est toujours à la recherche de ce qu'il ne possède pas, il développe son caractère, sa culture par l'usage de la parole, car il s'adapte facilement à tout genre de conversation. Ces pratiques collectives se trouvent dans tous les pays méditerranéens, il n'est pas une ville où ses habitants négligent la vie en communauté ou en famille. Cet aspect socioculturel de la vie en société se manifeste dans les contes par la rencontre des personnages dans des lieux publics ou lors des rituels de passage comme les fêtes, les mariages, les baptêmes, les funérailles... Néanmoins, l'individu méditerranéen n'existe que s'il s'intègre dans un groupe, il ne peut pas vivre loin de sa terre, de ses proches et de ses racines.

Parmi les valeurs méditerranéennes façonnées par l'histoire, il faut mentionner l'hospitalité, le sens de la famille, le goût du partage, l'amour de la terre, du labour, le sens du tragique... Ceci apparaît clairement dans le discours de nos contes où les valeurs s'entremêlent et ne sont plus l'apanage de la région, mais leur conjonction forme un patrimoine culturel commun à tous les pays méditerranéens. En effet, pendant notre lecture et analyse des contes, nous étions surpris par l'émergence de quelques traits culturels dont il était difficile de déterminer leur origine. A titre d'exemple l'arbre, cette espèce végétale est présente dans tous les contes maghrébins, olivier, figuier, vigne... mais qui en sont les premiers planteurs, quelle est leur terre d'origine ? C'est pourquoi, la Méditerranée a fait de ses habitants les conservateurs d'un héritage où « **l'alphabet fut phénicien, le concept grec, le droit romain, le monothéisme sémite, l'ingéniosité punique, la munificence byzantine, la science arabe, la puissance ottomane, la coexistence andalouse, la sensibilité italienne, l'aventure catalane, la liberté française et l'éternité égyptienne** »¹ Par conséquent, nul pays ne peut avoir le mérite d'être le dépositaire de telle valeur ou de telle tradition, car la méditerranée a appris au peuple de ses continents, l'Europe, le Maghreb, le Machrek, à recevoir, à donner et à transmettre sans s'interroger sur les identités et

¹ <http://www.assemblee-nationale.fr/international/charte-ass-mediterranee.asp>. Joseph.Maila, Etudes, février 1997. Consulté le : 19/02/2016.

sans oublier le respect de la diversité des cultures pour pouvoir perpétuer les valeurs et les coutumes du bon voisinage et du dialogue interculturel.

2- Vers une approche interculturelle au Maghreb

- Du Nord au sud ou du Sud au Nord ?

Plusieurs définitions étaient attribuées au substantif Maghreb, les premiers géographes arabes ont nommé ce territoire « Maghreb el Aqsa », « Extrême occident » terme qui désigne d'ailleurs le nom du Maroc. Littéralement le mot Maghreb signifie «le couchant » ou « « lieu du coucher du soleil », issu d'une racine consonantique « gh-r-b » qui veut dire Ouest, Occident, dont sont dérivés plusieurs substantifs :ghurba, gharib, gharaba, il désigne dans cet ordre, l'exil, l'étranger ou l'exilé, s'exiler ou s'expatrier. Autrement dit, le Maghreb : « le pays des grandes ouvertures de l'Etrange » comme a dit Nabile Farès, a pour sens : aller vivre ailleurs, à l'ouest ou en occident. Dans cette perspective l'idée de séparation, de rupture pour les maghrébins est lié du point de vue sémantique à l'idée d'Occident, donc dans la vision mentale du maghrébin, il n'ya d'exil qu'en Occident, c'est-à-dire le déplacement s'effectue plus du Sud vers le Nord qu'ailleurs, d'où la concentration des échanges culturels dans ces lieux.

Cependant, la notion d'interculturalité a pris beaucoup d'ampleur, actuellement, elle se trouve un peu partout, notamment avec le concept de mondialisation qui occupe tous les champs disciplinaires. Or, cette idée d'interculturel est loin de se limiter à un simple contact, à une simple interaction, dans la littérature orale, en particulier dans les contes les variations sont très complexes, elles diffèrent selon le contexte, les conditions et les circonstances de l'interaction d'où elles dérivent. Le plus souvent, le transport d'un élément de conte se fait dans un seul sens et l'échange réciproque est rare sinon impossible.

De ce fait, les éléments transférés doivent appartenir à une culture source très riche et attachante pour qu'ils puissent être reçus par la culture cible, qui à son tour doit préparer un champ accessible à la réception de ces nouvelles formes. Mais, la question qui se pose est comment s'opère ce mouvement qui engendre ces

transferts, cette juxtaposition d'éléments ? Quelles sont les conditions qui rendent ce métissage favorable ? Pour ce faire, nous allons essayer d'étudier à partir de notre corpus de contes les conditions particulières de la situation dans laquelle se sont produites ces interrelations culturelles. Comme le conte est une parole vivante et mouvante toujours en fonction à l'intérieur d'une société, pour qu'il soit réceptif d'éléments d'une autre culture, il faut que ces derniers ne contrarient aucun des fondements culturels exprimés et transmis par le discours des contes. Dans la deuxième partie de notre travail nous avons analysé quelques représentations à valeur symboliques dans certains contes maghrébins (algériens, marocains, kabyles) pour mettre en exergue le discours religieux et politique, discours qu'une société tient à elle-même. Par cette étude, nous avons remarqué le rapprochement d'éléments culturels, non seulement à l'intérieur du territoire maghrébin mais dans des espaces riverains du bassin méditerranéen. Comment ce métissage a pu être réalisé ? Comment ces représentations ont-elles voyagé d'une culture à l'autre ? Par quels moyens, par quels contacts, par quelles interrelations ces éléments se trouvent-ils dans ces cultures ?

Pour répondre à ces questions nous devons faire appel à l'Histoire et aux conditions distinctives qui ont contribué à cette notion d'interculturalisme. En effet, le Maghreb a été conquis par plusieurs civilisations, les plus marquantes étaient celles des phéniciens, des romains, des arabes, des turques et des français. C'est une île de terre rouge entre la mer rouge et les dunes de sables d'or où s'affrontent, se rencontrent, s'unissent, avançant, reculant tour à tour, l'Orient et l'Occident d'une part, l'Europe et l'Afrique de l'autre. Toutes ces civilisations avaient une culture prestigieuse et malgré les bouleversements historiques, ces cultures ont laissé des traces de diverses influences auxquelles était confrontée la société maghrébine, sans pour autant ne contrarier aucun de ses fondements culturels, comme l'affirme Maddalena de Carlo :

L'emploi du mot « interculturel » implique nécessairement, si on attribue au préfixe « inter » sa pleine signification, interaction, échange, élimination des barrières, réciprocité et véritable solidarité. Si, au terme « culture » on reconnaît toute sa valeur, cela implique reconnaissance des valeurs, des modes de vie et des représentations

symboliques auxquels les êtres humains, tant les individus que les sociétés, se réfèrent dans les relations avec les autres et dans la conception du monde.¹

Par conséquent, l'interculturalité exige le respect de l'autre et le souci de préserver l'identité culturelle de chacun, l'échange se fait dans une perspective ethnocentrique modérée, car juger les autres cultures à travers notre propre regard rend les interrelations difficiles. Grace à l'altérité, l'individu ou le groupe peut rendre compte de sa propre vision du monde qui se renouvelle à chaque rencontre avec l'autre. En somme : **« L'intérêt de la démarche interculturelle est donc qu'elle s'accompagne d'une prise de conscience de soi, liée elle-même souvent à une remise en question de soi »**² Ainsi, les évocations élémentaires que suscitent les représentations collectives, dans nos contes, l'image de « L'oiseau » dans le corpus A et celle du « Génie ou sorcier » dans le corpus B, semblent bien être les mêmes, quelque soit la culture à laquelle appartient celui qui en regarde l'image. Les mêmes éléments constitutifs de nos contes (corpus A) se retrouvent ailleurs, sous des formes plus imprécises, certainement plus anciennes. S'il nous est impossible de situer le pays d'origine de ces représentations, pouvons-nous supposer que cette origine relève d'une source unique ? Il nous faut admettre que ces éléments, malgré leur diversité, se rattachent à une culture archaïque, sans doute plusieurs fois millénaire, commune à tous les peuples riverains de la Méditerranée, parmi lesquels ceux de notre Maghreb. En ce sens, quelles peuvent être donc, les voies et les procédés de ce métissage ? Le mythe de l'âme personnifié par l'oiseau a été au long des siècles un motif préoccupant plusieurs philosophes, c'est autour de cette image d'oiseau que se sont tramées des histoires de l'âme racontées d'un bout à l'autre du monde. Toutefois, la circulation de ce trait culturel qui a fait l'objet de plusieurs méditations ne peut se faire que par un déplacement individuel ou en groupe, d'hommes ou de femmes, de lettrés ou d'analphabètes, des profanes ou des religieux.

¹ Carlo, Maddalena, « L'interculturel », Paris : CLE- International, 1998, p.41.

² Amor, Séoud, « Pour une didactique de la littérature », Paris : Hatier/Didier. ch. 7 « Pour une démarche interculturelle », 1997, p.148.

Apulée de Madaure, écrivain berbère de langue latine, nous a donné la première version qui constitue l'une des variantes du mythe de l'âme tramé dans le conte. Les divers éléments de son récit se retrouvent assemblés ou dissipés à travers une aile culturelle englobant l'Afrique du Nord (l'Ifriqya), la Grèce, la Turquie, la Lituanie, la Pologne, l'Allemagne, le Danemark, la Norvège, l'Islande, l'Ecosse, la Normandie, la Bretagne, le Poitou, la Lorraine, le pays basque, le Portugal, la Catalogne et l'Italie. Nous remarquons donc, que la représentation de l'âme par une petite créature dotée d'ailes, qu'elle soit un oiseau ou un papillon brouillée dans des variantes importantes, accomplit un tour complet du bassin méditerranéen où elle est la plus répandue et dont, sans doute, elle doit être originaire. D'après Dermenghem, son universalité demeure toutefois un fait incontestable, puisque son rayonnement s'étend jusqu'en Inde, au Chili et au Brésil.¹ Enfin, cette globalité engendre la rencontre et ouvre la voie au métissage et à la variation qui s'effectue selon le contexte dans lequel le conte a été produit.

Chaque conteur, tout en gardant la même trame narrative, ajuste le récit selon sa propre vision, sa personnalité et selon les fondements culturels spécifiques à son groupe, c'est pourquoi, le passage des éléments d'une culture à l'autre peut simuler et la structure et la forme du conte, deux aspects qui participent à son sens. Quant à la représentation du pouvoir par l'image du « génie ou sorcier », elle circule dans le monde entier. En effet, Il n'est pas difficile de reconnaître dans les génies, les ogres, les fées, les sorciers, les djin, les démons ou même les animaux redoutables les personnages liturgiques, grotesques, ou terrifiants, qui imposent aux plus faibles des épreuves parfois cruelles, leur font la leçon, les initient aux mystères de la vie, de la forêt et de la brousse. Ce sont des personnages traditionnels du conte populaire présents dans de nombreux imaginaires collectifs. L'ogre ou le génie a été exploité au fil des siècles dans différents contes, son image est celle d'un personnage très imposant et effrayant dont le rôle dans les contes est récurrent et essentiel, car il s'ancre dans la tradition et reflète un psychisme culturel refoulé par les membres d'une société.

¹ E. Dermenghem, « Le mythe de Psyché dans le folklore nord-africain », Alger, Revue Africaine n°402-403, 1^{er} et 2^e trim. 1945, p. 41.

Après, une analyse sociopolitique de notre corpus B, nous avons remarqué une similitude entre les représentations du pouvoir et de la domination dans les contes maghrébins, et les contes occidentaux, orientaux, africains, et surtout slaves. En effet, est-il possible que le génie maghrébin ressemble à la Baba Yaga russe ? Figure marquante du folklore russe, ressemblant à la sorcière et ayant pour tâche la garde des morts. Ou au à l'ogre des contes de Perrault ? Ou au Djin d'Aladin dans les Mille et une nuits ? Ou au dieu de la mythologie grecque Cronos, dévorant ses propres enfants ? Nombreuses, sont les figures mythiques qui incarnent le pouvoir, leurs interprétations diffèrent d'une région à l'autre selon les circonstances et l'imaginaire qui les véhiculent. Dans cette perspective, le folkloriste russe Vladimir Propp a essayé à partir d'un corpus de contes russes de rapprocher quelques éléments appartenant à l'imaginaire collectif russe de ceux d'autres cultures archaïques, et aussi des croyances et des rites de ces sociétés humaines. Il cherche à joindre le rôle que joue la Baba Yaga, gardienne du palais des morts à ceux des personnages surnaturels (ogre, démon, sorcière, géant, monstre, génie...) des autres contes. Sa cabane construite sans fenêtres et sans portes, trop petite pour son occupante, ressemble à un cercueil d'où son passage du monde des vivants au monde des morts. Propp a noté aussi le rapprochement des pattes de poule de la maisonnette de Baba Yaga aux mythes des Indiens d'Amérique du Nord qui représentent des cabanes zoomorphes, car ces derniers attribuent à l'homme cruel une attitude animale.

En tâchant de situer les discours des contes de notre corpus par apport à des discours d'autres provenances, nous examinons ainsi, le jeu des variantes qui nous guide vers l'interculturalité. Ce mouvement remonte jusqu'à l'époque de l'Égypte antique, où Propp a montré à partir de ses travaux le rapprochement entre les éléments d'une maison dans « Le Livre des Morts »¹ des Anciens Égyptiens et la cabane de Baba Yaga, dont les formules prononcées par le héros évoquent les rites du « Livre des Morts ». Ce parallèle se trouve aussi dans nos contes avec des formules typiques prononcées par les génies : « Qu'est-ce-que tu fais là ? Attends

¹ « Le Livre des Morts » tire ses origines de l'Ancien Empire égyptien, il est appelé aussi « Livre pour Sortir au Jour ». Le « jour » en question est celui des vivants, mais aussi de tout principe lumineux s'opposant aux ténèbres, à l'oubli, à l'anéantissement et à la mort.

on va t'aider ? » Et par le sorcier « Par Iblis, lève-toi... ». Ainsi, cette communication interculturelle se compare à des regards qui se croisent, en se croisant, les regards du « moi » et de « l'autre » se cherchent et se retrouvent à travers l'identité de chacun d'entre eux ; car en se posant la question : qui est l'Autre ? Nous devons d'abord savoir qui sommes nous ? Par conséquent, ces rencontres avec l'Autre sont aussi l'occasion d'une réflexion sur soi-même et sur le monde et ses énigmes et peuvent être aussi à l'origine du métissage culturel qui est facilité tant par la mobilité des contes que par l'universalité des thèmes, puisque la plupart d'entre eux invoquent des problèmes communs à toute l'humanité.

2.1- Les Voies et les procédés des transferts culturels dans les contes maghrébins

Reconnaitre les voies et les procédés des transferts culturels dans n'importe quelle forme littéraire, c'est analyser un des phénomènes indispensables de chaque processus d'échange qui est son stimulant, son accélérateur, son réacteur. C'est pourquoi, la notion d'interculturalité peut prendre des formes plus au moins intenses et constitue une expérience très enrichissante, car réduire les échanges culturels au simple mécanisme automatique, c'est négliger les conditions socioculturelles et sociopolitiques dans lesquelles agit tout agent qui transmet ces échanges dans chaque rencontre entre différents systèmes culturels. Ainsi, toute personne qui quitte son pays pour aller ailleurs est au-delà de toutes éventualités sociales, politiques, économique, religieuse... à la recherche d'elle-même. Elle veut découvrir d'autres horizons, et s'ouvre au monde pour accueillir de nouvelles dimensions culturelles contribuant au développement et à la formation de sa personnalité.

- Analyse des transferts culturels dans les contes du corpus A

Après avoir porté une réflexion sur l'imagerie symbolique de l'âme dans un corpus de contes maghrébins, nous avons remarqué que le discours de ces récits ne pouvait passer sous silence l'essence de l'être, une dialectique de l'âme qui se retrouve dans tout le folklore universel. C'est en parcourant nos contes que notre attention à été attirée par la présence du mythe de Psyché caché comme une pierre précieuse au fond de l'imaginaire collectif. D'ailleurs, dans le « Rameau d'or » J-

Frazer, nous en rapporte des quatre coins du monde de larges échos. Ceci dit, il apparaît que l'aire culturelle de prédilection d'un sujet aussi distinctif, très riche par ses variantes, se trouve condensé autour du bassin méditerranéen, sans doute beaucoup plus qu'ailleurs, dans le Maghreb, en particulier dans le Maghreb arabo-berbère. D'après Ibn Khaldoun, le peuple berbère appelé les Imazighen (hommes libres) se préoccupaient tant de leur âme qu'ils donnaient l'air ou peut être ont toujours cet air d'avoir un problème avec leur origine identitaire. C'est pourquoi, il a reconnu en eux l'un des traits de leur génie propre dans leur goût prononcé pour les contes, leur abondance imaginative, leur savoir-faire à manier le fil d'un récit. Mais, selon les sociologues et les ethnologues, la seule distinction qui semble fondée quant au peuplement du Maghreb consiste dans l'arabophonie des uns, la berbérophonie des autres. La réciprocité des influences, l'interpénétration des traditions, des rites et coutumes, le rapprochement par le sang et la religion, affirme un tel brassage, au long des siècles, qu'il semble utopique de vouloir faire la différence entre les apports sociaux, culturels, éducatifs..., des berbères et des arabes.

Ainsi, les transferts culturels se font à l'intérieur du Maghreb et à l'extérieur de ce territoire, ils sont véhiculés par des agents en mouvement dont la mobilité géographique est primordiale dans la circulation des idées et des fondements culturels. En effet, la migration et l'interculturel sont deux notions qui se recourent et se complètent, l'une est au service de l'autre. Plusieurs contes de notre corpus A illustrent des formes et des motivations diverses de mobilité. Outre l'unité de leur thème, les rapports de l'âme avec elle-même et avec le corps physique, aussi le voyage de l'âme dans l'autre monde, ils présentent en commun la transgression de tabous nuptiaux; à quoi succèdent des épreuves endurées et surmontées; puis surviennent, à la fin les retrouvailles des protagonistes, suivies de leur réconciliation. Les héroïnes sont mues par une quête spirituelle qui les entraîne vers un ailleurs à la recherche d'elles-mêmes, le conte représente une valeur exactement humaine, car il exprime par des moyens très simples les soucis dont vit toute l'humanité.

Par conséquent, la représentation de l'âme par l'oiseau nous montre les relations étroites qu'entretiennent les hommes avec ce volatile, puisque c'est dans l'espace domestique qu'il vient construire son nid, son va et vient rythme le temps des travaux et des jours et lui octroie le rôle d'un médiateur entre l'ici et l'ailleurs. Cette imagerie de l'âme se trouve de part et d'autre de la planète et son transfert d'un bout à l'autre n'a pu se réaliser que grâce et en conséquence à la mobilité. Tout comme l'oiseau migrateur, l'homme devient aussi un errant, entraîné vers un Orient rêvassé, marqué par les Milles et une Nuit, vers un Occident modernisé et ou vers un Maghreb croisé, son rôle en tant que migrant est d'assurer un métissage culturel.

Ainsi, les grands mouvements migratoires dans le monde ont commencé avec la naissance de l'humanité, notre père Adam est le premier homme qui a exercé la mobilité. Il a été expulsé d'un espace sacré, celui du Paradis avec sa femme Eve pour s'établir dans un espace profane, celui de la terre. Depuis cet événement, l'homme est toujours à la recherche de lui-même et de son âme, comme les héroïnes de nos contes, déguisées en mendiante, elles partent à la recherche de leurs autres moitiés. Mais pour le voyageur de l'âme, il a besoin d'une étoile sur laquelle se fixer. Pour « Lumière des yeux », « Caftan d'amour », « Yamina », l'oiseau est cette lumière, pour la huppe de Farid al-Din Attâr et la majorité des oiseaux, l'accès au palais du roi **Simorgh**¹ est cette lumière, pour l'homme et pour tous les mystiques, c'est Dieu. Mais le chemin vers Dieu est long, comme le chemin vers l'époux disparu ou vers Simorgh est éprouvant pour les héroïnes et pour les oiseaux qui entreprennent ainsi le grand voyage de leur vie.

2.2 -Parcours historiques des mouvements migratoires à travers le temps

De par leur affluence démographique et leur étendue géographique, plusieurs mouvements migratoires ont contribué d'une manière déterminante à la circulation des savoirs et des biens culturels. A travers la lecture de nos contes, nous avons remarqué que ces derniers s'apparentent au court récit ou à la nouvelle, ses personnages sont généralement des archétypes, des modèles exemplaires du comportement humain. L'imprécision des noms, des lieux, de l'époque, placent

¹ Farid al-Din, Attâr, « Le Langage des oiseaux », collection, Spiritualités vivantes, 1996.

d'emblée ce genre de récits dans l'universalité du temps et de l'espace, c'est un art du voyage à travers les mots et les images, car il évoque le déplacement, la rencontre et la traduction. Tous les discours des contes du corpus A révèlent la mobilité dans le sens où circuler et chercher ont même racine, les héros sont de grands voyageurs et d'inlassables marcheurs, toujours prêts à s'éloigner vers d'autres horizons à la recherche d'autres mondes. Dans ce même ordre d'idées, nous essayons à travers le thème du déplacement et de la mise à l'épreuve du héros de mettre en exergue les mouvements migratoires au fil des siècles et montrer l'impact de cette mobilité sur les transferts culturels.

En somme, la migration est un fait incontournable, à croire les médias, c'est un phénomène nouveau, mais il remonte bien au temps des Prophètes. Noé était le premier messager envoyé par Dieu tout Puissant sur terre, quand son peuple commençait à vénérer les fausses divinités et suivait le chemin de l'obscurité et de l'ignorance. Alors, Dieu lui ordonna de quitter les lieux : **« Il fut révélé à Noé : Nul parmi ton peuple ne croit, à part celui qui croyait déjà. Ne t'attriste pas de ce qu'ils font. Construis le vaisseau sous nos yeux et d'après notre révélation. Ne me parle plus des injustes, ils vont être engloutis. »**¹ Ainsi, Noé construit son Arche et abandonne ses terres en compagnie des autres croyants : **« Nous avons porté Noé sur un assemblage de planches et de fibres en palmiers. Il vogua sous nos yeux : ce fut une récompense pour celui qui avait été renié. »**² Le voyage de Noé avait pour but la sauvegarde d'une progéniture qui croit en l'Unicité de Dieu, c'est lui qui illumine les chemins et c'est lui qui égare. Tous les messagers envoyés par Allah étaient les descendants de Noé : **« Et nous fîmes de sa progéniture les seuls survivants. »**³, Dieu dit aussi dans un autre verset au sujet de Noé et d'Ibrahim : **« Nous avons établi, chez leurs descendants la prophétie et le Livre. Certains d'entre eux furent biens dirigés, mais la plus part furent pervers. »**⁴

¹ Op, cit, « Le Coran Inimitable », Sourate XI, versets, 36-37.

² Ibid, Sourate LIV, versets, 13-14.

³ Ibid, Sourate XVII, verset, 77.

⁴ Ibid, Sourate LIVII, verset, 26.

Ibrahim appelé Khalil Allah, était aussi un migrant, tandis que les autres nations s'bondonnaient à l'idolâtrie et au totémisme, son peuple s'est consacré à l'idée d'un seul Dieu, créateur et ordonnateur du monde entier. Le prophète Ibrahim, dans son univers chaldéen et libre intérieurement a entendu l'appel de Dieu, il a quitté la Chaldée avec sa race pour s'établir à Chanaan, il a juré à son Seigneur, fidélité pour lui et ses descendants.

Ibrahim n'a jamais été dans le doute au sujet de la toute puissance d'Allah, depuis son plus jeune âge il a été inspiré et guidé vers le bien et la foi. Sa mission en tant que messenger était d'enseigner aux gens l'Islam. Pour convaincre le roi d'un des pays appelé An-Noumroud, qui était mécréant et niait l'existence de Allâh, Ibrahim a invoqué Dieu et lui dit : « **Mon Seigneur ! Montre- moi comment tu rends la vie aux morts.** »¹ C'est alors que se réalisa un grand miracle qui indique la loyauté de ce prophète et qu'il est bien envoyé de la part de Dieu. Il lui a ordonné de prendre quatre oiseaux et de les égorger, après, il les a découpés en petits morceaux et il a mélangé leurs chairs les unes avec les autres avec le sang et les plumes. Ensuite, il a distribué les parties de ce mélange étonnant sur sept montagnes : « **...Puis appelle les : ils accourront vers toi en toute hâte. Sache que Dieu est puissant et sage.** »² C'est alors que ces parties se sont envolées. Ibrahim voyait ainsi les plumes voler les unes auprès des autres, le sang se rapprocher de l'autre, les chairs les unes des autres. L'âme revint et rejoint le corps des oiseaux qui se sont envolés vers lui par la Toute-puissance de Dieu.

Cet évènement prophétique s'associe aux imaginaires collectifs de nos contes, dans lesquels la représentation de l'âme par l'oiseau n'était pas un fait instinctif ou inconscient, mais il découle systématiquement des interrelations culturelles dont l'idée des oiseaux se confondait avec celle de la légèreté, de l'essence des choses et des êtres, s'opposant à la matière et incarnant l'intériorité de l'homme. En effet, l'immigration des prophètes avait pour but la propagation de l'Islam, Ibrahim, le père des hébreux a fixé dans le cœur de son peuple la certitude

¹ Op, cit, « Le Coran Inimitable », Sourate II, verset, 260.

² Ibid, Sourate II, verset, 260.

absolu de l'unicité de Dieu et de son pouvoir absolu. Il a transmis à ses descendants y compris les maghrébins qui ont l'honneur d'appartenir à son lignage par le sang, des valeurs socioculturelles qui restent ancrées dans la mémoire des musulmans jusqu'à nos jours. L'histoire du sacrifice de son fils Ismail était pour Ibrahim une révélation à laquelle il devait obéir. Dieu lui a ordonné d'égorger son fils pour éprouver son obéissance au Tout-Puissant, et la prosternation devant les désirs du créateur.

Dans nos contes, le mal, accompagné de la violation de l'interdit et de la conscience du péché, est fortement ressenti, comme en témoigne l'épisode des retrouvailles des héroïnes avec le beau jeune homme que leurs cœurs aiment et qui n'est autre que le bel oiseau se dénudant de son plumage dans l'intimité de la nuit: la jeune fille, pure jusqu'alors, se laisse aller à l'outrance de sa passion. L'âme, quand elle a goûté au paroxysme, ne supporte pas la séparation. C'est pourquoi, les épreuves des prophètes montrent la soumission totale à Dieu pour accéder à la volupté divine, contrairement à nos héroïnes, pour avoir cédé à leurs désirs, elles sont devenues perdantes, et ont dû quitter cette dimension du temps hors du temps ordinaire, où elles ont connu le bonheur pendant une courte durée, pour retourner dans le monde des mortels où commencent pour elles les épreuves qui vont les soumettre à des formes d'autopunition et de châtement en vue du rachat. Par conséquent, l'histoire du sacrifice d'Ibrahim montre que les prophètes se hâtent à l'obéissance d'Allah, l'esprit de la célébration du sacrifice qui se perpétue de génération en génération et qui est devenue un rite monumental dans les sociétés musulmanes, est d'enseigner au peuple de ces dernières le devoir de faire trépasser nos désirs pour connaître les jouissances de la foi qui nous font rapprocher de Dieu. Les autres ne vivent que pour mourir, alors que le croyant musulman se doit de mourir afin de vivre paisiblement. Ibrahim a fait preuve d'une croyance inébranlable durant une longue vie parcourue d'évènements historiques riches en leçons de spiritualité et de morale.

Par ailleurs, les discours de nos contes révèlent des valeurs socioculturelles qui nous ont été transmises par notre père Ibrahim depuis la nuit des temps. De par sa générosité, son altruisme et son amour pour les pauvres, il était le symbole de la

probité et de la chasteté. Ces aspects culturels sont parvenus jusqu'à nous par le biais des transferts et des interrelations sociétales, puisque dans la plus part des contes l'hospitalité figure comme un fait socioculturel marquant les traditions maghrébines. Ceci nous a été enseigné par notre prophète Ibrahim, il est le premier qui nous a appris à ne jamais prendre un repas seul et toujours chercher un convive avec qui le partager : « **Lorsqu'un mendiant demandait l'aumône, nul ne faisait la sourde oreille ni ne répondait cruellement : « Dieu y pourvoira », car dans cette famille, le mendiant était appelé « L'hôte de Dieu », [...] c'est pourquoi la joie régnait et la nourriture profitait à chacun.** » (T. Amrouche, p.223). Dans le conte « La princesse et l'oiseau » la cérémonie du mariage était l'occasion pour profiter de l'hospitalité offerte sans limites :

La plupart des invités, repus, se prélassaient dans des sièges profonds en croquant des gâteaux et en savourant, dans de grands verres, des sorbets rafraîchissants ou du thé au basilic. [...], D'autres se serrant autour des tables continuaient, héroïques, à se disputer à pleins doigts des lambeaux de chair parfumée, arrachés aux carcasses de moutons que venaient à peine de servir, entiers, des domestiques affairés. (S. Bouali, p.14).

Quant aux contes fasis, l'esprit de générosité et de partage marque presque tous les discours des contes, cette tradition est reconnue aux marocains, elle est inhérente à leur culture. Ils sont les descendants du prophète Ismail, fil d'Ibrahim, en émigrant avec son père vers la Mecque sur l'ordre de Dieu, il a transporté avec lui toutes les valeurs que son père lui a inculqué et qu'il a transmis à son tour à ses futures générations, d'où la présence très sentie des rituels Alawites ¹ dans les traditions marocaines. Les Alawites sont les descendants du prophète Mohammed

¹ D'après la légende les Alaouites (al-Alaouiy ine) sont les descendants du prophète Mohammed lui-même descendant de [Abdallah El-Kamil](#), ben [Hassan El-Mouthanna](#), ben [Hassan Sibt](#) fils aîné d'[Ali Ibn Abi Talib](#) et de [Fatima Zahra](#), fille du prophète de l'[islam Mahomet](#). Les [chérifs](#) alaouites, ou hassaniens, se disent originaires de [Yanbo](#), une oasis situé dans la [péninsule Arabique](#). Appelé par de nobles pèlerins berbères du [Tafilale](#), au XIII^e siècle, Hassan Ad-Dakhil, se réclamant 21^e descendant de Mahomet, 17^e descendant d'az-Zakya, se serait installé en 1266 à [Sijilmassa](#). Son 5^e descendant, [Moulay Cherif du Maroc](#), est le père du premier sultan du Maroc ([Moulay Rachid](#)) de la dynastie alaouite. <http://www : wikipedia.org/wiki/Alaouites>. Consulté le : 19/02/2016.

(« Âme Pure »), leur cosmogonie est dialectique, pour eux les âmes des croyants sont des éclats lumineux qui entourent Dieu, le glorifient et l'adorent, mais en doutant de sa divinité, elles sont alors précipitées sur terre où elles sont prisonnières dans des corps matériels. Ils ont la croyance selon laquelle une même âme peut subir la transmigration non seulement dans l'humain mais aussi dans les animaux ou les plantes.

Ce processus de réincarnation pendant lequel l'âme, une substance vitale accomplit des passages de vie dans différents corps comme c'est le cas dans nos contes où l'âme habite tantôt le corps d'un humain, tantôt le corps d'un animal, se caractérise dans les contes surtout occidentaux par « l'Eternel retour ». Cette notion est d'origine mésopotamienne, elle signifie le déroulement cyclique de l'histoire du monde, elle est reprise après et développée par les philosophes grecs et les stoïciens qui montrent qu'une même suite d'événements se répète, identique à la précédente, avec des éléments recomposés, d'où le sens de nouvelle naissance ou régénération. Ainsi, la représentation de l'âme dans l'imaginaire collectif se fait différemment d'une société à l'autre, elle est influencée par la rencontre des cultures venant de part et d'autres du bassin méditerranéen. Ces transferts culturels étaient assurés en grande partie par la voie des migrations des prophètes, car chacun d'eux avait pour mission de guider l'homme vers le droit chemin et vers l'unicité de Dieu, ce à quoi aspirait le discours de nos contes qui cachaient dans leurs épaisseurs, le discours sacré des prophètes.

- Les transferts culturels à travers l'expérience des juifs

La présence des personnages juifs dans les contes maghrébins, notamment dans les contes fasis, nous laisse supposer la cohabitation des deux peuples au fil des siècles. Les contes de notre corpus portent les traces de la rencontre des cultures juives et maghrébines : « Un jour enfin, on fit venir à son chevet un vieux rabbin juif expert en sciences magiques » (Contes fasis, p.237) Au Maroc, les israélites en particulier les vieux rabbins étaient connus par leurs arcanes et leurs sorcelleries, ils étaient parmi les magiciens les plus savants de la terre. En effet, les traces de la culture juive est très apparente dans la tradition orale maghrébine, vu la diversité de

leurs pratiques spirituelles inhérentes à leur religion le judaïsme, qui marquent le discours des contes. Mais, par quelles voies ont pu avoir lieu ces interrelations culturelles entre les maghrébins et les juifs ? Et comment ces rencontres ont-elles donné lieu au métissage ? Le peuple juif constitué des descendants des israélites était guidé par le prophète Abraham en hébreu et Ibrahim en Arabe, l'un des principaux patriarches du judaïsme, du christianisme et de l'Islam. Selon les textes bibliques en particulier le Tanakh¹, la foi des juifs est basée sur une alliance contractée entre Dieu et son messager Abraham qui aurait été réitérée après un certain temps entre Dieu et Moïse. La communauté juive a connu plusieurs mouvements de par le monde, et ce depuis l'antiquité. Bien des années après l'avènement du prophète Ibrahim et à la suite de Joseph un de ses descendants, des juifs vivaient en Égypte une expérience de migration, après que Dieu ait infligé à ces terres les dix châtements pour convaincre Pharaon de laisser partir le peuple d'Israël.

Cette migration était marquée par l'humiliation et l'exploitation, alors, ils ont choisi de quitter ce pays pour chercher des conditions de vie meilleures et se réaliser eux-mêmes. Des siècles plus tard, des juifs de la Palestine étaient exilés à Babylone, cette migration était pour eux l'occasion d'un profond renouvellement culturel, social et religieux. Ils ont compris alors que leur fondement culturel : les sacrifices, le temple, les pèlerinages, les rituels des prières ne fonctionnent plus, il fallait donc s'adapter au nouveau contexte culturel et politique dans lequel ils se trouvaient, repenser aussi leur système de valeurs sociales et religieuses. C'est pourquoi, la mobilité les a conduits en Égypte, en Perse, au Maghreb, en Alexandrie et ailleurs. De ce fait, la présence des juifs en Afrique du Nord est confirmée dès le III^{ème} siècle de l'ère commune, après la destruction de Jérusalem par Titus, plusieurs vagues d'émigrants juifs ont enrichi le territoire maghrébin. De petites communautés juives séfarades dont le nom est tiré de l'hébreu qui désigne la Péninsule ibérique, s'établissent au Maroc, en Algérie et en Tunisie et ont découvert une nouvelle culture marquée par des us et des coutumes spécifiques notamment

¹ Tanakh est l'[acronyme hébreu](http://www.fr.wikipedia.org/wiki/Tanakh) désignant la Bible hébraïque, formée de trois parties : La [Torah](#) (la Loi ou [Pentateuque](#)) ; Les [Nevi'im](#) (les Prophètes) ; Les [Ketouvim](#) (les Autres Écrits ou Hagiographes). [http/www : fr.wikipedia.org/wiki/Tanakh](http://www.fr.wikipedia.org/wiki/Tanakh). Consulté le : 19/02/2016..

ceux des berbères. En s'intégrant à l'intérieur de ces sociétés, ils ont pu acquérir une vision du monde différente et plus universelle, d'où la notion d'interculturalité qui se dégage des discours des contes.

En effet, la mobilité du peuple juif qui rejoint l'idée du perpétuel exil et celle du juif errant, a procuré à ce dernier une grande expérience de la vie, car il est possible de rapprocher le mot séfarade au mot « safar » de l'arabe qui veut dire voyage. Par conséquent, la nécessité de fuir sans cesse les affronts et les persécutions peut avoir produit sur eux des influences affectives. De par leurs stratagèmes politiques, ils étaient très habiles dans le labour des terres et dans le commerce. En plus de leurs savoirs scientifiques, philosophiques et religieux, ils excellaient dans la magie et la malice. Ceci a été confirmé par les contes de notre corpus, en particulier par le recueil des « **contes de l'Olivier** »¹, venus d'Algérie, d'Andalousie, de Palestine, de Syrie et même d'Europe cassant ainsi les frontières et unissant les traditions populaires orales de la Méditerranée, du Maghreb et du Moyen-Orient juif ou arabe. Par ailleurs, l'analyse de nos contes nous a permis de fixer quelques traits culturels communs à ces peuples riverains des côtes orientales de la grande bleue. Dans le conte « La princesse et l'oiseau » le marchand de sel : « un pauvre homme qui poussait son âne devant lui. Et il criait à la cantonade : « Marchand de sel! Qui veut du sel? » (S. Bouali, p.10.), nous conduit au commerce du sel qui représentait un des pans importants de l'histoire du Maghreb et de ses fortunes.

Les premiers conquérants du Maghreb, les Phéniciens après les Romains pratiquaient l'extraction du sel au Maroc, il avait la même valeur que l'or et l'argent. Le commerce du sel se faisait surtout au Maroc dont quelques villes comme Sala, Ifrane, devenaient des centres importants de négoce pour les juifs pratiquant la circulation du sel et de l'or. Quant, aux juifs de Fès, accusés de la violation d'une mosquée, ils étaient contraints de s'installer dans quartier situé sur un sol salin, d'où le nom de Mellah qui deviendra synonyme du quartier juif dans tout le Maroc. Le commerce de cet épice circulait dans les grandes villes du

¹ Chatrine. Gendrin, Judith. Gueyfier, « Les contes de l'olivier », Rue du monde, 2007.

Maghreb, de Meknès, Fès, Marrakech ou Taroudant passaient des caravanes de plusieurs centaines de chameaux chargées de sel, se dirigeant vers le désert du Sahara pour rejoindre les nomades de Djibouti appelés aussi « les caravaniers de la Corne d'Afrique ». Ces derniers contrôlaient tous les réseaux commerciaux de cet ingrédient, dont le transport se faisait à dos de chameaux et de dromadaires jusqu'aux soubassements des montagnes de l'Éthiopie. Ensuite, le sel est conduit plus loin sur les hauteurs par des caravanes d'ânes. Ainsi, ce très long voyage du sel partant de l'Afrique du nord, plus précisément du Maroc au Djibouti pour arriver au bord de la Méditerranée à Alexandrie en Égypte, nous a permis de suivre le parcours des caravaniers sur les routes mythiques du sel qui se rapprochent des routes de la soie de Samarkand (cité supra) où se rencontrent différentes cultures, différentes traditions et différentes langues et religions.

Par conséquent, la trace de cet élément dans nos contes a bien donné lieu au métissage qui a pris son essor au Maghreb, notamment au Maroc avec les juifs séfarades, au point où un monument placé au cimetière de Fès, était dédié au premier négociant juif ayant organisé le commerce du sel en caravanes, et par extension, les quartiers juifs qui se trouvent dans tout le Maghreb s'appelèrent « mellah », tiré du nom « melh » en arabe. Par ailleurs, dans les discours des contes, la circulation des idées et des biens culturels se manifeste généralement par des moyens de transport utilisés, dos de certains animaux dotés d'un pouvoir surprenant comme le cheval, l'aigle, le renard..., force surnaturel comme la fée, le génie, l'ogre, ou être énigmatique et ambigu comme le sorcier, le pervers, le malin... Dans nos contes, le héros se déplace souvent sur le dos d'un âne qui se définit comme une bête humble et sans valeur, par opposition avec le cheval, animal noble et important.

- L'âne : un élément interculturel universel

Au nord comme au sud de la méditerranée, l'âne est symbole d'entêtement, il est marqué de connotations négatives qui apparaissent dans des récits imaginaires notamment dans les contes et les fables. Mais, d'autres significations contradictoires lui sont attribuées selon le contexte dans lequel il tire sa

symbolique, « Têtu comme un âne » disent les français, sot et naïf comme l'atteste la légende grecque dans « Le roi Midas » auquel Apollon fait pousser des oreilles d'âne pour sa sottise, lâche et craintif dans le conte touareg, « Le lion et l'âne » publié par les petites sœurs de Jésus en 1974. Abondantes sont les significations qui se rattachent à cet animal :

Patience et tendances maléfiques, paresse et courage, humilité et puissance, monture infernale et monture royale... De l'âne rouge que les Égyptiens craignaient de rencontrer dans l'au-delà aux oreilles d'âne du roi Midas, de l'animal honoré pendant les fêtes de fous médiévales aux ânes de la crèche et de la fuite en Egypte, que d'ânes ont traversé nos cultures.¹

Effectivement, l'âne a parcouru l'imaginaire collectif d'un bout à l'autre de la terre, de par ses services à l'homme dans la vie quotidienne, il reste un animal au bas de la hiérarchie des animaux domestiques, capturé et dressé uniquement pour porter les charges et les voyageurs en particulier les humbles gens de conditions modeste.

Mais, l'âne dans nos contes assurait-il les mêmes fonctions ? Sa dimension culturelle peut-elle atteindre l'Occident ou même l'Orient ? En effet, l'âne en tant que transporteur : « **Je vis néanmoins, sortir du mur, j'en suis sûre, et comme s'en détacher, une mule lourdement chargée [...] La mule d'un pas lourd vint au bord de la rivière. Le bât qu'elle portait se souleva de lui-même, comme animé par un sortilège, et se posa en douceur sur la rive.** » (S.Bouali, p.4), et compagnon du héros dans son voyage, il assume un rôle primordial dans la rencontre des cultures, malgré la diversité de ses représentations symboliques dans les imaginaires collectifs. Car il ne s'agit pas de nier les différences entre ces représentations figuratives, mais de les rapprocher, de penser l'identité culturelle comme un système diversifié plutôt que comme un processus homogène, et les cultures comme liées par des espaces interculturels où les traits des unes et des

¹ Op, cit, Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, « Dictionnaire des symboles », Paris, Laffont, 1982, pp. 41-43 ; Pierre Brunel (sous la direction de), Dictionnaire des mythes littéraires, Paris, Éditions du Rocher, 1988, pp. 216-217.

autres se mêlent. Dans cette perspective, l'âne représente un trait culturel commun à plusieurs communautés, cette omniprésence s'explique par le fait que l'âne a longtemps vécu dans une grande intimité avec l'homme.

Dans le conte « La princesse et l'oiseau », la princesse déguisée suit pas à pas, plutôt qu'elle ne le conduit l'animal auquel elle s'est réduite, et qu'elle n'abandonnera pas puisqu'il a prééminence sur elle : un âne incarnant toute la crédulité et toute la bêtise du monde. Dans le conte de « Peau d'âne » (C. Perrault, 1694) dont les premières traces se trouvent sans doute au Moyen-Orient, l'héroïne est contrainte à fuir sa demeure paternelle et à choisir la mobilité. Cette dernière, au lieu de se transformer en animal revêt seulement sa peau pour se protéger de l'interdit de l'inceste, la nécessité de trouver un espace protecteur est fondamentale pour elle pour préserver son âme et se prémunir de l'agressivité de l'espace environnant.

Ainsi, le corps de l'âne, cet animal, mal aimé, à la mauvaise réputation dans la tradition, devient un abri pour cacher une jeune fille en quête d'un espace bienfaiteur. D'autre part, les représentations de l'âne dans les contes touaregs algériens sont loin d'être univoques ; il est tantôt valorisé, et il passe pour un animal intelligent, docile et résistant, tantôt dévalorisé à l'extrême, et se sont tous les défauts qui, lui sont collés, entêtement, méchanceté, stupidité et paresse. Or, ces traits de caractère se rapprochent bien de ceux de l'être humain, cette ambivalence renvoie, au fond, à la complexité de l'homme, qui est lui-même tantôt persévérant, tantôt idiot, tantôt gentil, tantôt méchant, tantôt laborieux, tantôt paresseux. C'est pourquoi, les discours des contes où intervient l'âne jouent d'une manière universelle sur le mécanisme d'identification, il est pour le lecteur/auditeur, un autre lui-même, car il reflète sa personnalité et assume le même rôle que lui : protecteur comme dans le cas de « La princesse et l'oiseau » (S. Bouali, 1983), « Peau d'âne », conte touareg¹ où il est un espace refuge pour l'héroïne. Dans d'autres contes, l'âne figure comme objet de nombreuses croyances, notamment

¹ « Tesshewa, la jeune fille épousée par son frère » recueilli chez les Touaregs Kel-Ferwan au Niger par Dominique Casajus a été publié en 1985 (pp. 1627), l'« Histoire de l'ânesse » recueilli chez les Touaregs Kel-Aday au Mali par M. Ag Erless a été publié en 1999.

dans la culture berbère. Il est considéré comme un animal prodigieux pour ses vertus fécondes. Cette relation de l'âne avec la sexualité est répandue aussi dans les sociétés saharo-sahéliennes¹, elle témoigne de son impureté, c'est pourquoi l'âne est particulièrement bannie en Kabylie.

L'héroïne dans les contes kabyles trouve d'autres espaces refuge pour se protéger de l'insecte, comme le cas de Zelgoum, dans « Contes berbères de Kabylie » de Mouloud Mammeri, où Fatima se cache dans une grotte sous un rocher pour fuir le mariage avec son frère. Ces pratiques sont connues dans d'autres régions méditerranéennes, de l'Antiquité à nos jours, l'âne exerce une telle influence qu'il est représenté dans la culture sous plusieurs images. En évoquant les aventures où figure l'âne de Nasr Eddin Hodja, un ouléma mythique de la culture musulmane et dont la renommée va des Balkans à la Mongolie, nous montrons la portée universelle de cet animal. Indispensable pour certains, méprisé par d'autres, l'âne est bien un reflet de la société au travers des âges, car il accompagne les hommes depuis des milliers d'années, certaines caractéristiques morphologiques ou associations font qu'il reste lié étroitement à la culture, nous renvoyant parfois une image ancrée à l'humanité comme un miroir à double face. L'affinité de l'âne avec le monde instinctif et sexuel dépasse donc l'espace maghrébin et s'observe dans d'autres cultures, ceci ouvre les voies à l'interculturalité et donne lieu au métissage.

Outre ces représentations culturelles, notre analyse des discours des contes nous a révélé d'autres traits culturels exploitables dans une perspective interculturelle, parmi lesquels la figure du génie, du sorcier, du djin ou de l'ogre.

Je ne sais pas si l'humanité rêve collectivement, je ne sais s'il existe des rêves que nous faisons ensemble, cauchemars de foule ou songes de groupe, un songe par monde : rêves latins anciens pour ceux qui parlaient latin, songes juifs d'écriture juive, rêves français pour l'histoire de France, croyez-vous qu'une histoire, une culture, ou une

¹ Catherine, BAROIN, « L'âne, ce mal-aimé, L'homme et l'animal dans le bassin du lac Tchad », IRD, 1999, pp. 277-298.

langue se taillent dans un commun tissu de songes ? Aimer quelqu'un, vivre avec lui, est-ce rêver le même récit¹

Le concept de l'interculturalité suppose la compréhension de soi-même et de l'autre, accepter l'autre c'est s'accepter soi-même. Nous savons que toutes les cultures s'appuient sur des mythes fondateurs et des contes dont la nature est très complexe. Ces derniers relèvent au fond d'un certain nombre d'archétype partagés par plusieurs cultures humaines, la signification de ces récits est profonde, elle est liée étroitement à la vie quotidienne de chaque individu. Mais cela veut-il dire que l'autre et moi ont la même histoire ? Où peut-être pouvons-nous faire le même rêve ? S'il y'a un rêve commun, ou une histoire commune, ils ne peuvent être interprétés que par la mise en jeu d'une dissimilitude qui est devenue, et qui était dès le départ une partie de chaque être humain. En effet, le sens de ces récits est profond, il ne peut toucher d'une manière directe ou explicite au vécu quotidien de l'homme.

La structure interne des contes comprend des éléments constitutifs ordonnés de façon à construire sa trame narrative, à savoir, le thème qui regroupe les motifs disposés en unités narratives regroupées en séquences, eux-mêmes comportant des traits propres aux personnages (héros, objet, animal, fée, orge...). Ces récits ont toujours lieu dans un univers éloigné, symbolique et imaginaire, c'est pourquoi leur rapprochement constitue une ouverture vers une instruction où l'unanimité peut être décelée à partir d'une certaine diversité d'où la notion d'interculturalité qui se dégage de ces récits.

2.3- Diversité des cultures, diversité des représentations

- Le génie depuis le Maghreb vers l'ailleurs.

L'homme a toujours été profondément fasciné par le surnaturel et le monde invisible, l'existence de ce monde parallèle au nôtre éveille sa curiosité et développe son imagination. Pour se représenter ce monde inconnu, l'homme a recours au monde des esprits, pour certains, il s'agit des âmes de personnes

¹ Michel. Serres, « Détachement », Paris, Flammarion, 1983, p.81.

décédées, qu'ils appellent aussi « fantômes », pour d'autres, les esprits représentent soit les forces du bien, soit celles du mal, les deux luttant les unes contre les autres pour exercer leurs pouvoirs sur l'humanité. Ces représentations symboliques relèvent surtout du folklore et de l'imaginaire collectif, c'est pourquoi, le conte met souvent en scène un personnage méchant animé par une pulsion destructrice et meurtrière appelé génie ou djinn dans la tradition arabe. Par conséquent, l'intérêt du conte réside dans le fait que le génie donne une origine historique à son souci destructeur, car depuis que Dieu, le Tout Puissant a créé Adam, le premier homme, un des djin appelé Iblis fut contrarié et nia la présence d'Adam. Alors, Dieu qui connaît le fort intérieur de toutes ses créatures a testé le djinn Iblis, en lui demandant de se prosterner devant cette nouvelle création. Mais ce dernier, très orgueilleux, désobéit à Dieu et fut banni du paradis, depuis ce moment, il est devenu Iblis ou « chitan el radjim » dans la tradition islamique et satan dans la tradition chrétienne. A cet égard, toutes les religions ont leur propre interprétation à propos de ce monde invisible, mais l'Islam apporte de nombreuses réponses au mystère de ce monde des djinns en se référant aux paroles sacrées du Coran et à celles de notre Prophète Mohammed (paix et bénédiction d'Allah sur lui). Alors qui sont ces djinns ou génies ? Et pourquoi figurent-ils dans les contes ? Que représentent-ils, au juste ?

- Analyse des traits interculturels dans le corpus C

Dans les contes de notre corpus nous avons noté la présence de personnages ayant un pouvoir surnaturel, cette présence abonde aussi dans des contes étrangers à notre patrimoine oral, issus de la tradition européenne, orientale, africaine, latine... Dans les contes maghrébins, en particuliers kabyles, le génie ou djin est un personnage qui « **semble avoir subi l'influences des conceptions orientales, il est un être surnaturel à catégorie analogue [...] il semble répondre à de vieilles traditions berbères c'est la fée** »¹ ou le sorcier dans certaines régions et Iblis (Satan) dans d'autres. L'histoire du génie s'articule avec le monde religieux musulman, en effet, la création musulmane n'est pas faite de vide entre Dieu le

¹ Henri. Basset, « Essai sur la littérature des berbères », Pari, coll. Ibis, Press, Awal, 2001, p.43.

créateur et ses créatures, un autre monde invisible comble ce vide, c'est celui des anges et des djinns. C'est pourquoi, la représentation de ces personnages surnaturels dans les contes n'appartient pas à l'imagination, ils font parti d'une réalité attestée par le Coran et les autres Livres Saints (la Bible, l'Évangile...) qui confirme leur existence et donne matière à l'imaginaire collectif qui se transmet de génération en génération.

Ainsi, le merveilleux qui transparait dans nos contes est dû en grande partie à la présence de ces personnages surhumains, par ailleurs, si le merveilleux possède la même signification dans toutes les langues, peut-il être représenté de la même façon dans toutes les cultures ? Comme le merveilleux est : « **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.** »¹, nous pouvons dire que dans les contes maghrébins le merveilleux est provoqué par la présence du génie, du sorcier, du djinn voire de l'ogre ou l'ogresse. Ce qui distingue réellement ces personnages des êtres humains sont leurs pouvoirs et leurs habiletés diverses, ils se caractérisent par l'invisibilité et la capacité de se métamorphoser en objet ou en animal d'où l'importance du rôle qu'ils occupent dans la narration. Ils sont tantôt des adjouvants tantôt des opposants, comme dans le conte « Le chant des génies » où le paysan berné par la générosité des génies dont le nombre se multipliait à chaque fois, tombe dans l'outrance de ses bienfaiteurs qui se transforment en antagonistes à la fin du récit.

Dans le conte fasi, le héros : « **Caftan d'amour était un djinn de la race des djnoun qui était tombé amoureux de la jeune fille un jour que, voyageant à travers les airs, il l'avait aperçue [...] Il était le fils du roi du palais sous-marin** » (p.229). Nous remarquons l'organisation de ces personnages en groupe et sous-groupe, ils vivent en communauté comme les être humains, s'organisent en famille, en personne et établissent l'ordre dans leur société, ils sont tenus, comme les humains, d'adorer Dieu et de se donner à l'islam, le but de leur création est exactement le même que celui de la création de l'homme. Ceci est prouvé dans le

¹ Op, cit, El Mouhit. Dictionnaire de langue arabe.

Saint Coran par les paroles de Dieu : « **Je n'ai créé les djinns et les hommes que pour qu'ils M'adorent.** »¹ Les djinns, comme les hommes, peuvent donc être musulmans ou non-musulmans, à cause de leur nature violente, la plupart d'entre eux sont non-musulmans et deviennent les alliés du plus connu et du plus grand des djinns, Satan. C'est pourquoi, la présence du diable, du démon, du monstre est abondante dans les contes populaires de la rive méditerranéenne Nord que celle dans la rive Sud. Comme le merveilleux est indissociable des contes, il transparaît dans ces derniers grâce aux fonctions assurées par les personnages surnaturels, car il se définit comme un effet mystérieux provoquant chez l'être humain l'admiration et la stupéfaction, du moment qu'il s'éloigne du fil ordinaire des choses.

Cependant, si le merveilleux a la même signification dans toutes les langues, vu les définitions qu'en donnent les divers dictionnaires, est-il symbolisé de la même façon dans toutes les cultures ? Après l'analyse de plusieurs contes y compris ceux de notre corpus, nous avons remarqué qu'à chaque fois qu'un personnage surhumain intervient, l'histoire devient attachante. Ce trait culturel est commun à tous les peuples, seulement chaque société le représente selon sa vision des choses et son mode de communication.

En présentant ses histoires merveilleuses à ses lecteurs, Charles Perrault les appelle « contes de Fées et d'Ogres », considérant alors les fées et les ogres comme les personnages surnaturels sur lesquels repose toute la diégèse, car leur rôle est très important dans l'organisation et la perception du sens. Par ailleurs, les contes maghrébins sont principalement des contes de génies ou djinn, à l'instar des contes kabyles qui sont des contes d'ogre ou du ghoul (Tsériel) d'après l'appellation donnée par la majorité des berbères. Si la fée, représente un personnage doté d'une surnature dans les contes européens, elle est complètement absente dans notre corpus de contes. Mais, ce personnage féérique est remplacé dans l'imaginaire maghrébin, oriental et africain par le génie (djinn) ou l'ogre dont les fonctions sont proches de celles de la fée. Les caractéristiques communes de ce personnage dans les différentes cultures sont le pouvoir, la métamorphose, l'invisibilité, la

¹ Op, cit, « Le Coran inimitable », Sourate 52, verset 56

destruction et la possession, Mais, il prend une appellation différente et une forme spécifique selon chaque société et selon l'imaginaire de chaque peuple. Plusieurs théoriciens ont essayé de définir ce personnage mystérieux, parmi eux Arlette Bouloumie avance la définition suivante :

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, jouissant de grandes richesses et possédant des objets magiques¹

De cette définition découle les différentes dénominations attribuées à ce personnage, dans certains pays, il est nommé le géant ou le monstre, dans d'autres le dragon ou le serpent, mais dans la plus part des contes ce sont les génies, les ogres et les fées qui hantent l'imaginaire collectif. Or, cette représentation qui fait l'unanimité de tous les peuples et qui contribue au dialogue des cultures, peut-elle avoir une origine ? En effet, en comparant le génie (djinn, sorcier, ogre...) de nos contes avec ceux des contes européens et orientaux notamment, les contes de Perrault et des Grimm et les contes des Mille et une nuits, nous avons remarqué la similitude de quelques traits culturels reflétés par les fonctions assurées par ces personnages. En dépit des distances géographiques et historiques, des rapports se sont tissés entre l'imaginaire maghrébin et européen et l'imaginaire anonyme ou collectif oriental.

Dans le conte « Le chant des génies » le narrateur ne donne aucune description physique des génies, par contre il indique leur foyer : « Et de sous terre sont sortis cinq génies » (p.17) ainsi que leur pouvoir : « Chaque fois qu'un homme s'y était aventuré, les génies l'avaient transformé en criquet, en sauterelle, parfois même en grenouille » (p.12). Dans le conte kabyle, l'ogre est décrit surtout par sa taille gigantesque et son appétit féroce pour la chair : « Tsériel touchait à la fois à la terre et au ciel. Sa tête était un vrai buisson d'épines » (Taos.Amrouche, p.22), ils

¹ Arlette, Bouloumie, « L'ogre », In : Dictionnaire des Mythes Littéraires, sous la direction de Pierre Brunel, Paris, Rocher, 1988.p. 10102.

dévoient leurs victimes hommes ou animaux crues : « **L'ogre entra et dévora le pauvre vieux** » (Taos.Amrouche, p.113) ; « **L'ogresse Tsériel revint de la chasse dans l'après midi et trouva l'âne qu'elle avala, n'en laissant que les oreilles qu'elle attacha de part et d'autre d'une branche** » (Ibid, p.101). D'ailleurs, Camille de Lacoste met en exergue dans son étude ethnologique du conte kabyle tous les défauts de cet anti-homme : « **Il est d'une bêtise épaisse à la mesure de son gigantisme [...] Ils consomment de la chair crue, non égorgée, ignorent donc la cuisine civilisée. Tout en eux est sauvage ou manifestation de sauvagerie, au contraire de la culture, de la civilisation que défend le héros.** »¹

Quant, aux contes occidentaux, le personnage surnaturel est décrit avec plus de finesse et de civilité, ce qui leur confère un statut social différent de celui des personnages surnaturels maghrébins. Dans les contes de Perrault, l'ogre apparaît comme un personnage courtois dans les valeurs valent celles de l'homme, citons comme exemple les contes les plus connus du recueil de la Mère L'oye où le narrateur met en valeur le rang social de l'ogre, dans « la Belle au bois dormant », la belle-mère ogresse devient reine car : « Le roi ne l'avait épousé qu'à cause de ses grands biens » (Perrault, p27), il montre la richesse des ces personnage à travers leurs habitations, par opposition à la pauvreté des ogres dans les contes maghrébins qui habitent sous-terre ou dans des grottes.

Dans le conte du « Chat botté » le narrateur décrit la fortune de l'ogre : « **Le maître chat arriva enfin dans un beau chateau dont le maître était un ogre, le plus riche qu'on ait jamais vu, car toutes les terres par ou le roi avait passe étaient de la dépendance de ce château.** » (Perrault, p. 48). En plus de la richesse des orges des contes de Perrault, le narrateur décrit leurs habitudes culinaires qui différent de ceux des ogres des contes maghrébins. Dans « Le petit poucet », l'ogre ne mange ses repas que cuits, sa femme lui prépare : « **Un mouton tout entier à la broche pour le souper.** » (Perrault, p.79). Aussi, la belle-mère de La Belle au bois dormant ne s'attaque pas directement aux être humains, mais veut qu'ils soient cuisinés à la sauce Robert : « **Je le veux, dit la reine (et elle le dit**

¹ Op, cit, Camille Lacoste Dujardin, p. 201.

d'un ton d'ogresse qui a envie de manger de la chair fraîche), et je la veux manger a la sauce Robert. [...] - Je veux manger la reine a la même sauce que ses enfants.» (Perrault, p.28-29). Par conséquent, nous remarquons que les personnages surnaturels présents dans les contes maghrébins et les contes de Perrault sont spécifiques à chaque culture selon l'imaginaire du peuple, néanmoins, ils forment un élément interculturel qui favorise le métissage et la rencontre des cultures. Malgré les divergences qui les séparent sur le plan social et sur leurs natures merveilleuses, ils se rapprochent par leurs pouvoirs et leur esprit dévastateur.

Par ailleurs, nous avons confronté le génie de nos contes avec celui des contes des Mille et une nuit et nous avons constaté la ressemblance de quelques aspects culturels définissant ces personnages surhumains. L'emprise qu'a pu exercer ce chef-d'œuvre sur les peuples des deux rives de la Méditerranée nous laisse penser à la présence évidente de certains traits culturels orientaux dans la culture maghrébine et la culture occidentale. En effet, comme les événements des contes des Mille et une nuit se passent dans des espaces différents, l'Inde, l'Iran, la Chine, l'Arabie Saoudite, leur circulation a influencé d'une manière indéniable la civilisation islamique et tous les territoires assemblés par la conquête arabe. C'est pourquoi, la tradition orale (conte, mythe, fable..), la religion, les histoires permettent d'établir des liens très forts entre différents pays tel que l'Afrique, la péninsule Ibérique, Samarkand, la Chine. De la Mésopotamie à l'Espagne en passant par l'Égypte et le Maghreb, les villes connaissaient un développement culturel, scientifique, commercial et autre.

Puisant dans les sources de la Grèce antique, la civilisation Arabe a pu tisser des liens entre celle-ci et dans le temps avec la renaissance européenne. Ceci nous amène à établir à notre tour, le rapprochement de plusieurs traits culturels qui relient les contes de notre corpus aux contes occidentaux et orientaux. Les conteurs maghrébins ou le narrateur de Perrault étaient-ils vraiment influencés par la conteuse Shahrazade ? Car les génies, les sorciers, les démons, les forces du bien et du mal, le pouvoir, la violence, la cruauté, la paix, le triomphe sont des sujets universels qui sont reflétés par l'imaginaire collectifs de ces pays et constituent

leurs patrimoines culturels. Certes, le recueil des contes « Les Mille et une nuits » a contribué à la découverte de l'Orient par l'Occident et a favorisé le dialogue des cultures, mais l'Orient ne s'arrête pas uniquement à cet imaginaire anonyme, il inclut aussi d'autres noms et d'autres événements historiques qui ont participé au développement de la culture orientale, comme Omar Khayyâm avec ses « Roubayât », Ferdowsi avec sa grande épopée iranienne « Shâh Nâmeh », Attar avec le mémorial des saints « La conférence des oiseaux » cité dans la deuxième partie de notre travail, Ghazali et sa conception religieuse avec sa « Revivication des sciences de la religion », Rûmi avec le « Mesnâvi », Saâdi avec son « Boustân » et d'autres écrivains et philosophes persans dont le style et la persévérance faisaient la gloire de la littérature orientale.

Dans cette perspective, nous pouvons dire que culture peut être transculturelle, car elle devient le creuset de rencontres, d'échanges et de métissages multiples. Ces interactions culturelles ont pris la forme des conquêtes, des conflits des nations, des guerres coloniales, et même du flux commercial. Ce qui circule ne peut se limiter uniquement aux marchandises, aux pensées, aux livres, à l'argent, mais ce sont aussi des manières de voir, de vivre, de se représenter les choses, et même la manière d'imaginer et de créer. Ainsi, l'interculturel ne peut se concevoir que si les membres de cultures différentes seraient conscients que la culture de l'autre est différente, comme ils doivent reconnaître réciproquement leur altérité. De ce fait, toute culture, nous permet en obéissant à des normes communes de trouver du sens, d'orienter nos vies et de nous sentir proches de ceux dont nous partageons les mêmes traits culturels sans pour autant nier nos identités.

Le but de l'interculturalité est de montrer qu'au-delà des traits spécifiques des cultures, ces dernières sont liées par une part d'universel. Donc, si nous essayons de trouver une origine à chaque trait culturel, d'où il vient ? Qui sont ses précurseurs ? Comment est-il arrivé à nous ? Nous ne pourrions jamais accéder à l'interculturel, car toute société se donne le droit de s'approprier tel fonds culturel et ceci nous empêche de rencontrer d'autres cultures et nous mène à une hiérarchisation des cultures d'où la notion de racisme. Ainsi, la représentation du pouvoir, de la force, de l'invisible par la figure du génie, du djinn, du sorcier, de

l'ogre, de la fée... selon l'appellation donnée par chaque peuple, nous conduit à l'interculturalité à condition que chacun renonce à vouloir dominer l'autre, que chacun tente, à l'aide du regard de l'autre, de se connaître. La vérité n'appartient ni à l'un ni à l'autre mais s'obtient dans la possibilité d'une rencontre et d'un dialogue entre les deux.

Une grande part de la dynamique interculturelle réside dans la position qu'adopte chaque culture face à des apports étrangers, composite déjà en elle-même, la culture maghrébine ne se conçoit pas hors des évolutions culturelles. C'est pourquoi, nous ne pouvons dire que les contes de notre corpus sont des discours fixes créés à un moment donné, à l'occasion de tel ou tel événement, mais ce sont des textes nomades qui circulent et qui accueillent en même temps des matériaux issus de cultures diverses qui se fondent à ses propres matériaux pour s'inscrire à la suite dans le patrimoine culturel participant de la sorte à la formation de stratégies identitaires. Vu sous cet angle, **« l'univers féerique, qui, de prime abord, semble purement imaginaire, purement compensatoire, met en fait en scène la réalité, une réalité qu'il déforme, enjolive et colorie. »**¹.

D'ailleurs, si les péripéties des contes sont incroyables, vu les actions de ces personnages surnaturels que ce soit dans les contes de notre corpus ou dans les autres contes : Transformation d'une terre aride en un champ cultivé par les génies, le héros des Mille et une nuit devient riche et puissant grâce au djinn délivré de la lampe merveilleuse, la petite servante devient princesse grâce au pouvoir magique de la fée... **« Les souhaits des héros répondent à des soucis bien réels: manger, trouver un toit, travailler, se marier, assurer sa descendance, s'élever dans la hiérarchie sociale, réparer l'injustice dont ils s'estiment victimes. »**² En effet, le paysan, victime de la pauvreté ne voulait-il pas s'en débarrasser en sollicitant l'aide des génies ? Le conte de la Belle au bois dormant ne reflétait-il pas la cruauté de la grand-mère qui voulait manger ses petits enfants, ou Chérazade victime de l'injustice du roi ne faisait-elle pas appel aux personnages surnaturels pour luter

¹ Anne Gugenheim-Wolff, « Le Monde extraordinaire des contes de fées », Paris, de Vecchi, 2007, p.12.

² Ibid, p.12.

contre le pouvoir qui se donne force de loi ? Ainsi, le conte déploie une série de motifs reconnus comme des traits culturels universels. Véritable véhicule de l'inconscient collectif, le merveilleux contribue à la perception de la réalité, il met en scène les angoisses et les doutes de l'individu et du groupe. A travers, le processus d'identification et de confrontation à l'altérité qu'il dissimule, le conte éduque à l'interculturalité et donne à concevoir l'inimaginable tout en se basant sur une réalité connue.

La représentation du pouvoir, de l'invisible de l'incertitude par ces personnages surnaturels transporte le lecteur/auditeur des contes dans un désordre contre nature mais proche de la vie quotidienne, car cette force surhumaine nous guide à travers un enchaînement logique et bien structuré vers une vision optimiste de l'existence. Cependant, la symbolique du génie délivré par l'inconscient collectif sur les deux rives de la Méditerranée montre la diversité d'une tradition orale et culturelle dont la circulation favorise continuellement le métissage. Le conte est conçu comme lieu de dialogue et d'échange socioculturel dans l'espace méditerranéen, notamment dans l'espace maghrébin comme en témoignent les contes de notre corpus. Car en y regardant de près, nous apercevons que c'est toute une réalité sociale qui est dévoilée par le truchement des objets magiques, des appuis surnaturels et des métamorphoses, comme l'affirme Simonsen :

Tout texte fictif entretient avec la réalité sociale et le cadre de référence mental de son auditoire des relations très complexes: il est assurément ancré dans cette réalité, qui lui fournit son point de départ et son dynamisme, mais c'est aussi un texte artistique régi partiellement par des lois qui lui sont propres.¹

Au terme de cette analyse, nous constatons que le conte est un support de transversalité culturelle, d'échanges et de rencontres, il s'ouvre sur les réalités de la vie, nous aide à les découvrir aussi à découvrir d'autres cultures et d'autres « je », surtout, actuellement où le phénomène de mondialisation tend à étouffer cette tradition orale et à museler les imaginaires collectifs. Or, le conte, de par sa faculté à s'adapter aux époques et aux idéologies, reste éternellement mouvant, et toujours

¹ Op, cit, Michèle, Simonsen, « Le Conte populaire français », 1994, p.117.

capable à répondre aux besoins des hommes et aux désirs des voix qui s'en emparent, il se rebelle toujours contre les forces qui tentent de le faire taire et ce dans des sociétés ouverts aux flux du monde où les langues, les cultures se rencontrent, se côtoient et se rapprochent de plus en plus. Sur ce, nous pouvons dire que le conte de par sa mouvance, sa charge culturelle et interculturelle, sa vision pluraliste du monde s'impose dans toute société en tant que porteur d'un héritage ancestral, pour relever le défi mondial. En fin de compte, la modernisation n'est pas arrivée à la convergence attendue, c'est-à-dire à l'unification des cultures, mais bien au contraire, elle a contribué au déploiement du conte en lui octroyant une fonction sociale, celle d'un transmetteur et d'un passeur de mémoire culturelle en se réadaptant à chaque fois aux nouvelles conditions sociales et technologiques, ce qui va à l'encontre de la mondialisation.

3- Le conte face au défi mondial.

3-1- Sauvegarde et/ou renouveau du conte au Maghreb

A l'heure actuelle, la littérature orale connaît un net regain d'intérêt et représente un défi à la mondialisation. Deux facteurs ont participé à cette nouvelle reconnaissance, d'une part la mondialisation qui s'efforce de façonner les cultures au profit d'une culture unique, d'autre part la fragmentation des sociétés dû au phénomène de l'immigration qui a engendré une diversité culturelle poussant certaines nations à réclamer leurs droits culturels dans le but d'une identification identitaire culturelle. Dans cette perspective, la diversité culturelle doit être appréhendée non comme un facteur de division mais comme un facteur d'équilibre conditionné par le respect des droits de l'homme et la reconnaissance de la dignité culturelle de chacun pour ne pas se plier aux retombées de la mondialisation. C'est pourquoi, nous avons constaté l'importance de certains termes, vu leur apparition constante dans les dialogues interculturels de ces dernières décennies, comme la culture, la tradition orale, le patrimoine matériel et immatériel, l'identité. A ce propos, l'UNESCO a pris en charge la sauvegarde de cette richesse culturelle propre à chaque peuple en l'inscrivant par la suite dans un patrimoine culturel commun à toute l'humanité.

Si dans de nombreux pays, l'action de préserver cette donnée culturelle en particulier la littérature orale (conte, légende, fable, mythe, proverbes, chants....) est menée depuis très longtemps pour garantir la pérennité de leur patrimoine culturel, dans les pays maghrébins, ces démarches demeurent à l'ordre du jour, certes la question de sauvegarde est nécessaire, mais comment l'envisager ? Si nous prenons l'exemple du conte, quelles sont les démarches et les pratiques théoriques à suivre pour le conserver ? Pouvons-nous parler de sauvegarde ou de renouveau du conte ? Comment pouvons-nous rendre au conte sa socialisation qui a disparu au fil du temps face aux techniques modernes comme la télévision, l'ordinateur, la radio, les voix numérisées sur vidéo, les disques compacts ? En effet, la tâche de la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel notamment la littérature orale est un travail qui nécessite beaucoup de rigueur et de temps. Cette notion de sauvegarde relativement récente, a débuté vers les années 1990, le mérite revient à la place de Jemaâ el Fna à Marrakech qui a joué un rôle important dans la décision de l'UNESCO pour la prise en charge des biens culturels immatériels de l'humanité. Au Maghreb, un programme a été mis en place en 2004-2005 pour la sauvegarde du patrimoine oral et immatériel, outre le Maroc dont Jemaâ el Fna fut proclamé chef-d'œuvre du patrimoine oral de l'humanité parmi d'autres espaces culturels en 2001, le programme concernait aussi l'Algérie, la Tunisie, la Libye et la Mauritanie. La convention de 2003 visait la préservation, la protection, la transmission, la valorisation, l'identification de tous les biens immatériels par des moyens éducatifs formels ou informels et ce dans le but de défendre l'identité et la diversité culturelle des peuples et de favoriser le dialogue et le respect des cultures.

Comme la littérature orale fait partie de ce patrimoine immatériel, sa sauvegarde est devenue une question de vie ou de mort, car avec ce flux mondial sa sclérose voire sa disparition est devenue un fait incontestable. Autrement dit, la tradition orale, liée à la vie de tous les jours, elle est devenue un phénomène vital qui gère les activités sociales et collectives des hommes, aussi leurs relations quotidiennes. En effet, l'être humain, depuis son existence avait toujours besoin de parler, de raconter, de dialoguer, de s'exprimer et l'oralité était le seul moyen qui lui permettait d'accéder à cette finalité. Au Maghreb, la pratique du conte est reconnue depuis des siècles, l'art de conter était l'apanage des sociétés

analphabètes, la plupart des conteurs exerçaient cet art en échange de quelques sous surtout dans les lieux publics où les auditeurs sont tenus en haleine et aimeraient prolonger cet instant imaginaire. Au cours des siècles, nos ancêtres organisaient des formes de paroles en fonction des événements et des auditoires pour lesquels ils les créaient. Parmi ces formes, les plus accessibles étaient le conte, le mythe, la légende et la fable, mais leur transmission se faisait différemment d'un conteur à l'autre et d'un contexte à l'autre.

Puisque la tradition orale est tout ce qui se traduit par la voix et tout ce qui se perpétue de bouche à oreille dans une contemporanéité et une symétrie de l'acte de production/réception, les mémoires individuelles et collectives étaient le seul moyen pour préserver cette oralité, car en matière du conte populaire oral, quand la voix arrête d'émettre l'histoire, cette dernière disparaît en même temps que son énonciation. C'est pourquoi, le conte millénaire diffère du conte d'aujourd'hui par son mode de transmission et de conservation, l'un se transmet par voix et se conserve dans les mémoires, l'autre se transmet par écriture et se fixe sur le papier. Ainsi, les conteurs des temps anciens, dans le monde entier n'avaient que les organes physiques propres à la parole à l'audition qui leurs assuraient la sauvegarde de cette littérature orale. Dans cette perspective, Jacques, Derrida définit cet art de la communication dont les organes physiques en sont les véhicules comme suit :

La langue résiste à toutes les mobilités parce qu'elle se déplace avec moi. Elle est la chose la moins inamovible, le corps propre le plus mobile qui reste la condition stable, mais portable, de toutes les mobilités : pour utiliser le fax ou le téléphone cellulaire, il faut que je porte sur moi, avec moi, comme moi, le plus mobile des téléphones qu'on appelle une langue, une bouche et une oreille qui permettent de s'entre-parler.¹

Dans un autre passage, il insiste sur l'importance de cette corporéité qui caractérise l'oralité, pour Derrida la langue est : « *Le plus increvable des fantasmes, elle est ce qui se sépare de moi en partant de moi, ce dont je pars, me pare et me*

¹ Jacques, Derrida, « De l'hospitalité », Paris, Calmann-Lévy, 1997, p.85.

sépare, le plus mobile des mobiles parce que le plus immobile. »¹ Nous saisissons donc l'importance primordiale pour l'homme attaché à la tradition orale de se remémorer toute son existence passée et présente et ce dans les détails les plus minimes et en liaison avec les coutumes de son groupe social. En effet, chez tous les peuples riverains de la méditerranée y compris les maghrébins, la voix est l'alliée de la mémoire, sans elle le souvenir ne peut maîtriser le passé ni participer au présent, car une société sans voix équivaut à la perte de soi-même, à l'oubli et au néant. Cette littérature de la voix qui est l'oralité assurait auparavant la pérennité d'un patrimoine culturel sur lequel repose le fonctionnement des sociétés en fondant une conscience identitaire propre à chacune d'elles.

Mais, actuellement cette littérature orale s'oppose à une autre littérature désignée par l'écriture, il n'y a pas de société qui peut être soit de culture orale soit de culture écrite, oralité et scripturalité coexistent au sein d'une même nation, néanmoins, certaines sont dominées par cette **orature**² ou **oraliture**³, vocables proposés par quelques écrivains pour démarquer cette littérature de la voix du champ littéraire ordinaire. A cet égard, les sociétés maghrébines ne font pas exception, vu leur parcours historique, l'oralité apparaît dans ces pays, l'Algérie, le Maroc, la Tunisie comme une vraie modalité de civilisation par laquelle ils essayaient de véhiculer leurs systèmes de valeurs et leurs représentations qui sous-tendaient leur vision du monde et leur mode de pensées.

La littérature orale enveloppe un champ très vaste au Maghreb, un état des lieux nous a permis de découvrir des régions spécifiques où l'oralité est une littérature à part entière, elle est dite primaire, car elle s'effectue directement entre l'orateur et son auditoire. Toutefois, la littérature orale caractérisée par sa mouvance reste dans son ensemble un patrimoine culturel mal fixé, car tout corpus oral ne peut être fini, immuable et figé par la mémoire ou la transmission orale. Ceci est dû aux modes de transmission et à l'environnement socioculturel dans

¹ Op.cit, J, Derrida, p.85.

² Proposé par le linguiste Claude Hagège, « L'homme de paroles », Paris, Fayard, 1985, p.84.

³ Proposé par, les écrivains de la créolité : Glissant, Chamoiseau.

lequel se déroule la production et la réception, d'où la variabilité du texte oral. L'interprète de la tradition orale ne doit surtout pas innover, mais il est sensé reproduire le texte tel qu'il a été donné avant lui. Cette aptitude à mémoriser un texte oral et le propager fidèlement est plutôt rare et risque de freiner la création de nouvelles œuvres. Dans cette optique, et selon une antique croyance et un certain rapprochement linguistique, les sociétés arabes notamment les maghrébins attribuaient aux femmes (an-nissaâ) d'être dispensatrices d'oubli (an-nissyan), en outre, les hommes (ad-dakkar) dont la mémoire est fraîche avaient l'avantage du souvenir (ad-dikra) de l'incantation et de l'oraison (ad-dikr).

C'est pourquoi, les initiateurs de la tradition orale sont surtout des hommes, vu leur statut social qui leur permettait la pratique du contage devant un public extérieur. Contrairement à la femme, bien qu'elle soit la principale gardienne de cette littérature orale, et transmette des contes de génération en génération, elle n'est pas reconnue comme une « conteuse », car ce qu'elle racontait était considéré comme des « khurafats », genre de narration appelé par Boudhiba dans son œuvre « L'imaginaire maghrébin », le « **radotage** »¹, autrement dit paroles égarées ou fantaisie de l'imaginaire. Si nous devons faire un rassemblement des premiers contes narrés au Maghreb, nous nous rendrions compte non seulement de la diversité des thèmes abordés dans ces histoires, mais de leurs variantes et de la richesse des mémoires surtout féminines qui les gardent et qui l'ont transmises au fil des siècles. Dans cette optique, la conservation de ce patrimoine oral est devenue une urgence, pour ce faire, plusieurs dispositifs ont été mis en place par le ministère de la culture pour remettre la littérature orale, en particulier le conte au devant de la scène avant qu'il ne tombe dans les oubliettes.

D'après la convention de l'Unesco pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel mis en place le 17 Octobre 2003 et dont le Maroc faisait partie des états membres, ces derniers doivent assurer la préservation de leur bien immatériel en faisant participer les communautés, les groupes et les individus qui ont la capacité d'assurer la transmission de ce patrimoine et de bien le gérer en mettant en valeur sa

¹ Abdelwahab, Boudhiba, « L'imaginaire maghrébin », Tunis, éd, Cérès, 1994, p.17.

fonction au sein de la société. Suite à cette convention, nous supposons que la première démarche à réaliser est tout d'abord la collecte et l'archivage qui contribue et à la sauvegarde et au renouveau du conte, car l'action de réinventer ne peut avoir lieu sans l'action de sauvegarder. Et si nous assistons actuellement à cette survie du conte, c'est grâce à ces deux actions qui s'associent et s'enchevêtrent, sachant que la première ancre le conte dans la tradition et le fait perpétuer à travers le temps et la deuxième action l'inscrit dans le présent et l'oriente vers l'avenir.

Toutefois, la collecte des textes oraux (conte, mythe, légende, fable, devinette...) ne se fait pas sans mettre au point un programme qui organise le travail lui-même. Elle consiste avant tout à dresser un inventaire afin de constituer un corpus dont le classement, la transcription, la traduction, l'identification, se font à partir de méthodes scientifiques, ethnologiques et anthropologiques, pour donner par la suite à ces matériaux collectés la valeur et le mérite d'être conservés.

Par conséquent, le travail de collecte est primordial dans la sauvegarde du patrimoine oral, il le fait vivre en préservant sa fonction sociale, car il participe au processus de remémoration, de contage, d'assimilation, de reconnaissance et d'identification. En effet, pendant notre travail de recherche, nous étions confrontées à un problème majeur qui s'est manifesté au niveau du corpus d'étude. Nous nous sommes rendu compte que les contes issus du patrimoine culturel oral maghrébin (Algérie, Tunisie, Maroc) ne figurent pratiquement pas dans les librairies, ni dans les bibliothèques d'état ou privés, par contre ils se vendent en panoplie à l'étranger. Mais, la plus part de ces contes restent inconnus, car étant obligée de passer par le travail de collecte notamment à Tlemcen pour fabriquer notre corpus, nous avons trouvé que toute une mémoire collective tend à disparaître si nous ne prenons pas les dispositions nécessaires pour sa sauvegarde. C'est pourquoi, le texte oral, bien qu'il ait la capacité à résister au temps pour survivre et à s'adapter aux réalités et aux diverses circonstances de la vie, il faut penser d'abord à sa préservation avant de passer à son renouveau vu le succès qu'il connaît ces derniers temps de par le monde entier.

3.2- Pour une meilleure conservation du conte : Mise en place de quelques dispositifs

A l'heure présente où les traditions, anéanties par la modernisation n'ont aucune valeur au sein d'une société, le conte a fait son émergence et a suscité de nombreuses réactions dans différentes régions pour relever le défi mondial. Mais, pour ce faire, il faut garder vivant le patrimoine oral et trouver des moyens pour le sauvegarder. Les premières dispositions à mettre en place sont d'abord d'ordre juridique, éthique, et gouvernemental, le rôle du ministère de la culture est important dans l'action de la préservation du patrimoine oral, suite à la convention de l'UNESCO. Les premières actions menées doivent se concentrer d'abord sur la formation des conteurs, qu'ils soient amateurs ou professionnels, car la viabilité du conte dépend des voix des conteurs qui s'inspirent des personnages et des thèmes traditionnels pour raconter de nouvelles histoires relatives aux événements actuels et aux évolutions socioculturelles.

Or, les pays maghrébins représentent un retard dans le domaine de la sauvegarde du bien immatériel, aucune stratégie n'a été mise en œuvre en la matière, à commencer par la collecte qui se fait par des chercheurs d'une façon autonome sans être prise en considération. Ayant menée personnellement cette action de collecte, nous avons constaté la richesse de cette tradition orale et surtout la différence entre un conte transmis de bouche à oreille et un conte transcrit et rangé dans un livre. Dans certaines régions, que se soit au Maroc, en Algérie ou en Tunisie, les occasions sont nombreuses qui donnent lieux à des moments de contage différents selon l'espace masculin ou féminin. Exemple à Tlemcen, à Oran ou même à Oujda, se sont surtout les femmes qui sont gardiennes de cette tradition lors des rencontres familiales, des soirées de ramadhan, des occasions festives ou même pendant les veillées funèbres. Quant aux hommes, ce sont les rencontres dans les cafés, les mosquées, au coin du quartier ou pendant les travaux agricoles, les fêtes religieuses et les assemblées à proximité des souks qui leur donnent l'occasion de narrer.

Ainsi, si ces contes ne sont pas racontés au sein des communautés, le patrimoine oral ne serait plus vivant, c'est pourquoi, il faut que les directions de la culture, au niveau des wilayas, prennent en charge le travail de collecte en repérant les conteurs, hommes ou femmes en particuliers dans les environs des villes qui restent des espaces moins soumis au modernisme. D'ailleurs, pendant notre travail de recherche, la majorité des contes collectés étaient racontés par des femmes âgées, mais ces dernières ne peuvent pas être des conteuses professionnelles, car elles pratiquent la narration dans un espace clos, familial, à l'abri d'un public comme le veut la tradition musulmane. Pour les vieux, qui représentaient la sagesse et les valeurs de la société et à qui incombait l'art de conter, ils ne veulent plus pratiquer cette activité de nos jours, ou que rarement à la demande de leurs petits enfants.

Cependant, cela n'empêche pas les responsables du ministère de la culture d'encourager la profession de conteur (se) et de l'annexer au code du travail, pour donner à ce dernier le statut d'un travailleur salarié avec des droits sociaux. Ceci va encourager le jeune public à s'initier à l'art du conte et poussent le ministère de la culture à créer des espaces d'exercices et des instituts pour former des conteurs professionnels et assurer la relève par la formation de nouveaux talents. Par ailleurs, le conte en tant qu'objet d'étude, intéressent plusieurs chercheurs universitaires, des laboratoires ont été fondés, des colloques et des journées d'étude organisés, citons à titre d'exemple les travaux organisés au (CNRPAH) à Alger sous le thème : «Le patrimoine culturel immatériel : approches et techniques d'inventaires». Cette rencontre avait pour objectif la mise en place d'une politique de protection et de promotion du patrimoine oral algérien. Quelques participants ont proposé des fiches d'inventaire qui peuvent contribuer à l'archivage des textes oraux, en particulier le mythe et la légende ; d'autres ont suggéré la création d'établissement spécialisé dans la collecte, l'identification, le classement et la conservation de ces textes selon les normes internationales.

L'organisation des spectacles et des narrations vivantes ont suscité aussi l'intérêt des chercheurs, ils trouvent que si le festival atteint son objectif, le conte reprendra sa place au sein de la société. Le programme du festival contribue à la professionnalisation des conteurs, ces derniers participent à la manifestation à

travers les établissements scolaires, les places publiques, les bibliothèques, les centres culturels en attirant un large public. En Algérie, le festival du conte a pris son essor, il se déploie presque dans toutes les villes, à Oran, l'association « Le Petit Lecteur » organise chaque année un festival, ayant pour objectif le renouveau du conte. Il est à sa 9^{ème} édition placé sous le thème « Une paix contées dès l'enfance », sa visée est la diffusion des valeurs de paix et la solidarité entre les peuples, surtout actuellement où les guerres sillonnent certaines régions du monde et font des enfants leurs premières victimes. Parallèlement à ce festival, d'autres spectacles réservés uniquement aux contes étaient organisés au Palais de la culture à Tlemcen, sous l'appellation « Hajitek majitek » pour faire revivre l'art du conte qui était spécifique aux habitants de cette ville.

Les habitants de Constantine ont assisté aussi à la cinquième édition du festival international du conte et du récit dans le patio du palais du Bey, des conteurs professionnels et d'autres amateurs, formés par l'association Kan ya ma kan, ont partagé leur passion avec le public au centre culturel, à l'Office des établissements des jeunes (ODEJ) et au conservatoire communal. L'objectif de ce festival est de faire revivre l'art de l'oralité qui constitue un héritage universel. Ainsi, de part et d'autres des villes maghrébines, le festival du conte n'arrête pas de charmer son public, constitué notamment d'enfants qui ont pris goût aux histoires de peuples lointains, narrées par des conteurs ayant l'art de captiver l'auditoire. En effet, des conteurs marocains (Ahmed Bouzine, Leila et Halima Hamdane), algériens (Nora Aceval El khadia, Salah Terki, Tayeb, Bouamar) et tunisiens (Nacer khemer,) se sont professionnalisés, ils continuent leur formation et se produisent en Europe. D'autre part, des conteurs européens (Muriel Bloch, Bruno de La salle et d'autres) se produisent au Maghreb. Souvent, les conteurs des deux rives se rencontrent et se produisent ensemble dans des espaces culturels face à leur auditoire. Ceci, encourage le brassage des imaginaires et favorise un dialogue interculturel.

En Europe, des troupes populaires, africains, maghrébins, orientaux, sont souvent sollicités pour animer des soirées ou participer à des festivals. Au Maghreb, des Européens, attirés par la tradition orale spécifique à ce territoire,

débarquent de plus en plus pour assister à des Festivals. Toutefois, toutes ces manifestations culturelles, ces initiatives prises par les chercheurs anthropologues, ethnologues, sociologues dans l'action du collectage, de la transcription, de la traduction, de la publication en vue de la sauvegarde des textes oraux et du conte en particulier, restent insuffisantes. Car, la plus part des contes transcrits et publiés dans des livres édités au Maghreb ou à l'étranger demeurent de simples histoires rangées dans des bibliothèques, du moment que leur classification n'a pas été faite selon les normes internationales de classification reconnues et définies par les grands folkloristes spécialisés dans le domaine de la littérature orale. Dans cette perspective, les travaux de V. Propp, de Bremond, de Greimas, d'Aarne & Thompson, de Delarue et Ténèze, ont contribué à la classification des contes après la réalisation de plusieurs étapes à commencer par la collecte, après le dépouillement, la décomposition en éléments de contes-types, l'analyse des versions, ensuite la classification selon les catégories possibles, conte merveilleux, facétieux, d'animaux, de fées... Or, ce travail n'a pas encore été effectué au Maghreb, du moins en Algérie. Ce problème a été soulevé pendant la journée d'étude au CNRPH, mais comme la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel en Algérie est à ses premiers pas, les responsables du ministère de la culture pensent à l'élaboration d'une banque de données des biens immatériels, les déposer aux niveaux des centres culturels de toutes les wilayas pour faciliter le travail de collecte et répertorier les textes oraux en général et les contes en particulier dans un catalogue qui fait référence aux normes de classement internationales.

De ce fait, la sauvegarde du patrimoine oral est une tâche difficile qui nécessite des efforts humains, un matériel favorable et un fond de finance. Il faut s'intéresser dans un premier temps aux détenteurs de cette oralité pour une bonne collecte des matériaux. En effet parler du conte ne peut se faire sans parler de son conteur, qu'il soit professionnel, amateur, racontant sur les places publiques, en famille, entre amis, il est possesseur de la parole et de la mémoire collective. C'est pourquoi, il faut penser à former ces conteurs en ouvrant des centres d'apprentissage aménagés par les services éducatif du patrimoine en collaboration avec le ministère de l'éducation et de la culture, avec les centres de loisirs et les associations privées. La mise en place des ateliers permettent d'étudier le processus

de l'oralité ou d'effectuer des travaux de recherche sur le patrimoine immatériel selon un programme établi en présence d'enseignants professionnels dans le domaine. Par ailleurs, l'organisation des stages de formation permet une meilleure connaissance du patrimoine culturel immatériel et de ses aspects multi et interculturels. Comme il faut encourager aussi le travail des bibliothécaires qui sont à l'origine du renouveau du conte et favoriser leur relation avec les éditeurs pour de meilleures collections relatives au patrimoine oral.

Ceci étant dit, le conte comme objet d'étude est pas ou peu exploité à l'université des sociétés maghrébines en comparaison avec les autres textes littéraires (roman, poésie, nouvelle...). A cet égard, il faut encourager les travaux de recherche sur l'oralité, il serait souhaitable qu'y soient associés des universités, des centres de recherche étrangers s'intéressant à l'étude de la littérature orale maghrébine et également des chercheurs indépendants. Organiser des colloques pour mettre au point une méthodologie de sauvegarde, d'analyse et de critiques permettant au patrimoine culturel oral de se perpétuer à travers le temps.

Conclusion

Par cette étude nous avons montré que le conte, issu d'une tradition orale nous transmet une identité culturelle inhérente à la société dans laquelle il circule et ce depuis les peuples anciens jusqu' à notre temps, il n'en reste pas moins un élément important dans le développement social et culturel du groupe et de chaque individu qui constitue ce groupe. Les différents évènements qui secouent le monde actuellement poussent l'homme à s'interroger sur ses origines, son existence, son devenir et sur son rapport à l'autre. A l'heure où les relations entre les cultures sont inévitables, où la découverte de Soi s'affronte avec la découverte de l'Autre, où la diversité des cultures est considérée comme étant à l'origine de tous les maux, la littérature orale (conte, mythe, légende, fable,...) se veut un domaine riche de connaissances et de savoirs concernant toute l'humanité où certaines questions posées trouvent une réponse.

En effet, de par son universalité et son ancrage dans une culture spécifique, le conte est l'une des voies les plus agissantes qui permettent à l'être humain de se

reconnaître et d'aller à la rencontre de l'autre, aussi de l'accepter dans ses différences. Cela laisse entendre en clair que le conte, épuré par des siècles de transmission orale, dispose de par son pouvoir de divertissement, d'autres fonctions incomparables, notamment éducatives, sociales, didactiques, thérapeutiques et cathartiques. Par son biais, le lecteur/auditeur peut explorer plusieurs personnages et divers espaces où il peut trouver des solutions à ses conflits internes. Ces ressources intérieures lui permettent aussi l'intégration dans la société où il vit, car il ne peut devenir un être complet et heureux que si en étant soi-même, il est aussi capable d'être heureux avec l'Autre. Partant de ces idées, le conte est considéré comme un médiateur en vue de la rencontre et de la compréhension de l'Autre, il contribue à l'ouverture à l'altérité, à la rencontre des langues et des cultures à l'heure où la mondialisation œuvre pour la soumission de toutes les nations aux mêmes valeurs, mêmes normes, mêmes coutumes. Par conséquent, la sauvegarde de ce trésor ancestral est nécessaire pour aider chaque société à revendiquer son identité, à s'affirmer et à affirmer ses particularismes et ses spécificités socioculturelles. Ainsi, le conte s'impose comme vérité identitaire et médiateur interculturel, attribuant à chacun de droit ses origines, ses traditions, sa culture tout en respectant l'Autre dans ses différences.

CONCLUSION GENERALE

Tout au long de ce parcours, nous nous sommes rendu compte de la richesse de la littérature orale maghrébine. Littérature qui mérite d'occuper une belle place parmi les littératures orales du monde entier, tant par sa diversité que par sa qualité. Notre objectif majeur dans cette étude était d'interroger la manière dont le conte en tant que production textuelle et discursive d'une société donnée, notamment la société maghrébine, continue, à faire sens. Nous avons essayé de montrer qu'est-ce-que le conte nous transmet et par quelles procédés cette transmission s'opère. Pour ce faire, nous avons choisi de nous inscrire dans une approche de l'analyse du discours, autrement dit, d'appréhender le conte et sa mise en discours dans sa dimension sociale et culturelle.

En choisissant ce sujet qui porte sur l'imaginaire collectif, au-delà de l'intérêt de faire revivre toute une tradition orale qui tend à disparaître, nous avons tout d'abord cherché à donner à ces paroles anciennes et mouvantes leur première et authentique fonction, celle de communication sociale. En effet, la plupart des contes de notre corpus d'étude, de par leur transcription par des auteurs maghrébins et étrangers, nous ont été communiqués aussi par des personnes âgées. Ces derniers ont dû puiser dans leur mémoire quarante ans ou même plus pour se souvenir de cet héritage archaïque qui constitue le patrimoine oral et culturel de tout un peuple. Ce qui a suscité également notre intérêt, c'était la découverte de quelques traits communs recensés dans des récits merveilleux de toutes provenances. Afin de dégager ce mystère de similitude entre les histoires et avant d'entamer l'analyse du discours des contes, principal enjeu de ce travail, une approche théorique et définitoire de l'imaginaire nous a semblé nécessaire. Passer en revue les différentes acceptions de ce concept, nous a permis de constater son ambiguïté et son inaccessibilité. Ceci nous avait insérés dans un domaine impénétrable et miné où notre propre imaginaire était mis en jeu, alliant réalité, fiction et représentations personnelles. Ce serait alors, le lieu d'une autre recherche qu'il appartiendra à d'autres de poursuivre.

Néanmoins, quelques philosophes, critiques, anthropologues, psychanalystes, écrivains ont essayé de donner à cette notion d'imaginaire son vrai statut, parmi eux, nous avons cité Freud, Jung, Bachelard et Durand qui étaient les fondateurs des théories autour des concepts, image, imagination et imaginaire. Alors que Freud place l'image entre l'inconscient et le conscient et lui donne la fonction d'un symbole, son disciple Jung parle des archétypes de l'inconscient collectif. Selon le maître, le psychisme humain ne travaille pas uniquement le jour durant lequel se réalisent la perception et l'enchaînement des idées, mais, il travaille même pendant la nuit et révèle des images relatives au rêve donc à l'inconscient.

D'autre part, Freud a montré que le rêve se donne pour fonction la représentation des idées abstraites par des images qui se rattachent à la conscience. Jung a développé à son tour cette idée et a donné un apport précieux à l'image symbolique en se basant sur le travail d'individuation qui conduit la personne au-delà d'elle-même. Ces images se répètent identiques à elles-mêmes dans le folklore de toute l'humanité et dans les rêves de tous les individus, d'où l'existence d'une création non pas personnelle mais commune. Ainsi se définissent la notion d'inconscient collectif et d'archétypes, un vaste champ d'images inépuisables et renouvelables dans lequel l'imaginaire puise et s'alimente constamment.

En effet, si les contes de cultures différentes, provenant des quatre coins de la terre présentent des traits analogues, si les ogres, les sorcières, les démons et les fées sont présents dans les récits de tous pays, ce n'est pas que ces récits seraient transmis d'un bout à l'autre du monde, mais que ces figures nous habitent et hantent notre psyché. C'est pourquoi, l'assimilation entre rêve et conte constitue une vérité allant de soi, puisque leurs mécanismes d'élaboration sont identiques. L'étrangeté du rêve s'applique aussi au conte, du moment que tous les deux se meuvent dans un espace et dans un temps autres que ceux de la vie à l'état éveillé. Vient ensuite, la psychanalyse de Gaston Bachelard qui diffère complètement de celle de Freud et de Jung, elle ne s'intéresse pas aux rêves mais à la rêverie, ni au fonctionnement de l'inconscient mais à l'exploration de l'imaginaire. Ses travaux se rattachent à l'imagination qui est la faculté de déformer les images données par la perception, de les changer et non pas de les former. Par conséquent, les images engendrées par

l'imagination, appelées aussi images imaginées ou mentales déforment les images perçues et contribuent à la collaboration de deux fonctions psychiques opposées mais complémentaires, celle du réel et de l'irréel, grâce à l'imaginaire, l'imagination devient ouverte et mouvante. Par ailleurs, Gilbert, Durand disciple de Bachelard, s'intéresse à l'étude des mythes pour démontrer à partir d'images, d'archétypes et de symboles le mécanisme des productions de l'imaginaire. Selon, Durand, toute pensée de l'homme est représentation, et toute représentation doit passer par des articulations symboliques.

Au terme de cet itinéraire sur les principales théories de l'imaginaire, nous avons remarqué que ce dernier reste difficilement abordable. C'est un espace où l'homme est libre de créer et de s'approprier le monde. Par l'imaginaire, il passe à un autre univers, un ailleurs qui est l'œuvre (contes, mythes, légendes...) plein de signes et de symboles, où il cherche lui-même à s'affirmer et à trouver sa place. Par cette présente étude, nous avons essayé à notre tour d'explorer ce vaste territoire de l'imaginaire qui renvoie à un ensemble de composants : fantasme, rêve, fiction, merveilleux, souvenir, croyance, création, innovation, mythe, conte, fable, symbole, création...et qui invite en même temps à la réflexion.

En somme, l'imaginaire qui se manifeste à travers la littérature orale maghrébine est un ensemble de contes, de mythes, de légendes, et de fables. Nous nous sommes intéressés dans ce travail à ces récits imaginaires notamment, au conte, car il est une représentation de la société et une réflexion de cette société sur elle-même. Comme tout discours littéraire oral, le discours du conte renferme une diversité d'approches interprétatives : psychologique, philosophique, ethnographique, morphologique, structurale, sémantique, historique, sociocritique, politique, psychanalytique, pédagogique, culturelle... Bien fixé dans la mémoire des membres d'un groupe, il est le témoin d'une civilisation, comme il contribue à l'intégration du sujet dans l'imaginaire d'une socio-culture. En ce sens, les définitions de quelques concepts relatifs au domaine de l'oralité comme le patrimoine, le folklore, la culture, la tradition orale, nous ont permis de constater que toutes ces notions possèdent des terminologies identiques avec très peu de divergences. Elles sont des exercices culturels à l'œuvre dans des sociétés d'oralité, elles représentent toutes

l'idée de création provenant d'un peuple et d'un héritage transmis oralement de génération en génération.

Ainsi le domaine de ces expressions orales englobe des formes oralisées très variées, comme les proverbes, contes, comptines, légendes, mythes, fable, énigme, chants et poèmes épiques...Elles sont utilisées pour transmettre des valeurs culturelles et sociales et une mémoire collective, et jouent un rôle indispensable pour garder vivantes les cultures. La définition de ces « formes simples » dépend du système qui les produit, car chaque culture renferme des règles et des normes qui régissent tout patrimoine oral à travers lequel, les peuples peuvent s'identifier et se perpétuer. Or, le Maghreb a depuis toujours été le carrefour des peuples et des cultures, vu sa position géographique. Ses premiers habitants sont les Berbères, au cours de leur Histoire, ils ont côtoyé diverses populations, venues des quatre coins du monde, d'où la richesse de la culture en générale, et de la littérature orale en particulier.

Les invasions qui ont eu lieu en Afrique du Nord et surtout au Maghreb sont nombreuses : phénicienne, byzantine, arabe, anglaise, turque et française, elles ont contribué à la conception d'une culture méditerranéenne dans laquelle chaque peuple a laissé une empreinte qui le démarquait des autres. En effet, chaque littérature orale possède des pratiques qui lui sont spécifiques, elle véhicule des faits sociaux complexes qui peuvent être lus à plusieurs niveaux. Ainsi est la littérature orale maghrébine, elle représente une pensée imagée où les différentes fonctions du social (politique, religieuse, économique...) s'entrelacent et se symbolisent mutuellement selon les sociétés.

Dans la première partie de cette étude, nous nous sommes proposé d'analyser l'activité symbolique dans le conte maghrébin. La symbolique étant de l'ordre de l'inconscient, elle est liée à l'acte de parole. Nous avons essayé de démontrer par le fil conducteur des symboles les rapports ambigus qui se tissent entre le discours sacré et le discours profane. Après notre analyse, nous avons constaté qu'il y'a effectivement une part du sacré dans le discours des contes. Mais, est-ce la volonté de transmettre à l'humanité un message expressif afin qu'elle réfléchisse sur le sentiment de dévotion et de piété qui introduit le conteur dans l'univers

symbolique ? Ou est-ce l'ignorance populaire à l'égard de la divinité qui laisse émerger ce système de valeurs religieuses dans l'imaginaire collectif ? En ce sens, le conte ouvre un espace de jeu où c'est la réalité psychique même qui est mise en scène : il donne à voir le monde des symboles, des images propres à une culture donnée, et il devient le vecteur de transmission de cette culture.

Quant à l'analyse du discours sociopolitique des contes, nous avons opté pour une étude discursive du récit narratif à la lumière des travaux de la linguistique énonciative développée par plusieurs linguistes comme Maingueneau, Benveniste, Ducrot, Bakhtine. Mais comme le discours, qu'il soit politique, religieux, social, historique..., ne se présente jamais littéralement dans les contes, nous étions obligés de dévoiler ce discours dissimulé tant au niveau diégétique (narratologique) qu'au niveau discursif (énonciation). La prise en compte du niveau énonciatif nous a permis de mettre en évidence des traces linguistiques par lesquels le conteur\ narrateur imprime sa marque à l'énoncé. Le repérage de ces marqueurs a contribué à la manière dont les énonciateurs s'approprient le conte, s'inscrivent de façon personnelle dans un contexte de transmission différent de celui de production, tout en se positionnant en tant que passeurs d'un texte de tradition orale et en tant que représentants d'une société et d'une culture. La dynamique énonciative dans notre espace réflexif nous a permis de nous intéresser, non seulement à l'inscription de l'énonciateur dans son texte mais à l'interprétation de ce dernier. Celle-ci expose, à la surface du texte, des éléments qui relèvent du contexte extralinguistique en tant qu'environnement discursif, socioculturel et institutionnel en guidant le lecteur vers le sens du texte

Par cette étude des stratégies énonciatives et narratives, nous avons constaté que le discours des contes est voué par essence à l'ambiguïté. Le monde auquel aspirent les narrateurs de ces contes est un monde libre sans contraintes, qu'elles soient religieuses, politiques ou sociales. Porteur d'un message implicite, le conte invite le lecteur à construire sur le mode imaginaire l'histoire de toute une civilisation et lui permet de développer par le biais des représentations une réflexion sur le pouvoir totalitaire qui gouvernait les pays du Maghreb. En effet, ce pouvoir répressif est perceptible dans les contes de notre corpus, où tous les héros

sont déterminés par la quête de la liberté et le refus de la linéarité. Ce désir est aussi perceptible dans d'autres contes, tant sur le plan religieux que sur le plan sociopolitique, car l'être humain est toujours à la recherche d'une vérité existentielle qui le réconcilie avec soi-même et avec les autres.

Pour approfondir encore plus cette étude du discours implicite des contes en général et du discours idéologique en particulier, nous nous sommes basée sur une autre approche qui consistait à appréhender par l'analyse intertextuelle les textes du folklore (conte, mythe, légende, fable, épopée) circulant entre les deux rives de la méditerranée, sous l'angle d'une similitude et d'une relation qui interviennent à différents strates de l'écriture, et ce par le fil d'une influence manifestée par des outils d'analyse littéraire qui consistent à expliquer les différents liens entre les textes folkloriques. Pour ce faire, les théoriciens ont donné un nouvel élan aux recherches en assignant à l'intertextualité l'étude narrative du texte comme source de signification, puisque ce concept désigne la capacité des textes à communiquer, à dialoguer et à s'interpeller les uns les autres à travers des réseaux complexes et polymorphes. Ainsi, tout texte qui répond à une proposition de sens faite par un autre texte, crée des effets de sens nouveaux et différents.

Après notre travail de collecte pour l'élaboration de notre espace réflexif, nous avons remarqué que les contes de la tradition orale sont constamment sujets à de nombreuses variantes. Les mots, les péripéties, même le dénouement diffèrent d'une version à l'autre dans un même patrimoine, mais la trame de l'histoire ne change pas, ce qui garantit la circulation des contes de génération en génération par la mémoire collective. Ainsi, le texte qui est un ensemble de mots, par la variabilité de ses mots se transforme en un autre texte et devient un intertexte dont dépendent d'autres textes.

De la sorte, par le processus d'intertextualité, un nouveau conte s'écrit à partir d'un autre, l'insère dans son espace, modifie ses mots, le transforme tout en adoptant sa trame. A ce moment, le conte devient l'interlocuteur d'autres contes, il se situe à la jonction d'autres textes pour dire et se dire. L'analyse textuelle le considère non comme un produit fini et clos, mais comme résultat d'une production qui se fait à partir d'autres textes, d'autres codes, faisant

référence à diverses sociétés et à leur histoire. Pour rendre compte de la pertinence des textes et de leurs effets de sens, il fallait s'intéresser d'abord à l'activité interne de ces textes et aux conditions de leur production.

En effet, pendant notre tâche de collectage, nous sommes rentrés dans le jeu de la variante qui a contribué à l'exploration du même et de l'autre. Nous nous sommes posé la question suivante : comment des contes issus de la tradition maghrébine entrent en dialogue avec des textes de tradition occidentale et orientale, et favorisent la construction d'une citoyenneté à l'échelle du groupe et en même temps à l'échelle du monde ? En faisant appel à ce concept de dialogue intertextuel nous nous sommes rendu compte que le conte en général et le conte maghrébin en particulier construit ses effets de sens en réponse à d'autres contes issus du même territoire ou circulant dans des espaces éloignés. Dans cette vision, le recours aux intertextes ne veut dire en aucun cas que ces textes sont des imitations des textes antérieurs dont ils ont subi l'influence, mais c'est le croisement des imaginaires collectifs et interdiscursifs qui est mis en jeu et qui contribue à l'émergence des discours intra-sociétaux et inter- sociétaux.

En somme, à l'origine d'un conte, il y'a plusieurs narrateurs/conteurs, chacun déploie d'une façon anonyme ses capacités narratives, selon la forme liée à un genre particulier, selon le contenu lié au contexte culturel, aussi au style qui est propre à chacun d'entre eux. Cela laisse entendre en clair que si le conte populaire, purifié par des siècles de transmission orale, chacun y ajoutant ou retranchant de son répertoire , suivant sa propre tournure d'esprit poétique, ironique, moralisatrice, dispose d'un incomparable pouvoir de récréation, ses autres fonctions, notamment instructives et éducatives, le rendent encore plus précieux, vu sa capacité à faire revivre à chaque lecture et ou audition les conceptions que l'homme avait de lui-même et du monde.

Par ailleurs, un regard sur les attitudes et les pratiques sociales actuelles dans la société maghrébine montre des réalités différentes de celles qui existaient au passé. Ainsi, l'identification des traits culturels d'une société est devenue difficile par rapport à son patrimoine et à son histoire. Mais de nos jours, la littérature orale (conte, fable, poésie, proverbe, chant...) véhicule un

foisonnement d'aspects socioculturels qui contribuent largement à la notion d'identité maghrébine marquée pendant des siècles par des échanges religieux, politiques, économiques, sociaux et culturels. L'imaginaire maghrébin tente de réconcilier le citoyen maghrébin avec son passé en lui offrant une image d'une culture authentique héritée d'un patrimoine méditerranéen. L'analyse de quelques aspects socioculturels nous a révélé le rôle de conservation que le conte pouvait avoir. C'est par lui que se perpétuent les valeurs, les coutumes, les rites, les croyances et les histoires du groupe, il garantit la permanence des institutions tant sociales que religieuses.

Ainsi, pour s'intégrer à sa société, l'individu doit détenir la connaissance des valeurs, des codes communs, des normes institutionnelles qui lui permettent d'être membre à part entière de cette société. Etant né dans une société qui existe avant nous, qui a déjà construit ses codes, ses lois, ses chartes, nous sommes obligés de les suivre pour ne pas être transgressif. C'est pourquoi, la notion de transmission d'héritage avec tous ses enjeux socioculturels est avant tout une notion d'éducation formelle voire informelle. Eduquer à la culture de soi et de l'Autre renvoie à une conception du monde, du cosmique et le conte avec ses multiples fonctions socioculturelles s'avère le meilleur moyen pour transmettre et éduquer en même temps et ce dès le jeune âge. C'est pourquoi le recours au conte comme support didactique devient une activité pédagogique courante dans la plupart des pays et au Maghreb en particulier.

En effet, les directives du ministère de l'éducation en Algérie, au Maroc et en Tunisie, ont inscrit le conte (fable, mythe, légende) dans les objectifs et les programmes des enseignants du primaire et du collège. Dans cette optique, nous avons trouvé que l'aspect socio-éducatif du conte mérite une réflexion profonde. Pour cela, nous avons consacré le dernier volet de cette thèse à cette intuition pour l'introduction du conte dans le monde scolaire et qui avait pour finalité l'enseignement/apprentissage du Français langue étrangère. Selon les pédagogues, ce type de récit permet de développer les compétences de base de la langue étrangère et aide l'apprenant à créer ses propres contes et à raconter ceux qu'il connaît grâce à sa structure simple, facile à repérer. Toutefois, nous avons

remarqué après un état des lieux sur la mise en place du conte dans les manuels scolaires, une diversité de ces derniers, sans qu'il y ait pour autant une exploitation touchant à la fois le niveau pédagogique, social et culturel. Certes, le conte en classe de FLE présente aux enseignants des outils pratiques pour favoriser l'échange, la prise de parole, le plaisir de lire, le plaisir d'écrire, le travail de groupe, mais outre l'objectif de la maîtrise de la langue, la visée pédagogique du conte est la valorisation de chaque culture et le droit à la reconnaissance. Le fait d'étudier à l'école des contes issus des quatre continents présentant un patrimoine autre que national aide les apprenants à reconnaître leur propre culture et celle des Autres. C'est pourquoi, la culture devrait être la première dimension que le système éducatif chercherait à installer chez les apprenants.

L'enseignant pourrait développer à partir de la lecture en réseau de plusieurs récits les compétences culturelles, artistiques, langagières et ludiques en respectant le programme et les contenus des manuels scolaires mis en place par les formateurs. Nous avons montré à travers notre corpus de contes qui met en relief la culture maghrébine, comment le conte en tant que support à dimension culturelle permet d'effectuer des prolongements instructifs sur la vie quotidienne de l'apprenant et l'aide en même temps à reconnaître les mécanismes culturels dans leurs différences. De ce fait, l'apprenant se rend compte de la richesse du conte non pas vis-à-vis de sa structure narrative, mais vis-à-vis de ses potentialités pédagogiques qui portent sur les aspects socioculturels. Néanmoins, les possibilités d'exploitation du conte restent nombreuses, aussi bien dans le domaine de la maîtrise de la langue que dans la transmission de la culture.

Dans cette optique, nous avons pensé à d'autres démarches à savoir la théâtralisation du conte et le jeu marionnettique, qui s'inscrivent dans une logique pédagogique et qui contribuent à la transmission du patrimoine culturel, donnant ainsi à cette jeune génération partagée entre une culture traditionnelle perpétuée par le conte et une culture moderne, la possibilité de se reconnaître et de s'identifier en tant qu'entité sociale. Or, nous avons constaté, suite aux observations menées dans différents espaces en liaison avec le secteur éducatif,

(l'école, les espaces bibliothécaires, la maison de la culture, le centre culturel Français...), une absence pratiquement totale d'activités ludiques, mis à part quelques enseignants qui ont opté pour le jeu dramatique par leur propre initiative, car ils ont trouvé qu'il offre à l'élève un excellent moyen d'expression non verbale pour communiquer ses émotions ou faire part de sa compréhension du texte et de son interprétation. En passant par le corps, la mémorisation de la trame narrative de l'histoire devient facile, de plus l'apprenant dispose d'une plus grande capacité d'expression qui servira sa créativité. En ce sens, le conte devient un enjeu important par le jeu théâtral, par l'écoute des uns et des autres et par la capacité de se dire et de dire. En tant qu'activité ludique, la théâtralité du conte contribue aussi à l'interculturel qui réclame une connaissance des cultures dans leur diversité et leur acceptation dans leur différence, à l'heure où la mondialisation se prépare à l'unification des nations par une culture universelle.

Voilà donc, succinctement exposées, les grandes lignes de ce que nous avons exploré dans les territoires de l'imaginaire avec toute sa complexité et ses rapports avec différents domaines, symbolique, philosophique, psychanalytique, anthropologique, politique, culturel et pédagogique. Cependant, le conte est un domaine si vaste, si riche, qu'il n'en fini pas d'engendrer du sens. Pour cela, nous étions obligés de contourner certaines pistes de recherches qui pourraient faire l'objet de plusieurs travaux. Il y'aurait par exemple beaucoup de choses à dire à propos du processus de contage, du rapport entre le conteur et son public, sans parler du moment du conte en famille qui est un moment de loisir et un acte social de communication.

En effet, le lieu du conte, le temps de sa narration, les gestes qui l'accompagnent, le rituel qui l'entoure, son déroulement, son contenu, ses personnages mériteraient davantage d'attention et des études approfondies. Eu égard à tous ces éléments nous proposons en conclusion d'aller vers l'ouverture et non vers la sclérose du conte, car en voulant y mettre une fin, c'est comme si nous voulions aboutir à un travail achevé. C'est pourquoi, nous pensons que nous avons la possibilité de faire quelques recommandations que nous souhaiterions réaliser au sein de notre société. Afin de garder toujours vivant ce patrimoine oral qui

commence à disparaître, il faut d'abord s'intéresser à cet objet « conte » et penser à sa sauvegarde. Pour ce faire, il faut encourager le collectage des contes, en sensibilisant les vieux et les jeunes à leur culture populaire. Penser à leur classification, leur enregistrement puis à leur publication. Par ailleurs, il faut donner plus d'intérêt aux recherches universitaires à propos de la littérature orale dans toutes ses formes, comme les travaux de thèses, l'organisation des colloques, la création des laboratoires, la participation à des projets de recherche sur l'oralité. Enfin, l'organisation des festivals et la présence des conteurs dans différents lieux, école, hôpital, cinéma, jardin, centre culturel, bibliothèque, prison, crèche, salon du livre, musée, l'espace public ; assurent la pérennité du conte et contribuent autant à la perpétuité de la tradition orale qu'à la création contemporaine.

Dans ce travail nous avons tenté d'apporter un petit éclaircissement à cette forme d'expression littéraire destinée tout d'abord à l'enfance. En effet l'enfant a une prédilection avérée pour les contes populaires où la narration et le merveilleux occupent d'avantage de place. Partant de là, l'absence d'une psychologie des personnages qui sont souvent des prototypes exemplaires du comportement humain, l'imprécision des noms, de l'époque, des lieux, placent aussitôt le conte dans l'universalité du temps et de l'espace. Il est par excellence le lieu de rencontre entre Soi et l'Autre, ses vertus d'efficacité socioculturelle, didactique et psychothérapeutiques ne sont plus à démontrer. En outre, les contes, bien qu'ils aient fait l'objet de plusieurs études dans divers domaines, ils sont précipités par les nouvelles technologies et risquent de tomber dans l'oubli. C'est pourquoi nous espérons par cette étude, contribuer et à la sauvegarde de ce legs précieux et à la recherche scientifique.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus d'analyse

- AMROUCHE, Taos. *Le grain magique. L'oiseau de l'orage*. Maspero, 1966.
- BENCHNEB, Sid Ahmed. *Les contes d'Alger. Djbel lakhdar*. Henrys, 1946.
- BOUALI, Sid Ahmed. *La princesse et l'oiseau*. ENAL, 1983.
- BOUALI, Sid Ahmed. *Tête d'agneau*. Périodique Novembre N° 3, Octobre-Novembre, 1964.
- DIB, Mohamed. *L'Histoire du chat qui boude*. La Farandole, 1974. Rééd. Albin Michel Jeunesse, 2003.
- DIB, Mohamed. *Salem et le Sorcier*. Yomad, Coll. Hikayat, 2000.
- EL FASSI, Mohammed & DERMENGHEM, Emile. *Contes fassis*. Rieder, 1926. Trad. PUF, 1975.
- EL FASSI, Mohammed & DERMENGHEM, Emile. *Nouveaux contes fassis. Perle dans sa branche*. Rieder, 1928. Trad. PUF, 1975.
- GALLEY, Micheline. *Badr Az Zin et six contes algériens*. Armand Colin, Coll. Classiques Africains, 1971.
- KHEMIR, Nacer. *Le chant des génies*. Actes Sud Junior, 2001.
- KHEMIR, Nacer. *La quête d'Hassan de Samarkand*. Actes Sud Jeunesse, 2003.
- LAROUI, Abdelaziz. *Mektoub ou le Fils du Bucheron. Vieux contes de Tunisie*. Maison Tunisienne, 1978.
- LEGEY, Doctoresse. *Contes et légendes populaires du Maroc*. Ernest Leroux, PUF, 1926. Trad. Sirocco, 2010.
- MAMMERI, Mouloud. *Contes berbères de Kabylie. Machao ! Tellem chaho*. Bordas, 1980.
- SCELLES-MILLIE, Jeanne. *Traditions algériennes*, Maisonneuve & Larose, 1979.

Contes et fables cités

- APULEE, *Les Métamorphoses. Le mythe de Psyché : L'Ane d'Or* (IV, 28,1 - VI, 24,4). Editeur, Gallimard, Paris, 1958. Traducteur, Pierre, Grimal

ATTAR, Farid-ud-Din. *La conférence des oiseaux*. (1177). Adapté par GOUGAUD, Henri. *Coll. Points*, 2014.

COUTON, Georges. *La Fontaine, Fables*. Bordas, 1990.

GALLAND, Antoine. *Les mille et une Nuits*. Sous la direction de SERMAIN, Jean-Paul. Flammarion, 2004.

GENDRIN, Catherine & GUENYFIER, Judith. *Les contes de l'olivier*. Rue du monde, 2007.

PERRAULT, Charles. *Histoires ou contes du temps passé*. Gallimard, 1981.

Ouvrages théoriques et généraux

ADAM, Jean-Michel, *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*, Paris, Nathan, 1999.

ADAM, Jean-Michel, *Images de soi et schématisation de l'orateur : Pétain et de Gaulle en juin 1940*. in AMOSSY, *Images de soi dans le discours, La construction de l'éthos*, Lausanne : Delachaux & Niestle, 1999.

BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*. José Corti, 1941

BACHELARD, Gaston. *L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*. José Corti, 1943.

BACHELARD, Gaston. *La Terre et les rêveries de la volonté*. Paris, José Corti, 1947.

BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris, PUF, 1961.

BACHELARD, Gaston. *La psychanalyse du feu*. Paris, Gallimard, Folio Essais, 1985.

BAROIN, Catherine. *L'âne, ce mal-aimé, L'homme et l'animal dans le bassin du lac Tchad*, Paris, France. IRD Editions, 1999.

BARTHES, Roland. *Introduction à l'analyse structurale des récits*. Paris, Seuil, 1971.

BARTHES, Roland. *Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe*, in : *Sémiotique Narrative et textuelle*, Claude Chabrol, Paris, Larousse, 1973.

BARTHES, Roland. *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985.

BARTHES, Roland. *Le Plaisir du texte*, Paris, Le Seuil, 1973.

BARTHES, Roland. *La division des langues*, in *Le Bruissement de la langue*. Essais critique IV, Paris, Seuil, *Coll. Points*, 1993.

BASSET, René. *Essai sur la littérature des berbères*, Paris, coll. Ibis, Press, Awal, 2001.

BASSET, René. *Contes populaires berbères*. Koutoubia, *Coll. La Bibliothèque*, 2009.

- BAUDELAIRE, Charles. *Visions d'Oxford : Le Palimpseste. Les Paradis artificiels : Un mangeur d'opium*, Œuvres complètes, Paris, Gallimard, 1975.
- BELMONT, Nicole. *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*. Gallimard, 1999.
- BENCHEIKH, Jamal Eddine. *Les Mille et Une Nuits ou la Parole prisonnière*, Paris, Gallimard, 1988.
- BENCHENE, Saâdeddine. *Les contes d'Alger*. Henrys, 1946.
- BENCHENE, Mohammed. *Proverbes de l'Algérie et du Maghreb*. Maisonneuve & Larose, 2003.
- BENVENISTE, Emile. *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.
- BLANCHARD, Robert. *Interprétation des formes symboliques*. Paris, Les Presses du Midi. 2002.
- BOUHDIBA, Abdelwahab, *La sexualité en Islam*, Paris, PUF, 1979.
- BOUHDIBA, Abdelwahab. *L'imaginaire maghrébin*, Tunis, Cérès, 1994.
- BOULOUMIE, Arlette. Pierre Brunel (Dir.) *L'ogre*, In : Dictionnaire des Mythes Littéraires, Paris, Rocher, 1988.
- BOURAYOU, Abdelhamid. *La littérature populaire algérienne*. Alger, Dar Alkassaba Linnachr, 2006.
- BOURAYOU, Abdelhamid. *Les contes populaires algériens d'expression arabe*. Alger, Office des publications universitaires, 1993.
- BOURDIEU, Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris, Seuil, Essais, 2000.
- BRETON, André. *Manifeste du surréalisme*. Gallimard, 1924. Rééd. PAUVERT, Jean-Jacques. Gallimard, Coll. "Idées", 1979.
- BROUWER, Désclée de. *La Bible de Jérusalem*. (Genèse 2 : 1-2). Paris, 1999. *Collectif - Ecole Biblique De Jérusalem*.
- BURGOS, Jean, *Pour une poétique de l'Imaginaire*, Paris, Le Seuil, 1982.
- CAILLOIS, Roger, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1988.
- CAMILLERI, Carmel. *La culture et l'identité culturelle : champ notionnel et devenir, dans Chocs de culture*, Paris, L'Harmattan, 1989.
- CASSIER, Ernest. *Trois essais sur la symbolique*. Cerf, 1997.
- CASTORIADIS, Cornélius. *L'institution imaginaire de la société*. Seuil, 1975.
- CHAMOISEAU, Patrick. *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997.

- CHANLAT, Jean-François. *L'Individu dans l'organisation: les dimensions oubliées*, Presses Universitaires de Laval, 1990.
- CHARAUDEAU, Patrick & MAINGUENEAU, Charaudeau. *Contrat de communication*. In « Dictionnaire d'analyse du discours », Paris, Seuil, 2002.
- CHARAUDEAU, Patrick. *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette, 1992
- CHARAUDEAU, Patrick. *L'acte narratif dans les interlocutions*, Montpellier III, BRES, 1994
- CHELEBOURG, Christian. *L'imaginaire littéraire*. Nathan, 2000.
- CHEVALIER, Jean, & CHEERBANT, Alain. *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Jupiter, 1983.
- CORBIN, Henry. *L'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn'Arabi*. Paris, Flammarion.1958.
- COURTES, Joseph. *Le conte populaire : poétique et mythologie*, Paris, PUF, 1986.
- COUTON, Georges. *Fables, La Fontaine*. Paris, BORDAS, 1990.
- CUCHE, Denys. *La notion de la culture dans les sciences sociales*, Paris, La Découverte, 1996/2001.
- DA COSTA, Anne, *Contes d'hier pour aujourd'hui. Origines, mythes, symbolisme et interprétation*. Paris, De Vecchi, 2005.
- DANDERY, Patrick. *La Fabrique des Fables, Essai sur la poétique de La Fontaine*. Paris, Klincksieck, 1991.
- DARWICHE, Jihad. *L'Ogresse et le Jasmin, Pourquoi faut-il raconter des histoires*, Tome 2. Ed. Autrement, Coll. Passions complices. 2006.
- DECOURT Nadine, & RAYNAUD, Michel, *Contes et diversité des cultures. Le jeu du même et de l'autre*. CRDP de l'Académie de Lyon, 1999.
- DEMONTROND, Philippe-Robert. *L'interprétation du discours*. Paris, Apogée, 2006.
- DEMOUGIN, Jacques. *Dictionnaires des littératures françaises et étrangères*. Larousse, 1992.
- DERRIDA, Jacques, *De l'hospitalité*, Paris, Calmann-Lévy, 1997.
- DERRINGTON, Prak. *Récit, répétition, variation*. Cahiers d'études germaniques, 2005.
- DUHAMEL, Georges, *Le Prince Jaffar*, Paris, Mercure de France, 1924.
- DURAND, Gilbert. *L'imagination symbolique*. Paris, PUF, 1943.
- DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, PUF, 1969.
- ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*. Coll. Folio/Essais, 1988.

- ELIADE, Mircea, *Traité d'histoire des religions*. Paris, Payot, 1964.
- FOUCAULT, Michel. *Le pouvoir comment s'exerce-t-il ?* Paris, Larousse, « Textes essentiels », 1992.
- FRAZER, James-Georges. *Le Rameau d'or*. Tome 1. Paris, Robert Laffont, 1915. Coll. « Bouquins », 1981.
- FREUD, Sigmund. *Deuxième partie : Le rêve. Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1968.
- FREUD, Sigmund. *L'homme aux loups*. Presses universitaires de France – PUF, 1990.
- FREUD, Sigmund. *L'interprétation des rêves*. Presses Universitaires de France - PUF, 2012.
- FROBENIUS, Leo. *Contes kabyles*. Tome 3 : Le Fabuleux. Traduit de l'allemand par FETTA Mokran, Aix-en-Provence (Bouches-du-Rhône) : Edisud, 1997.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*, Paris, Seuil, 1972
- GENETTE, Gérard. *Figures IV*, Paris, Seuil, 1999.
- GLISSANT, Edouard, *L'intention poétique*, Paris, Seuil, 1969, 2^{ème} édition : Gallimard, 1997.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Sémantique structurale*. Paris, Presses universitaires de France, 1986, première édition 1966.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Du sens*. Paris, Seuil, 1970.
- GOIMARD, Jacques. *Critique du merveilleux et de la fantasy*. Pocket, 2003.
- GRIZE, Jean- Blaise. *Logique naturelle et communication*, Paris, PUF, 1996
- GUGENHEIM-WOLFF, Anne. *Le Monde extraordinaire des contes de fées*, Paris, de Vecchi, 2007.
- HAGEGE, Claude. *L'homme de paroles*, Paris, Fayard, 1985.
- HAMON, Philippe. *Poétique du récit*. Paris, Seuil, 1977.
- HEIDMANN, Ute & ADAM, Jean-Michel. *Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, L'héritier*. Paris, Classiques Garnier, 2010.
- HELD, Jacqueline. *L'imaginaire au pouvoir, les enfants et la littérature fantastique*. Coll. Enfance heureuse. Paris, Ouvrières, 1977.
- JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale*, Paris, Seuil, 1970.
- KAES, René. *La Parole et le lien. Processus associatifs dans les groupes*, Paris, Dunod, 1984.
- JEAN, Georges. *Le pouvoir des contes*. Coll. « E3 : enfance -éducation -enseignement ». Paris, Castennan, 1981.

- JEAN, Georges. *Pour une pédagogie de l'imaginaire*. Casterman, 1993.
- JOLLES, André. *Formes simple*, Seuil, 1972. Traduit de l'allemand par Antoine Marie BUGUET.
- JULIEN, Charles-André. *Histoire de l'Afrique du Nord. Des origines à 1830*. Payot & Rivages, 1994.
- JOUBE, Vincent. *La lecture*. Paris, Hachette, 1993.
- JUNG, Carl, Gustav. *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*. Le livre de Poche, 1996.
- JUNG, Carl, Gustav. *L'âme et la vie*. Le Livre de Poche, références, 1995.
- JUNG, Carl, Gustav. *L'Énergétique psychique*. Genève, Georg, 1973.
- JUNG, Carl, Gustav. *L'homme à la découverte de son âme*. Payot Saint-Amand, Bussière, 1963.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *Les interactions verbales. Approches interactionnelle et structure des conversations*. Tome 1, Paris, Armand Colin, 1990/1998.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris Armand Colin, 1980/2002.
- KRISTEVA, Julia. *Sémeiotiké. Recherche pour une sémanalyse*. Seuil, 1969.
- LACOSTE-DUJARDIN, Camille. *Le conte kabyle : Étude ethnologique*. La Découverte, Coll. Fondations, 1991.
- LACOSTE-DUJARDIN, Camille. *Des mères contre les femmes, maternité et patriarcal au Maghreb*, 2^{ème} éd. Tunis : Cérès, 1995.
- LACOSTE-DUJARDIN, Camille. *La Vaillance des femmes. Relations entre femmes et hommes berbères de Kabylie*, La Découverte, coll. « textes à l'appui », 2008.
- LAFFONT, Robert & BOMPIANI, Valentino. *Dictionnaire des personnages littéraires*. Paris, Société d'édition de dictionnaires et encyclopédies, 2003.
- LECONTE, Gérard. *Ibn'Arabi : Les Soufis d'Andalousie*. Version française de la traduction anglaise de R. W. J. Austin. Paris : Éditions Sindbad. 1979.
- LEGEY, D. *Essais de folklore marocain. Croyances et traditions populaires*. Ed. Du Sirocco, 2009.
- LOISEAU, Sylvie. *Les pouvoirs du conte*. Coll. « L'éducateur ». Paris : PUF, 1992.
- MADDALENA, Carlo. *L'interculturel*, Paris : CLE- International, 1998.
- MAINGUENEAU, Dominique & CHARAUDEAU, Patrick. *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris, Seuil, 2002.

- MAINGUENEAU, Dominique. *Les termes clés de l'analyse du discours*. Paris, Seuil, 1996.
- MAMMARI, Mouloud. *Entretien avec Tahar Djaout, suivi de La cité du soleil*.
- MARKALE, Jean. *Contes populaires de toute la France*. Stock, 1980.
- MARKALE, Jean. Le conte populaire. *Question de*, N° 57. Le pouvoir des contes. Albin Michel, Mai-juin 1984.
- MASSON, Denise. *Essai d'interprétation du Coran inimitable*. Trad.1980. Revu par Dr. EL-SALEH Sobhi. Le Caire : Dar Al-Kitab Al-Masri / Beyrouth : Dar Al-Kitab Allubnani. 1980.
- MEYNIER, Gilbert. *L'Algérie des origines. De la préhistoire à l'avènement de l'islam*. La Découverte, 2007.
- MOLINIE, Georges. *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française, 1992.
- MONTANDON, Alain. *Du récit merveilleux ou l'ailleurs de l'enfance*, Paris, Imago, 2001.
- MORIER, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris : PUF, 1988.
- MORIN, Edgar. *La méthode : La Connaissance de la Connaissance*. Paris, Le Seuil, 1986.
- NERVAL, Gérard de. *Aurélia*. Coll. Liberti, 1999.
- NOEL, Jean Bellemin, *Psychanalyse et littérature*. PUF, 2012.
- PANOFF, Michel & PERRIN, Michel. *Dictionnaire de l'ethnologie*, Paris, Payot, 1973.
- PELEN, Jean-Noël. *Du conte traditionnel au néocontage. Etapes d'une évolution /exemples méridionaux*, in Calame-Griaule, G, *Le renouveau du conte*, Paris, CNRS, 2001.
- PERROT, Jean. *Les métamorphoses du conte*. Editions Presses Interuniversitaires Européennes, Bruxelles, 2004
- PEYTARD, Jean & PEYTARD, Sophie, MOIRAND, *Discours et Enseignement du Français. Les lieux d'une rencontre*. Paris, Hachette, 1992.
- PIEGAY-GROS, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*. Dunod, 1996.
- PROPP, Vladimir. *Morphologie du conte*. Coll. Poétique/Seuil, 1973.
- QUINSAT, Gilles. *La création littéraire. L'imaginaire et l'écriture*. Encyclopaedia Universalis, Symposium, Les enjeux, 1990.

- RENOUX, Jean-Claude. *Paroles de conteurs*. Aix en Provence, Edisud, 1999.
- REUTER, Yves & GLAUDES, Pierre. *Le personnage*. Paris, PUF, 1998.
- RICŒUR, Paul. *La métaphore vive*. Paris, Seuil, 1975.
- RICŒUR, Paul. *Temps et Récit II, La configuration dans le récit de fiction*. Paris, Seuil 1984.
- RICŒUR, Paul. *Du texte à l'action*. Paris, Seuil, Coll. Points, 1986.
- RICŒUR, Paul. *Finitude et culpabilité, Philosophie de la volonté*. Paris, Aubier, 1988, collection Philo-esprit.
- RICŒUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Seuil, 1990.
- RIVIERE, Joseph. *Recueil de contes populaires de la Kabylie du Djurdjura*. Paris, Ernest Leroux, 1982.
- SCANU, Ada-Miriam. *Charles Nodier. Du Fantastique en Littérature*. Séminaire d'Histoire Littéraire : La naissance du fantastique en Europe – Histoire et Théorie, 2004.
- SANDERS PEIRCE, Charles. *Écrits sur le signe*, Trad. par G. Deledalle, Paris, Le Seuil, Coll. L'ordre philosophique, 1978.
- SARTRE, Jean-Paul. *L'Imaginaire*. Folio Essais, 1986.
- SCHNITZER, Luda. *Ce que disent les contes*. Sorbier, 1995.
- SEOUD, Amor. *Pour une didactique de la littérature*, Paris, Hatier/Didier. 1997.
- SERRES, Michel. *Détachement*, Paris, Flammarion, 1983.
- SIMONSEN, Michel. *Le Conte populaire français*. Coll. « Que sais-je? », Paris: Presses universitaires de France, 1994.
- SORIANO, Marc. *Guide de littérature pour la jeunesse*. Delagrave, 2002.
- THOMAS, Joël. *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*. Ellipse, 1998.
- TISET, Carole. *Analyse linguistique de la narration*, Paris, SEDES, 2000.
- TODOROV, Tzvetan. *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique*. Coll. Poétique, Seuil, 1981.
- VELAY-VALLANTIN, Catherine. *L'Histoire des contes*, Paris, Fayard, 1992.
- VUILLAUME, Marcel. *Ici et Maintenant*, Amsterdam, Rodopi, B.V, 2008.
- WEINRICH, Harald. *Le Temps*, Paris, Seuil, 1973.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques. *L'imaginaire*. Paris, PUF, 2003.
- ZERDOUNI, Nefissa. *Enfants d'hier. L'éducation de l'enfant en milieu traditionnel algérien*, Paris, François Maspero, 1982.

ZUMTHOR, Paul. *La lettre et la voix. De la "littérature" médiévale*. Seuil, Coll. Poétique, 1987.

Numéros de revue et actes de colloque

ADAM, Jean-Michel, « Textes, contexte et discours en question », *Revue Pratiques*, n° 129-130 : *Textes et contextes*, Juin 2006.

BIES Jean. « Deux symboles de l'intelligible : l'Arbre et l'Oiseau », *Revue 3^{ème} Millénaire* n°14. Paris, 1984.

BENRAMDANE, Farid. *Insaniyat. Maghreb : culture, altérité – Revue algérienne d'anthropologie et de sciences sociales – N° 9, Septembre – Décembre 1999, Vol. III – CRASC, Oran – P 1.*

BONN, Charles. « Intertextualité et émergence de la littérature algérienne de langue française », *Interférences culturelles et écriture littéraire. Acte du colloque international, Académie Beït el-Hikma, Carthage, 7-9 janvier 2002.*

BREMOND, Claude, « Le Meccano du conte ». *Le Magazine littéraire*, n° 150, juillet-août 1979.

CALAME-GRIAULE, Geneviève, « Le Renouveau du Conte », actes du colloque international au Musée national des arts et traditions populaires du 21 au 24 février 1989, Paris, CNRS éditions, 2001

CALAME-GRIAULE, Geneviève, « La recherche du sens en littérature orale », *Terrain*, numero-14 - L'incroyable et ses preuves (mars 1990).

Canvat, K, « La notion de genre à l'articulation de la lecture et de l'écriture », dans REUTER, Y. (dir.), *Les interactions lecture-écriture. Actes du colloque Théodile-Crel*, Berne, Peter Lang, 2e éd, 1998, p.275.

CARLIER Omar. « Les enjeux sociaux du corps. Le hammam maghrébin » (XIXe-XXe siècle), lieu pérenne, menacé ou recréé. In *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 55e année, N° 6, 2000.

DERMENGHEM, Emile. « Le mythe de Psyché dans le folklore nord-africain ». Alger : *Revue Africaine* n°402-403. 1945.

FABRE, Thiery. « Renverser le regard » in la revue *Qantara* n° 04, Été 1992.

FANTAR, Mohammed Hassine. « Les bâtisseurs de la civilisation en Méditerranée », Conférence à l'université de Tunis le 20 octobre 1999.

KAUFMANN. « Pierre. Imaginaire et imagination ». (Article). *Encyclopaedia Universalis*, 1990.

GAUDEFROY-DEMOMBYNES, Maurice & ZENAGUI Abdelaziz. « Contes en arabe

vulgaire de Tlemcen ». *Journal Asiatique*, 1894.

LARIVAILLE, Paul, « L'analyse morpho-logique du récit », In : *Poétique* n° 17, Paris, Seuil, 1974.

MEHADJI, Rahmouna, « Littérature populaire et stratégies éducatives maternelles pour un ordre patriarcal », *Revue Synergies, Algérie* n° 13 – 2011.

MILET, Raphael. « Postulat de la mer Méditerranée » *La revue Qantara*, n°32, Été 1999.

TODOROV, Tzvetan. « Les catégories du récit littéraire ». In : *Communications*, N°8, 1966. *Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*.

Dictionnaires et encyclopédies

Le Grand Robert de la langue française - 2009.

Le Petit Larousse - en couleur -Didier -1976.

Le Petit Larousse - Paris - Larousse – 1995.

Le Petit Robert - Paris - Dictionnaires Le Robert – 1993.

Grand dictionnaire encyclopédique Larousse

Encyclopédia Universalis, Paris, 1991-1992.

Encyclopédia Universalis, Paris, 1992.

Encyclopédia Universalis, Paris, 2002.

Le Grand Larousse Encyclopédique.

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

El Mouhit : Dictionnaire de la langue arabe, Beyrouth, 1993.

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

SITOGRAPHIE

<http://www.mediterranees.net/mythes/psyche/apulee.html>, APULEE, « Le mythe de Psyché » : *L'Ane d'Or* (IV, 28,1 - VI, 24,4).

<http://www.fabula.org/revue/cr/173.php>, BARTHES, Roland. « Théorie du texte », Encyclopedia Universalis, 1973.

<http://www>, Universalis.fr/Encyclopédies/Théorie du texte/3- le texte et l'œuvre.

<http://gallica.bnf.fr/ark>. BASSET, René. « Contes populaires berbères », Paris, Ernest Leroux, 1887

<http://dzlit.free.fr> . BELAMRI, Rabah. « Veillées d'antan », In : *El Moudjahid*,

<http://dzlit.fr/benchneb.html>. BENCHENEB, Mohammed. « Proverbes de l'Algérie et du Maghreb », 1905-1906-1907, 3 vol.

<http://www.youscribe.com/catalogue/rapports-et-theses/savoirs/sciences-humaines-et-sociales/reve-ou-mythe-deux-formes-et-deux-destins-de-l-imaginaire-rene-390420>.

KAES, René, « Deux formes et deux destins de l'imaginaire ».

<http://www.assemblee-nationale.fr/international/charte-ass-mediterranee.asp>.

MAILA, Joseph, Etudes, février 1997.

<http://gallica.bnf.fr/ark>. RIVIERE, Joseph,

<http://www.ethnociel.qc.ca/culture.html>. La culture (En ligne). Ethnociel, 2004.

http://fr.wikipedia.org/wiki/Homo_sapiens_sapiens.

<http://whc.unesco.org/fr>. United Nations, Educational, Scientific and Cultural Organization.

<http://fr.wikipedia.org/wiki/Imago%28psychanalyse%29>.

<http://fr.wikipedia.org/wiki/Samarcande>. Ibn Khaldoun (1332-1406) *Peuples et Nations du monde*, édition Sindbad.

<http://www.tonanzi.com/> Laurent Albarracin, « L'image poétique entre le réel et l'imaginaire », article publié le 12/08/2009

<http://www.academie-francaise.fr/le-dictionnaire/la-9e-edition>. Définitions de la 9ème édition du dictionnaire de l'académie

http://www.perse.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_05888018_1966_num_8_1_1120. TODOROV, Tzvetan. « Les catégories du récit littéraire ». In : *Communications*, N°8, 1966. Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit.

http://www.perse.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_03952649_2000_num_55_6_279917. Carlier Omar. « Les enjeux sociaux du corps. Le hammam maghrébin (XIXe-XXe siècle), lieu pérenne, menacé ou recréé ». In: Annales. Histoire, Sciences Sociales, 55e année, N. 6, 2000. p. 1305

<http://www.cite-catholique.org/viewtopic>. Culture, tradition/identité sur Ethnociel.

<https://islamqa.info/fr/5142>. Rapporté par al-Boukhari, (3047) et Mouslim (819).

http://www.persee.fr/doc/assr_0003-9659_1959. H. Corbin: « L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi » Dousset.R. Archive des sciences sociales des religions, année 1959.

<http://terrain.revues.org/2975>. Geneviève Calame-Griaule, « La recherche du sens en littérature orale », Terrain, numero-14 - L'incroyable et ses preuves (mars 1990).

<http://www.ethnoinformatique.fr/mod/resource/view.php?id=1442>, Le concept d'indexicalité.

<https://azititou.wordpress.com/2012/04/21/l-arbre-de-la-tradition-l-arbre-sa-vie-son-histoire-ses-legendes>.

<http://olivierabel.fr/ricoeur/l'apport> de Ricœur à la compréhension de l'œuvre d'art.php. Olivier Abel, Faculté de Théologie Protestante de Paris.

[http:// www.imarabe.org/sites/default/files/andalousie](http://www.imarabe.org/sites/default/files/andalousie). Les Andalouses de Damas à Cordoue » - Institut du Monde Arabe.

<http://saintebible.com/lsg/proverbs/6.htm>. Extrait de « La Bible », Proverbes 6:6, 7, 8.

<http://remacle.org/bloodwolf/arabe/attar/oiseaux4.htm>. Farid, Al-Din' Attar, « Mantic Uttair ou Le Langage des Oiseaux », Anecdote sur les Papillons, (V. 3958).

http://tps://tspace.library.utoronto.ca/.../Ziethen_Antje. Edward W. Soja. « Postmodernization of Geography: A Review. » Annals of the Association of American Geographer.

<https://books.google.dz/books?isbn=274832482X>. Mironeau, premières lectures, cp, 1914, p.106-107. Cité dans « L'image des civilisations francophones en Tunisie: des colonies à la francophonie », d'Eliane Itti, Paris, Publibook, 2003. P.114.

<http://www.books.google.dz/books?isbn=2748340809>, Udrig, Anneegal. « Tidmi le conte des légendes perdu ».

[http:// www.aua.ma/files/pdf/lois/Discours%20HUPV](http://www.aua.ma/files/pdf/lois/Discours%20HUPV). Discours royal, octobre 2007.

<http://trema.revues.org/126>. Stéphanie Clerc, « Le conte en classe d'accueil, support de développement des compétences linguistiques, discursives, référentielles et socioculturelles ».

<http://www.ie-ei.eu/IE-EI/Ressources/file/biblio/laMediterraneeplurielle.pdf>. Mohammed Hassine. Fantar, « Les batisseurs de la civilisation en Méditerranée », conférence à l'université de Tunis le 20 octobre 1999.

Table des matières

Table des matières

INTRODUCTION	1
---------------------------	----------

PARTIE I :

Eléments théoriques pour une approche définitoire de l'imaginaire

Chapitre I : Vers une définition du concept de l'imaginaire	13
1- Définir l'imaginaire ?.....	13
1.1- Essais de définitions.....	14
1.2- Etymologie du concept de l'imaginaire	15
- Quelques définitions	17
2- Les prémisses du concept de l'imaginaire.....	21
2.1- L'imagination entre l'Antiquité et le Romantisme	21
2.2- L'imagination contemporaine.....	23
3- Parcours historique des théories de l'imaginaire.....	27
3.1- Le contenu de l'image : Approches théoriques	28
- De la conscience à la perception	28
- Du souvenir au rêve.....	30
3.2- Panorama des théories actuelles de l'imaginaire.	34
- Freud et ses disciples	34
- Bachelard et la poétique des éléments.....	39
- Les disciples de Bachelard	43
- Gilbert Durand : réflexions anthropologiques sur l'imaginaire	44
Chapitre II : Territoires de l'imaginaire ou l'espace réflexif : contes et récits du Maghreb	50
1- La place du conte dans la littérature orale maghrébine : de l'oralité à l'écriture ..	51
1.1- Définition de la littérature orale.....	51
1.2- Les origines de la littérature orale.....	54
1.3- La littérature orale maghrébine : Etat des lieux	58
2- Définition des principales formes de la littérature orale.....	75
2.1- Le conte.....	77
- Les théories de la genèse	79
2.2- La légende.....	82

2.3 - Le mythe	84
3- Le conte en théorie	87
3.1- La logique au sein de l'imaginaire.....	88
3.2- La perspective intertextuelle et intratextuelle.....	93
Chapitre III : l'imaginaire en articulation avec l'espace réflexif : Formes et fonctions	96
1- Les Formes de l'imaginaire.....	96
1.1- L'imaginaire individuel ou le processus de différentiation	97
1.2- L'imaginaire collectif entre rêve et mythe.....	101
1.3- L'imaginaire social	104
2- Les fonctions de l'imaginaire entre le réel, la fiction et la créativité.....	108
2.1- Le processus créatif	108
2.2- L'imaginaire entre la fiction et le réel	111
Conclusion.....	113

PARTIE II :

Exploration du territoire de l'imaginaire : Analyse discursive des contes Maghrébins	
Chapitre I : L'image, l'imaginaire et le symbolique	116
1- L'imaginaire discursif.....	116
2- Analyse textuelle de l'espace réflexif : L'image et le langage symbolique.....	120
2.1- Les formules d'ouverture et de clôture	120
2.2- Analyse textuelle du corpus A : Le discours religieux	125
- Des archétypes de Yung à la rêverie de Bachelard	125
- Le pouvoir sacré du symbole dans le discours des contes	137
2.3- Analyse textuelle du corpus B : Le discours religieux et social	142
- Les structures mystiques de l'imaginaire	142
- Processus d'individualisation ou la résolution du moi.....	145
- Herméneutique de quelques symboles	148
3- Le sacré dans les contes	150
3.1- La voie des soufis	150
3.2- L'homme face à son destin	153
Chapitre II- La dimension énonciative et narrative pour une analyse du discours sociopolitique.....	155
1- Pratiques énonciatives et contextuelles	155

1.1- Enonciation, discours et récit.....	155
1.2- Les marqueurs énonciatifs	156
1.3- Le discours des contes en contexte	158
- Quelques éléments définitoires du contexte.....	158
- Contexte et contextualisation	164
2- Analyse textuelle du corpus C : le discours sociopolitique.....	167
2.1- L'ouverture du sens par l'ancrage indexical.....	168
- La représentation du pouvoir.....	169
- La représentation de soi par l'autre	170
2.2- La politique de Hassan où la conquête de Carthage	173
- De Samarkand à Carthage, de Carthage à Cordoue	175
- Le triomphe de la dynastie musulmane.....	177
3- Stratégies narratives et poétiques pour une analyse textuelle du corpus C.....	181
3.1- L'imaginaire poétique pour dénoncer le pouvoir	182
- Métaphore, symbole et répétition.....	182
- La transgression ou le refus de la linéarité.....	186
- Les retentissements de la marche du temps sur le discours des contes.....	189
3.2- La quête du héros ou le dénouement du pouvoir	191
- La quête d'Hassan	193
- La quête du paysan	195
- La quête de Salem	198
Chapitre III : L'intertextualité ou le croisement des imaginaires	203
1-Le texte : une notion problématique.....	203
1.1- Du mot au texte.....	203
1.2- Le dialogue intertextuel	206
2- Analyse de l'intertexte dans le corpus A : le croisement des discours religieux ...	210
2.1- Du conte au mythe ou la pluralité du sens	210
2.2- Le dialogue intertextuel à travers le folklore universel : Le mythe pour dire le sacré.....	211
2.3- Le mythe témoin du discours religieux	220
- L'épisode des fourmis ou le travail de l'inconscient.....	222
- L'épisode des oiseaux ou l'unicité de l'âme	225
3-Analyse de l'intertexte dans le corpus B : le croisement des discours sociopolitiques	231

3.1- Croisement des espaces, croisement des pouvoirs.....	231
3.2- Pouvoir de la parole, pouvoir de l'espace.....	237
Conclusion.....	239

PARTIE III :

Territoire de l'imaginaire et enjeux socioculturels

Chapitre I : Pour une approche socioculturelle de l'imaginaire maghrébin	242
1- La variation culturelle maghrébine.....	242
1.1- Vers une définition du champ culturel.....	244
1.2- Le champ culturel maghrébin	247
2- Le conte pour dire une réalité socioculturelle	250
2.1- Le statut de la femme dans la culture maghrébine.	253
2.2- L'éducation des enfants : Croyance ou culture ?.....	255
2.3- Les pratiques éducatives maghrébines : Habitus ou habitudes ?.....	262
3- Le contenu culturel dans son dynamisme social.....	266
3.1- Vers une approche éthique et émique de la culture dans le terroir maghrébin .	267
3.2-Rites et croyances magiques : Tradition pérenne	272
Chapitre II : Pour quelles fonctions du conte au Maghreb	277
1- La dimension socio-pédagogique du conte au Maghreb.....	278
1.1- La mise en place du conte dans les manuels scolaires au Maghreb : Un état des lieux.....	281
- En Algérie.....	281
- En Tunisie.....	283
- Au Maroc.....	287
1.2- Conte et perspectives pédagogiques	289
2- Des enjeux pédagogiques du conte vers les enjeux socioculturels	296
2-1- Enjeux scolaires.....	296
- Pourquoi travailler le conte en atelier ?.....	297
- Pour une fonction psychothérapeutique du conte.....	298
2.2- Enjeux socioculturels	300
- Conte et patrimoine culturel : Quels enjeux pour des apprenants maghrébins	300
- Vers une exploitation socioculturelle des contes pour une quête identitaire.	301

- Le conte pour dire l'Histoire d'une civilisation	302
- Pour une culture de la religion dans le conte maghrébin	313
- Conte et rituels : un éveil culturel	320
3- Modernité du projet éducatif des contes au Maghreb	324
3.1- La mise en scène du conte : du jeu marionnettique à la théâtralisation.....	324
- La théâtralisation du conte : un support ludique et/ou pédagogique.....	327
3.2- Les apports de la théâtralisation du conte	330
Chapitre III : Le conte entre l'interculturel et la mondialisation.....	335
1- La dimension contemporaine du conte au Maghreb	335
1.1- Le dialogue culturel dans le bassin méditerranéen	336
1.2- Aperçu historique des échanges humains entre les deux rives de la méditerranée	339
1.3- Identification des traits culturels communs aux peuples méditerranéens.....	341
- L'amour de la nature	344
- La vie en société.....	345
2- Vers une approche interculturelle au Maghreb	347
2.1- Les Voies et les procédés des transferts culturels dans les contes maghrébins	352
- Analyse des transferts culturels dans les contes du corpus A	352
2.2 -Parcours historiques des mouvements migratoires à travers le temps.....	354
- Les transferts culturels à travers l'expérience des juifs.....	359
- L'âne : un élément interculturel universel.....	362
2.3- Diversité des cultures, diversité des représentations	366
- Le génie depuis le Maghreb vers l'ailleurs.	366
- Analyse des traits interculturels dans le corpus C.....	367
3- Le conte face au défi mondial.....	376
3-1- Sauvegarde et/ou renouveau du conte au Maghreb.....	376
3.2- Pour une meilleure conservation du conte : Mise en place de quelques dispositifs	382
Conclusion	386
CONCLUSION GENERALE.....	388
BIBLIOGRAPHIE	400

ملخص

إذا كانت القصة هي جزء من التقليد الشفهي، و ينقل الهوية الثقافية المتأصلة في المجتمع الذي يدور، فإنه لا يزال عنصرا هاما في التنمية الاجتماعية والثقافية للجماعة وكل فرد من هو هذا المجموعة. جعلت له الوجود في كل مكان في جميع الثقافات هو كائن علمي نقل معان محددة للخيال المشترك للمجتمعات. فإنه يساهم في الانفتاح على الآخر، واللقاء مع الآخر واللغات والثقافات. دراستنا هي فهم وتحليل الخطاب من النصوص المغربي الفولكلور (حكاية، الأسطورة، خرافة ..)، وتمثيلات الهوية المحرز في الخطاب التي يلقيها أعضاء في المجتمع. نظرة على المواقف الحالية والممارسات الاجتماعية في شركة شمال أفريقيا يبين حقائق مختلفة عن تلك التي كانت سائدة في الماضي. وهكذا، أصبح تحديد السمات الثقافية من شركة مساهمة بسبب صعوبة تراثها وتاريخها. الحكاية، لأنه يقع تمثيل المحدث في ومن خلال الخطاب، يرتبط إلى السياق الثقافي الأصلي. وينقل الصفات الاجتماعية والثقافية التي تساهم بشكل كبير في مفهوم الهوية، ولا سيما المغرب العربي وضع علامة لقرون من قبل التبادلات الدينية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية. هدفنا هو إظهار آثار مختلفة أن هذه القصص لم يتم لأنها تعمم عن طريق الكلمة من فمه، وتأثيرها على الخيال الجماعي والقضايا الشخصية والاجتماعية والثقافية.

الكلمات المفتاحية: القصة، المغرب، الخيال، القضايا الاجتماعية والثقافية، الآخر / الهوية، التعددية الثقافية، تحليل الخطاب.

Summary

If the story is part of an oral tradition and we transmits an inherent cultural identity in the society in which it circulates, it remains an important element in the social and cultural development of the group and of each individual who is this group. His omnipresence in all cultures has made it a universal object conveying meanings specific to the common imagination of societies. It contributes to the openness to otherness, as the encounter with the other, languages and cultures. Our study is to understand the discourse analysis of texts Maghrebi folklore (tale, myth, legend, fable...) as the identity representations made in speeches by members of a community. A look at current attitudes and social practices in the North African company shows different realities from those that existed in the past. Thus, the identification of cultural traits of a company has become difficult due contribution to its heritage and its history. The tale, because it falls representations updated in and through discourse, is related to its original cultural context. It conveys the socio-cultural traits that contribute significantly to the notion of identity, particularly Maghreb marked for centuries by religious exchanges, political, economic, social and cultural. Our goal is to show the different traces that these stories have left since they circulate by word of mouth, their impact on the collective imagination and personal and socio-cultural issues.

Keywords: Tale, Maghreb, imaginary, sociocultural issues, otherness/identity, interculturality, discourse analysis.

Résumé

Si le conte fait partie d'une tradition orale et nous transmet une identité culturelle inhérente à la société dans laquelle il circule, il n'en reste pas moins un élément important dans le développement social et culturel du groupe et de chaque individu qui constitue ce groupe. Son omniprésence dans toutes les cultures en a fait un objet universel véhiculant des significations propres à l'imaginaire commun des sociétés. Il contribue à l'ouverture à l'altérité, aussi à la rencontre de l'Autre, des langues et des cultures. Notre étude consiste à appréhender par l'analyse du discours les textes du folklore maghrébin (conte, mythe, légende, fable...) en tant que représentations identitaires mises en discours par les membres d'une communauté. Un regard sur les attitudes et les pratiques sociales actuelles dans la société maghrébine montre des réalités différentes de celles qui existaient au passé. Ainsi, l'identification des traits culturels d'une société est devenue difficile par apport à son patrimoine et à son Histoire. Le conte, parce qu'il relève des représentations actualisées dans et par le discours, est lié à son contexte culturel d'origine. Il véhicule des traits socioculturels qui contribuent largement à la notion d'identité, notamment maghrébine marquée pendant des siècles par des échanges religieux, politiques, économiques, sociaux et culturels. Notre objectif est de montrer les différentes traces que ces récits ont laissées depuis qu'ils circulent de bouche à oreille, leur impact sur l'imaginaire collectif et personnel et leurs enjeux socioculturels.

Mots clés : Conte, Maghreb, imaginaire, enjeux socioculturels, altérité/identité, interculturalité analyse du discours.