

La revue Perrault

Institut International Charles Perrault



N°1

LE CONTE



Coordination du numéro

AMarie Petitjean et Anne Schneider

Comité éditorial

Juliette Cayrel
Dominique Christophe
Marie Delahaye
Dominique Fromentin
Cécile Mouroux
AMarie Petitjean
Anne Schneider
Pascale Wouts

Couverture

Nicolas Bianco-Levrin

ISBN

978-2-9581361-0-9

SOMMAIRE

LE MOT DE LA PRESIDENTE DE L'INSTITUT	6
INTRODUCTION DU NUMERO : OUVERTURES, RESURGENCES ET LIBERATIONS DU CONTE POUR LA JEUNESSE	8
AMARIE PETITJEAN	
ETUDES	10
LES CONTES SONT ETERNELS.	11
JALONS POUR UNE APPROCHE DU CONTE DE TRADITION ORALE	
CATHERINE SEVESTRE-LOQUET	
« BLANCHENEIGE » ILLUSTRÉ PAR SARA ET ÉRIC BATTUT.	26
INTERPRETATIONS POIGNANTES DU CONTE DES FRERES GRIMM	
GHISLAINE CHAGROT	
Étudier la « LIBERTÉ » DU CONTEUR :	41
UNE APPROCHE LINGUISTIQUE DES CONTES	
CYRILLE FRANÇOIS	
LE RENOUVELLEMENT DU CONTE KABYLE POUR ENFANTS : LE CAS D'AUBEPIN DE BELAÏD AÏT ALI	
OUIZA TIKOBAINI	
« LE CHENE DE L'OGRE » DE TAOS AMROUCHE :	69
TRADUCTION, TRANSMISSION ET VULGARISATION DU PATRIMOINE CULTUREL KABYLE	
TASSADIT YAHIAOUI-BOUAFIA	
ANNE SCHNEIDER	
POUR UNE APPROCHE COMPLEXE DU CONTE DU MONDE A L'ECOLE : DEPASSER L'ESSENTIALISATION DES CULTURES	
QUELQUES REFLEXIONS AUTOUR DE DEUX CONTES DE MICHEL OCELOT	87
MAGALI JEANNIN	
EXPERIENCES	108
EXPERIENCE DE CONTEUSE : POUR REFLECHIR A LA DIFFERENCE ENTRE CONTER ET LIRE A VOIX HAUTE	109
DJAFER CHIBANI : ITINERAIRE D'UN CONTEUR KABYLE	113
TROIS ENTRETIENS AVEC DES CONTEUSES ET DES CONTEURS	120

TEMOIGNAGES DE CONTEUSES DE « L'ÂGE D'OR DE FRANCE »	135
CREATIONS	138
DODIK	139
PEAU D'ÂME	140
À TES SOUHAITS, LEO !	142
REFERENCES	147
LES CONTES AUX MILLE VISAGES : QUELQUES POINTS DE REPÈRE DANS L'OFFRE EDITORIALE	148
REPERES SUR LES FONDS DOCUMENTAIRES CONSACRES AUX CONTES	150
LES COUPS DE CŒUR DES MEMBRES DE L'INSTITUT	153
L'AVIS DE JEAN PERROT	157

Le mot de la présidente de l'Institut

Chères adhérentes et chers adhérents de l'Institut,

Chères actrices et chers acteurs,

Chères médiatrices et médiateurs du livre jeunesse,

L'Institut International Charles Perrault se dote d'une revue entièrement consacrée à la littérature de jeunesse, *La Revue Perrault*. Cet événement dans la vie d'une association culturelle de diffusion et de promotion de la littérature de jeunesse ne peut pas nous laisser indifférent, à la fois pour le message que délivre ce lancement d'une revue, mais également pour la dynamique que reflète ce choix et l'historique de notre association.

Une revue, nous la souhaitons depuis longtemps et il n'est pas anodin que le premier numéro soit consacré aux contes, sujet qui, depuis la création de l'Institut en 1994 par Jean Perrot a donné lieu à des journées d'études, des invitations de conteurs, Nora Aceval, Nadine Decourt, entre autres, mais aussi des suivis de projets, comme le projet PACTE sur la forêt des contes ou des créations de formations. Dans la lignée de l'intérêt porté depuis toujours par l'Institut aux circulations des imaginaires, aux vecteurs du conte, à la langue et aux images de ce type de récit, ce premier numéro est volontairement ancré dans une dynamique internationale et de mondialisation des contes.

Une revue, nous la souhaitons depuis longtemps, nous qui travaillons au quotidien avec les actrices et acteurs de la chaîne du livre, mais aussi avec les médiatrices et médiateurs du livre de jeunesse : lectrices et lecteurs bénévoles, personnels des crèches, des centres sociaux, des médiathèques, autrices et auteurs en création, éditrices, éditeurs, mais aussi chercheuses et chercheurs qui irriguent de leur savoir nos objets culturels expérimentés sur le terrain. Nous voulions depuis toujours, et c'est l'identité même de l'Institut, articuler et nourrir ces deux volets de la recherche universitaire et de terrain : c'est chose faite ! Cette revue a donc fait le choix d'un volet d'articles, reflets de la recherche actuelle, adossés à des notes qui évoquent le quotidien des actrices et acteurs du livre.

Une revue, c'est une aventure collective et si nous pensons qu'aujourd'hui, nous pouvons lancer cette revue en ligne sur le site internet de l'Institut, gratuite et accessible à toutes à tous, c'est parce que notre effort collectif a porté ses fruits : projet discuté, communication participative des adhérents, inclusion des jeunes chercheuses et chercheurs, recherche

graphique, expertise scientifique des chercheuses et chercheurs adhérent.e.s, implication du comité éditorial, toutes et tous se sont dotés d'une énergie communicative pour mener ce projet à bien. Qu'elles et ils en soient remerciés !

Parce que nous sommes convaincu.e.s qu'il s'agit de toucher tous les publics, d'ouvrir le savoir à toutes et à tous, de valoriser et diffuser la recherche, ce qui donne depuis tant d'années du sens à notre association et lui confère encore et toujours une vocation unique de transmission d'un savoir partagé, compréhensible et adapté à toutes et à tous, nous vous invitons à nous suivre dans cette aventure inédite et passionnante !

Longue vie à *La Revue Perrault* !

Introduction du numéro

Ouvertures, résurgences et libérations du conte pour la jeunesse

AMARIE PETITJEAN

Secrétaire de l'Institut

Pour le premier numéro de sa revue, l'Institut Perrault se devait de choisir les contes. Le nom que Jean Perrot a donné à notre Institut en 1994 ne se contente pas de célébrer avec malice un quasi-homonyme, il fait planer sur l'Hôtel de Mézières la figure tutélaire d'un auteur prestigieux qui choisit le conte comme pièce à conviction dans la bruyante Querelle des Anciens et des Modernes¹. Genre roi de l'enfance, qui laisse une trace incandescente dans notre patrimoine littéraire, le conte est aussi un véritable carrefour des cultures du monde entier, sondant les « incertaines frontières » des littératures adressées² et faisant se rejoindre l'oral et l'écrit, le souvenir des aînés et la promesse de tous les renouveaux pour les créateurs et créatrices d'aujourd'hui.

L'expérience est familière aux membres de l'Institut – plongeons un peu dans nos souvenirs d'histoires, choisissons un livre à raconter aux petits, lançons-nous dans l'écriture pour le jeune public : c'est invariablement le conte qui vient en premier, le conte un peu oublié, beaucoup revisité, qui ne sait pas bien s'il est fidèle au schéma enseigné et quel sort il réserve aux stéréotypes, mais le conte égal à lui-même qui apprend le pied de nez autant que la sagesse. Le foisonnement peut impressionner, comme le poids ancestral que toutes les sociétés ont accordé un jour ou l'autre à leurs contes. Celui ou celle qui voudrait se lancer à écrire ou conter oralement et entreprend quelques recherches se trouve rapidement face à un océan de références. Comment s'y retrouver dans toutes ces traditions régionales et nationales qui entrecroisent leurs scénarios et empruntent leurs personnages ? Comment ne pas trahir les histoires « de toujours » par un débordement de fantaisie trop personnel ? Et que faire de tous

¹ Voir en particulier Marc Fumaroli, « Les Contes de Perrault et leur sens second : l'éloge de la modernité du siècle de Louis le Grand », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2014/4 (Vol. 114), p. 775-796. DOI : 10.3917/rhlf.144.0775.

² Isabelle Nières-Chevrel (dir.), *Littérature de jeunesse, incertaines frontières*, colloque de Cerisy la Salle, Gallimard Jeunesse, 2005.

ces courants critiques qui ont savamment arpenté le conte comme genre littéraire, comme matériau ethnologique, comme superstructure narrative ?

« Ouvertures, résurgences et libérations », disait Jean Perrot dans *Art baroque, art d'enfance*³. C'est l'intitulé que nous choisissons en son honneur pour ouvrir ce numéro qui ne recherche pas l'exhaustivité des approches critiques d'un genre déjà amplement discuté, de la fièvre folkloriste à l'emballement structuraliste, mais la caractérisation de ses usages contemporains, et selon des centres d'intérêt qui concernent au premier chef les membres de l'Institut. Nous interrogeons donc précisément la jonction que le conte ne cesse d'opérer entre un art du récit oral et une orfèvrerie du mot et de l'image, dans des pratiques contemporaines curieuses de leurs racines et ouvertes sur le monde.

C'est cette même visée qui soude les deux parties de la publication que nous avons souhaitée être, pour ce numéro et les prochains, à la fois un apport aux études contemporaines sur la littérature de jeunesse et des ressources pour les pratiques vivantes de médiation et de création. La première partie, « *Études* », se conforme aux exigences d'expertise universitaire, grâce à un comité scientifique qui avalise les articles par une double évaluation anonymée. La deuxième partie, qui comporte trois sections : « *Expériences* », « *Créations* » et « *Références* », est composée plus directement par l'équipe éditoriale qui fait appel à ses partenaires professionnels et fait participer les stagiaires, les jeunes chercheurs et les passionné·e·s qui composent l'Institut. Cette alliance a l'ambition de donner à entendre les différentes facettes d'un travail collectif qui cherche à caractériser – et peut-être à définir à sa modeste hauteur – les enjeux contemporains de la création littéraire pour le jeune public.

Il n'est pas besoin d'autre avertissement à l'orée de ce numéro, pour plonger dans la forêt des contes et goûter avec nous l'agréable piquêre de la curiosité...

³ Jean Perrot, *Art baroque, art d'enfance*, Presses universitaires de Nancy, 1991. Intitulé de la première partie.

ETUDES

Cette section a été expertisée et avalisée en double aveugle par un comité scientifique composé de :

Euriell Gobbé-Mévellec, Maîtresse de conférences, INSPE Midi-Pyrénées, Université Toulouse Jean Jaurès

Monique Noël-Gaudreault, Professeure chercheuse, Université de Montréal

Jean Perrot, Professeur des universités émérite, Université Sorbonne Paris Nord

AMarie Petitjean, Maîtresse de conférences HDR, CY Cergy Paris Université

Rose May Pham Dinh, Professeure des universités, Université Sorbonne Paris Nord

Gersende Plissonneau, Maîtresse de conférences, INSPE d'Aquitaine, Université Bordeaux Montaigne

Anne Schneider, Maîtresse de conférences HDR, INSPE Caen, Université de Caen Normandie

Les contes sont éternels.

Jalons pour une approche du conte de tradition orale

CATHERINE SEVESTRE-LOQUET

Bibliothèque universitaire Gaston Mialaret

INSPÉ de Caen

Le conte oral constitue un objet d'étude complexe, car les voix du passé se sont tues depuis longtemps. Dans le monde d'aujourd'hui, les sociétés de tradition orale qui existent encore dans certaines régions de l'Amérique du Sud, d'Afrique ou encore d'Océanie s'éteignent peu à peu, absorbées par une société planétaire urbaine et connectée, mais aussi atteintes par la destruction des écosystèmes et des habitats traditionnels. Dans les sociétés contemporaines urbanisées, le goût du contage n'a cependant jamais été aussi vif : heures du conte, spectacles théâtralisés de conteurs professionnels, mais aussi re-création de l'oralité en littérature de jeunesse, albums, recueils ou bandes dessinées. La relation du public avec le conte écouté est cependant bien différente de celle entretenue dans les civilisations de culture orale.

D'autre part, nous disposons aujourd'hui d'un corpus important qui fait l'objet d'études : réécritures littéraires, qu'elles viennent de l'Antiquité, du Moyen

Âge ou de l'âge classique, et surtout contes populaires recueillis à partir du XIX^e siècle sur tous les continents par des collecteurs soucieux de sauver de l'oubli un patrimoine irremplaçable. S'il convient de ne pas perdre de vue que la fixation par écrit altère fatalement le patrimoine oral, ne peut-on dire que ce qui le caractérise est avant tout sa mutabilité ? Le conte n'a-t-il pas ainsi prouvé sa grande vitalité et sa perpétuelle régénération ?

Après avoir esquissé un bref historique en tentant de remonter aux origines du conte, nous verrons quelles sont les caractéristiques de cette littérature souvent méconnue, avant de considérer l'héritage de l'oralité dans le domaine de la littérature de jeunesse.

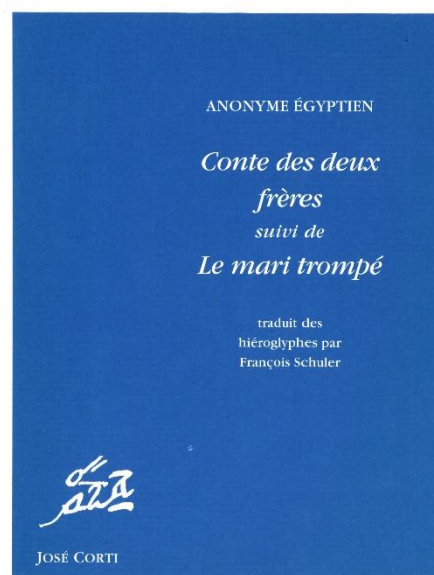
Mythes et contes : une relation compliquée

Le débat sur les relations et interférences entre les mythes et les contes

anime depuis longtemps le monde des ethnologues, anthropologues et chercheurs en littérature, sans pouvoir s'éteindre, tant la question apparaît complexe et riche d'arguments. La genèse des mythes se perd en effet dans la nuit des temps. Dès le Paléolithique supérieur, l'art pariétal, tout en conservant son mystère, témoigne d'une aspiration à « expliquer le monde » (Noiret, 2017). Les fresques des grottes préhistoriques accompagnaient-elles des récits ayant pour vocation « la connaissance des mythes », c'est-à-dire « apprendre le secret de l'origine des choses » et transmettre aux générations suivantes une « conception du monde (Eliade, 1963) ? Connaître, expliquer, nommer le monde, tel est bien l'objectif des mythes, récits sacrés à la source des rituels, dans les sociétés primitives. La tentation est forte de les rapprocher des contes étiologiques, mais n'y a-t-il pas anachronisme, et n'est-ce pas là « une conception moderne qui ne tient pas compte de la mentalité primitive » (Malinowski, 1933) ? Le débat reste ouvert pour savoir si le conte est issu des mythes ou s'il développé parallèlement. Les deux genres possèdent en effet des fonctions bien différentes. Aux mythes, « contes sacrés » (Malinowski, 1933), revient le rôle de protéger la cohésion sociale, d'affermir les rites et les croyances. Aux contes, le rôle d'instruire et de distraire. Les premiers sont perçus comme

une réalité relevant de croyances vivantes, les seconds comme histoires dans un monde imaginaire. N'est-il pas pour autant permis de supposer qu'il y a eu très tôt collusion entre les deux genres, et que certains motifs des mythes furent réinvestis dans les contes dits « magiques » ?

Afin d'illustrer cette hypothèse, examinons de plus près le conte égyptien *Conte des deux frères*, la plus ancienne version écrite d'un conte parvenue jusqu'à nous à ce jour. Au XII^e siècle avant J.-C., un scribe, comme certainement nombre de ses confrères dont les écrits demeurent perdus, éprouva le besoin de transcrire ce récit qui mêle des éléments merveilleux à la trame d'une tentative de séduction : réincarnation du frère mort en taureau, puis métamorphose en arbre. Outre son ancienneté qui le rend extrêmement précieux, ce conte sollicite plusieurs



©José Corti

remarques sur l'interpénétration du mythe et du conte :

- les hiéroglyphes dans l'Égypte ancienne étaient appelés *medou netjer*, c'est-à-dire « la parole divine ». Transcrire un texte en hiéroglyphes n'était donc pas un acte anodin, et impliquait une fonction sociale et/ou religieuse du texte ;

- les deux héros de l'histoire portent des noms de dieux : Anubis – dieu de l'embaumement – pour le frère fortuné, et Bata – dieu à l'apparence de taureau assimilé à Seth – pour le frère travailleur ;

- la femme adultère repoussée par un serviteur paré de toutes les qualités et fidèle à son maître se retrouve dans les textes sacrés des religions monothéistes – la femme de Putiphar dans l'Ancien Testament, (Genèse 39, 1-20) et le Coran (Yusuf, sourate 12) – mais aussi plus tard dans plusieurs lais issus de la "matière de Bretagne", l'immémoriale tradition orale celtique, tel le *Lai de Guingamor*.

- la variante dogon des *Deux frères* (conte-type AT 303), recueillie en 1935 et figurant dans le dossier de l'édition José Corti, montre comment ce récit de l'Égypte antique a traversé l'Afrique et les millénaires : toute référence mythologique a disparu, l'histoire est devenue un conte à part entière.

Au regard de ces quelques éléments, succinctement rapportés, on constate que le *Conte des deux frères* possède des caractéristiques à la fois du mythe et du conte. Lorsque la croyance dans le mythe s'éteint, les éléments magiques du conte l'emportent. Il serait vain ici de prendre position sur son appartenance à l'un ou l'autre genre, question qui n'a jamais été tranchée par les chercheurs depuis la découverte du papyrus d'Orbiney au XIX^e siècle. A cette époque, la plupart des théories sur les contes merveilleux « supposaient qu'ils étaient le produit de la dégénérescence des anciens mythes ». (Belmont, 1999). A la fin du XX^e siècle, la « teneur mythique » des contes (Belmont, 1999) semble emporter l'adhésion des chercheurs en littérature. Dans le cadre de cet article, contentons-nous de constater que peut-être dès l'origine, mythes et contes ont fusionné dans les récits oraux. Dans les récits folkloriques, les éléments mythologiques disparaissent ou se transforment au profit du merveilleux, avec, pour constante, l'adaptation à l'environnement géographique, social, historique du conteur - qu'il appartienne, comme pour ce conte, à l'Égypte antique rurale, à l'Afrique subsaharienne, ou encore à la Russie tsariste pour *Les deux Ivan-Fils-de-Soldat*, version collectée par Afanassiev.

La puissance des mots

Au fil des opérations de contage, si le conte merveilleux - ou conte de magie - n'assimile pas le mythe, du moins tous deux interfèrent-ils et se fondent-ils parfois dans un même récit. La tentation est grande de remonter à l'apparition du langage, celui de la vie quotidienne. Évoquons la parole, à l'aube de l'humanité, qui raconte la rencontre avec le troupeau de mammouths, la meute de loups, le combat avec le tigre dents de sabre, la place de la caverne où trouver l'ours... Peut-on alors avancer que le premier type de conte, antérieur au conte de magie, est né de ces récits où les animaux jouaient un grand rôle, avant de devenir probablement les divinités totémiques représentées sur les parois des grottes ? N'oublions pas non plus la fonction d'énumération des premiers contes (La Salle, 2004). C'était un moyen de dénombrer, mesurer, de prendre ses repères par la parole, avant même l'invention de la numération. Les descendants directs de ces contes de comptage, où la mémoire s'exerçait autant que le langage, sont les contes de randonnée, bien connus des enfants. Contes de la nuit des temps, ils établissent un état des lieux. Au contraire des contes étiologiques qui viendront plus tard, peut-être parallèlement aux mythes, ils n'expliquent pas. L'homme du Paléolithique prend la mesure concrète de son environnement et commence à nommer,

à trier, à ordonner ce monde qu'au Néolithique, il domestiquera. Pour l'homme du Paléolithique, nommer c'est apprendre son environnement, mais aussi le maîtriser. Au début de l'Ancien Testament subsiste un lointain écho de ce besoin primordial de nommer les animaux :

Yahvé Dieu modela encore du sol toutes les bêtes sauvages et tous les oiseaux du ciel, et il les amena à l'homme pour voir comment celui-ci les appellerait : chacun devait porter un nom. L'homme donna des noms à tous les bestiaux, aux oiseaux du ciel et à toutes les bêtes sauvages [...]. (Genèse 2 :19-20).

Mais la puissance du mot n'est pas réservée à la culture chrétienne. Immémorial, « le pouvoir des mots » (Boutet, 2016) demeure même toujours aussi fort dans les sociétés contemporaines connectées. Au fil des millénaires, va donc se répandre sur tous les continents un immense corpus constitué de contes sériels, facétieux, d'animaux, de magie, mais aussi de légendes, de proverbes, de chansons, de devinettes... Le caractère universel du conte oral, qui s'adapte à chaque pays, à chaque époque, tout en conservant son pouvoir d'envoûtement, finit par le situer dans un flou spatial et temporel. Il apparaît comme une fuite hors du réel, alors qu'il nous permet d'appréhender et d'appriivoiser la réalité. Tout est symbole dans le monde

imaginaire du conte. Derrière ses péripéties et ses épreuves, se trouve une vérité que l'auditeur saisit spontanément. Parenthèse dans la vie réelle, monde où tout est possible, mais aussi miroir de la réalité. Le conte nous entraîne ainsi dans « le monde du souhait, du désir absolu ». Il relève du « besoin d'inventer » (Robert, 1967), porteur, à travers des motifs à la fois immuables et protéiformes, d'une éternelle vérité. Le conte est passage. Là réside sa force, son pouvoir de séduction auprès des adultes comme des enfants. Et si le conte est passage, le conteur est passeur, et l'oralité, son domaine.

La musique de la parole

« Qu'est-ce que l'oralité ? », interroge Henri Meschonnic (1982). Tout d'abord, elle relève de la performance physique, située dans un moment, un lieu et devant un public. Mimiques, attitudes, expressions : le corps du conteur tout entier participe à la narration. « L'oralité est du côté de la gestualité », affirme Louis-Jean Calvet (1997), et les gestes du conteur possèdent une fonction narrative (Calame-Griaule, 1982). Le corps y participe, mais aussi, bien sûr, la voix avec ses intonations, son rythme, ses silences. « L'oralité n'est pas que la parole parlée, mais aussi la parole retenue, le silence. Elle n'est pas seulement la parole et le silence, mais aussi le geste. »

(Kourouma, 1997). Ces signes de l'oralité la rendent bien différente du langage parlé. C'est un langage élaboré où « le rythme est partout », « ce mouvement de la parole et de la vie dans le langage » (Meschonnic, 1982). Grâce à des changements de rythme tantôt improvisés, tantôt savamment orchestrés sous l'apparente spontanéité, le conteur exprime ses émotions, vit véritablement son histoire, et la fait vivre à son auditoire. Au fil de la narration, les rituels oratoires se succèdent, s'enchaînent, à la fois mnémotechniques, ludiques, dramatiques, porteurs d'une envoûtante poésie héritée des formules magiques incantatoires. Libre, imprévisible, mais aussi éphémère, protéiforme et en perpétuelle métamorphose, l'oralité s'adapte à tous les publics, évolue avec toutes les époques, civilisations et sociétés. Elle s'appuie sur le plaisir et le goût de la parole pour une « création sans cesse renouvelée » (Ténèze, 1996).

Définir l'oralité nous entraîne vers l'ethnologie et l'anthropologie, mais aussi la sociologie. Car ces « musiques verbales », cette « organisation esthétique » (Ténèze, 1969) riche du pouvoir des mots, constituent un vecteur de communication. L'oralité est alors avant tout à considérer comme communication et échange ; elle ne se conçoit pas sans un public attentif qui, par ses réactions, peut influencer, voire

modifier le cours de la narration. Elle joue ainsi un rôle social et culturel : elle confère au groupe une identité commune, eu égard à ce que Jack Goody nous décrit du langage, comme « base du développement de ce que nous appelons "culture" et de la façon dont un comportement est transmis d'une génération à la suivante » (1994). Vecteur de transmission, l'oralité aide à la constitution d'un vaste corpus dès lors identifié comme littérature orale, dont les contes constituent avec les mythes et les légendes le domaine strictement narratif.

« L'œuvre de paroles » : la littérature orale

Quelles sont les caractéristiques de la littérature orale dont la dénomination peut sembler paradoxale ? La définition que Raymond Queneau donne de la littérature permet d'esquiver l'oxymore : la littérature n'est pas réductible à l'écrit puisqu'elle est « l'usage esthétique du langage » (Maalu-Bungi, 2012). Mais elle a ses particularités puisque, au contraire de l'écrit, elle ne vise ni la pérennité ni la fixation, mais la *transmission* d'une génération à une autre, qui permet de caractériser un certain type de société. Si elle peut être vue comme le seul enseignement des sociétés sans écriture, elle

ne s'y cantonne pas. La société de tradition orale est ainsi une société le plus souvent rurale, vivant au rythme des saisons et de la nature, dans une perception cyclique du temps, qui génère autant qu'elle est générée par la pratique du conte en perpétuel devenir, qui s'enroule et se déroule comme une spirale sans fin. Anonyme, collective, protéiforme, « l'œuvre de paroles » (La Salle, 2004) n'appartient pas au seul conteur, mais à toute la communauté villageoise. La narration d'un conte, moment privilégié de la vie paysanne, requiert cinq composantes, selon Geneviève Calame-Griaule (1982) :

- un texte oral ;
- un conteur, qui dit le texte à sa façon, selon son humeur, la composition de l'auditoire et le contexte du moment. Il accompagne son récit d'effets quasi théâtraux : le conteur est aussi acteur. Le conte varie et vit avec lui, au fil de chaque reprise⁴ ;
- un contexte social et culturel. Plusieurs mémoires se mêlent dans la narration orale : celle de l'histoire, transmise de génération en génération, de village

⁴ Voir la fin de l'album *La sorcière au nez de fer*, d'Olivier Noack, qui explique parfaitement ce processus de continuelles métamorphoses,

parfois involontaires ou inconscientes, que l'écrit se révèle impuissant à saisir (Syros jeunesse, 2012).

en village⁵ ; celle du conteur, qui remodèle le récit selon son propre imaginaire et son vécu personnel ; celle(s) des auditeurs ;

- un auditoire dont chaque membre va interpréter et se représenter le conte à partir des mots et gestes du conteur, mais en fonction de son expérience personnelle ;

- une langue riche en procédés oratoires, à distinguer du langage courant de la vie réelle et quotidienne.

Une fois ces conditions réunies, le contage peut commencer, et la magie opérer. Le public écoute, le souffle suspendu. « Lorsqu'on fait un conte, c'est à quelqu'un qui l'écoute », précise Denis Diderot⁶. Un véritable lien affectif se tisse entre le conte, le conteur et son public : « La parole est musique, et l'élan que l'on éprouve pour un conte s'entend intuitivement, comme la tendresse de la voix » (La Salle, 2004). La situation de contage est aussi importante que le contenu du conte ; sans elle, c'est l'essence même du conte qui nous échappe. Les notions d'affect, de plaisir et d'émotions partagées

se trouvent ainsi au cœur du conte oral. De l'Ancien Régime au début du XX^e siècle, des témoignages évoquent cette puissance d'envoûtement que dégage le conte oral : « J'écoutais le berger avec tant de plaisir qu'un conte commencé m'enchaînait à lui » se souvient Restif de La Bretonne sous le règne de Louis XVI⁷, et Jakez Hélias témoigne de même, en 1990 : « Le conte n'existe que par le conteur », « le vieil enchantement ressuscite chaque soir, toujours différent ».

"Le vieil enchantement" ou les conditions du contage

La littérature orale est à la fois moyen de communication et organisation esthétique, si bien que le conteur et son auditoire se trouvent intimement liés par de nombreuses interactions. Impossible de nos jours, lorsque le conte oral est devenu spectacle ou animation culturelle, de recréer le lien tissé autrefois entre le conteur et son auditoire, lorsque « [...] chacun disait son conte, tout en travaillant » (Massignon, 1965), adultes et enfants mêlés dans l'auditoire.

Les rituels sont pourtant définis : le conteur ouvre la séance avec une formule où

⁵ Les conteurs étaient des journaliers, mendiants, bergers, colporteurs ou encore des étrangers tels des soldats, des marins : des gens, parfois marginaux, qui se déplaçaient beaucoup.

⁶ Denis Diderot, *Ceci n'est pas un conte* [1772], L'Herne, 2017.

⁷ Nicolas-Edme Restif de la Bretonne, *Monsieur Nicolas* [1794-1797], tomes 1 & 2, La Pléiade, NRF, 1989.

intervient parfois le public. C'est en quelque sorte le générique du conte. On coupe les ponts avec le réel. On pénètre dans un autre monde, un monde imaginaire qui porte en lui l'enseignement du monde réel. A la fois rituel d'ouverture et avertissement, la formule d'ouverture signale une rupture à la fois symbolique et linguistique. Chacun dans l'auditoire doit connaître ce code qui annonce l'histoire. Presque incantatoire, la formule crée une « ambiance d'influence magique » (Malinowski, 1933) et en abolissant la censure, elle « autorise le laisser-aller » (Belmont, 2005). Elle prend des formes multiples et variées : « Il était une fois », « Au temps où les bêtes parlaient » – ces deux dernières et leurs variantes ayant seules passé le cap des recompositions littéraires – ou encore, pour ne citer que la plus courante dans le folklore français :

- Cric ! dit le conteur.
- Crac, répond l'auditoire.

Le conte peut alors commencer. Pour capter l'intérêt de son public, le conteur utilise artifices gestuels et vocaux. Il joue également sur les procédés narratifs que lui offre la langue, ceux-là même qui disparaissent au moment de la fixation par écrit, car « l'œuvre orale, le conte, n'est pas réductible à sa transcription, il n'est pas fait pour être lu, mais écouté et vu », d'après Josiane Bru (2004). Parce que le récit n'est

plus information mais « discours esthétique » (Calame-Griaule, 1982), les procédés narratifs s'y font reconnaître :

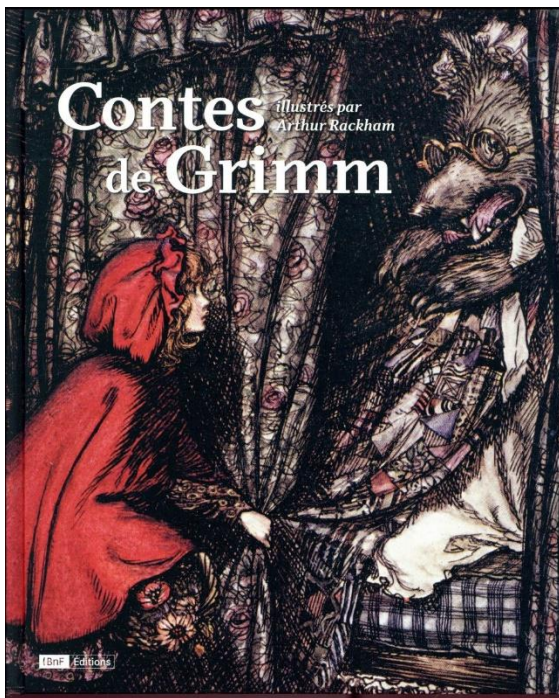
- Les répétitions rythment le conte et lui apportent son souffle : « les phrases magiques » (Robert, 1984), qui jalonnent la narration, ont puissance incantatoire, assurent le « bercement du conte », tel un sort jeté à ceux qui écoutent, le souffle suspendu. Elles sonnent à l'oreille et jalonnent le conte comme autant de balises. Elles constituent parfois un élément de la narration, comme le très beau leitmotiv de *La gardeuse d'oies*, des frères Grimm, ce dialogue entre la jeune princesse et la tête de son cheval mort :

- O Falada, comme tu es cloué là !
- O jeune reine, comme tu vas là ! Si ta mère savait ça, son cœur se briserait en éclats.

C'est un moment très fort, proche du cauchemar, qui fixe dans l'esprit de l'auditeur l'image du cheval mort qui parle grâce à cette lamentation incantatoire, plus puissante peut-être que le conte lui-même. Ainsi, les formules qui reviennent comme des ritournelles, de même que le rythme ternaire du récit, servent de repères mnémotechniques à la fois au conteur et à l'assemblée. Elles jouent aussi le rôle d'un refrain par leurs sonorités, l'envoûtement dont elles sont porteuses, telles d'authentiques formules magiques.

- La parataxe caractérise un style qui cherche la simplicité. Contrairement à l'écrit, la narration orale aime la juxtaposition, sans connecteurs logiques. L'intonation de la voix du conteur, qui appuie le rythme du récit, les remplace.

- Négligées par le conte écrit, les onomatopées rythment le conte oral. Les exemples sont nombreux chez Andersen, bien avant l'usage qu'en fait la littérature de jeunesse contemporaine.



© BnF Editions

Comme au sortir d'un rêve, la formule de fin ramène le public dans la réalité. « Et ni, ni, mon petit conte est fini » dira un mousse terre-neuvas ; dans le Massif Central des années 1950, on trouve encore : « le coq chanta et le conte fut fini ». Les contes roumains adoptent quant à eux une formule expéditive : « Et moi, j'ai enfourché une selle et vous ai conté l'histoire telle quelle. »

Et une fois l'enchantement dissipé, les auditeurs sont ainsi invités à construire leurs propres représentations, leur propre vision à partir des mots du conteur.

De l'héritage à la renaissance

Considéré comme mineur, réservé aux illettrés puis aux enfants depuis les réécritures littéraires du XVII^e siècle, le conte de tradition orale a tendance à être méprisé jusqu'au XIX^e siècle. Le sentiment d'une perte irrémédiable a cependant suscité de nombreuses collectes jusqu'au milieu du XX^e siècle. L'importance et la variété du corpus ainsi que les ressemblances troublantes entre des contes d'origines très diverses sont à l'origine de la classification Aarne-Thompson-Uther. Parmi les collecteurs les plus célèbres, il convient de citer les frères Grimm en Allemagne, Alexandre Afanassiev en Russie, mais aussi Paul Sébillot, Émile Souvestre ou encore l'abbé Cadic en Bretagne pour un fonds celtique remarquablement préservé, ainsi qu'en Scandinavie, Evald Tang Kristensen, Gunnar-Olof Hyltén-Cavallius, George Stephens. En France, Paul Delarue, Henri Pourrat, puis Marie-Louise Tenèze ou Geneviève Massignon, ont contribué à sauver un patrimoine rural menacé par la modernité. De leur côté, ethnologues et anthropologues recueillent sur les autres continents les récits des civilisations où

perdre une tradition orale : Bronislaw Malinowski dans le Pacifique sud, Geneviève Calame-Griaule en Afrique par exemple. Ils vont recueillir ces récits de la bouche des derniers conteurs, les enregistrant parfois, afin de préserver au maximum les caractéristiques de l'oralité, tout en demeurant conscients de l'incomplétude et de l'insuffisance de la fixation – ce mot seul montre comment l'écrit, fût-il le plus fidèle possible, fige le conte oral et le dénature, car « ce qui importe, c'est non seulement le texte mais surtout la manière dont l'histoire est racontée. », affirme Bronislaw Malinowski (1933), qui poursuit en ces termes :

Si on veut dégager l'essence d'une histoire, [...] on ne doit pas se contenter d'une simple lecture, mais on se livrera à une étude combinée aussi bien de l'histoire que de son contexte, fourni par la vie sociale et culturelle.⁸

Le conte oral appartiendrait-il donc au passé ? Ce serait méconnaître sa prodigieuse faculté de régénération.

Où commence la renaissance du conte oral, si présente aujourd'hui ? Grâce au terreau fertile des collectes et des études des décennies précédentes, s'enracine-t-elle dans le surréalisme où le rêve éveillé, si proche du conte, qui jouent un rôle essentiel

dans la création artistique et littéraire dans l'entre-deux guerres ? Au cours des années 1940, des chefs-d'œuvre du cinéma tels *Les Visiteurs du soir*, de Marcel Carné, ou *La Belle et la Bête* de Jean Cocteau, témoignent-ils de cette nouvelle fascination ? A partir de la seconde moitié du XX^e siècle, nombre d'auteurs, d'artistes, ainsi que de bibliothécaires, vont contribuer à ce mouvement que l'on appelle le renouveau du conte.

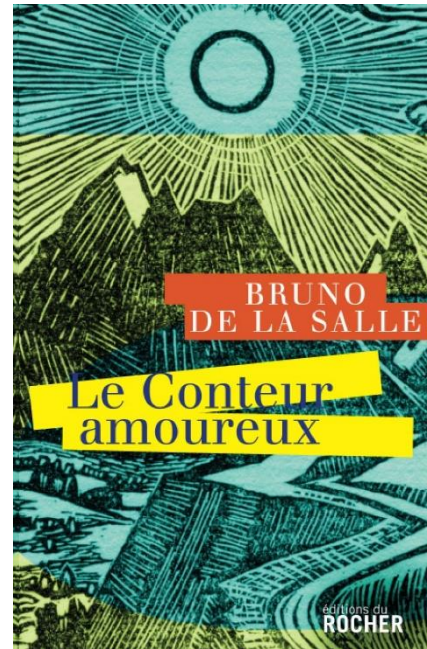
Du côté des bibliothèques, ce qui est désormais nommé « l'Heure du conte » s'impose dans les années 1930, porté par les ouvrages fondateurs de Sara Cone Bryant et de Mathilde Leriche. Grâce à l'Heure du conte et au travail des bibliothécaires pionnières, le conte, après un passage par l'écrit, est rendu à la parole et au geste (Amara, 2019). Une nouvelle étape marque alors l'après-guerre. Jusque-là cantonné au passé ou aux enfants, le vieux fonds populaire reprend vie et se régénère, grâce à des re-créations poétiques à la fois personnelles et fidèles aux motifs originels,

⁸ Bronislaw Malinowski, *Le mythe dans la psychologie primitive* [1933], document en ligne :

<http://docplayer.fr/31352347-Le-mythe-dans-la-psychologie-primitive.html>.

ainsi qu'au contage. *Le trésor des contes* d'Henri Pourrat, né d'une immense collecte de contes auvergnats, reste un modèle du genre, au style magnifique rempli d'amour et d'humanité. Dans le « Conte de la belle Rose », par exemple, Henri Pourrat signe une réécriture de « La Belle et la Bête » remplie d'émotion, avec sa « bête d'effroi », sa « bête d'horreur » si triste et si douce qu'elle bouleverse le lecteur. Bruno de la Salle, avec sa vision du « Chat botté » reprise dans *Le conteur amoureux*, nous offre un conte sur l'ingratitude, auquel il rend son sens originel populaire, occulté par la célèbre version de Charles Perrault ; il nimbe la narration de formules inoubliables, d'une beauté saisissante : « Un chat tout en or, dont le cœur était d'or ». Dans *La Bible du hibou*, grâce à un style presque incantatoire, Henri Gougaud redonne vie aux « contes des pauvres temps », ces histoires qui portent en elles le lointain écho des grandes peurs médiévales.

Les décennies 1980-1990 voient l'apparition d'une génération de conteuses et conteurs tels que Béatrice Tanaka, Muriel Bloch ou Nacer Khémir, pour n'en citer que quelques-uns. Aux côtés des intemporels albums du Père Castor, tels *Roule Galette* ou *La Moufle*, et de la vénérable collection « Légendes et contes de tous les pays » (Gründ, 1956) toujours productive, on

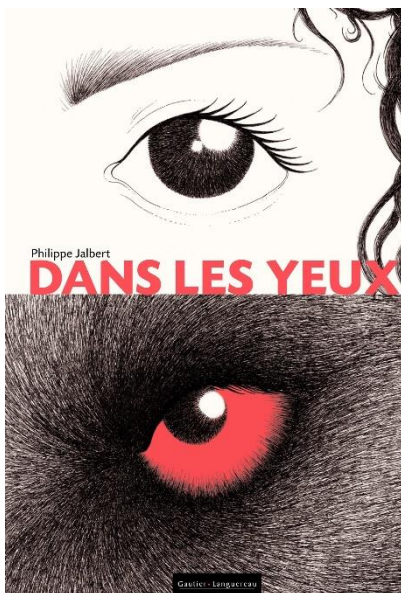


© Editions du Rocher

assiste alors à une véritable floraison de collections pour la jeunesse : des compilations comme « Mille ans de contes » (Milan, 1993), « Contes à plusieurs voix » (Actes Sud junior, 1997), « Castor Poche, contes et récits » (Flammarion, 1998)... La collection « Paroles de conteurs » (Syros, 1994) tente de restituer les procédés de l'oralité par la mise en page et la taille variable de la police de caractères. Syros, qui semble le leader en la matière, innove en 2008 avec « Le tour du monde d'un conte », sensibilisant ainsi les enfants à l'universalité des contes : Petit Chaperon rouge chinois, jumelle de Cendrillon au Nouveau-Mexique... La compilation en épais volumes de « Paroles de conteurs » a d'autre part cédé la place à « Album Paroles de conteurs », faisant évoluer la collection avec des albums de grand format, largement illustrés et

accompagnés chacun d'un cédérom restituant l'oralité.

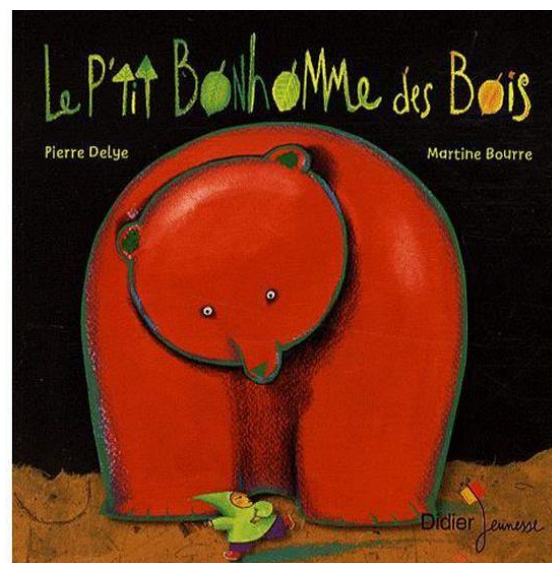
En dehors des collections, des récits jusqu'ici cantonnés au registre folklorique deviennent accessibles aux enfants ; c'est le cas pour *Bonhomme Misère*, la jolie adaptation par Christelle Le Guen d'une histoire issue d'un livre de colportage du XVIII^e siècle : *Histoire nouvelle et divertissante du Bonhomme Misère* par Henri-François de La Rivière, certainement encore plus ancienne dans sa version orale.



© Gautier-Languereau

Toujours en littérature de jeunesse, des auteurs réinventent à leur façon les contes animaliers les plus anciens, renouant avec la tradition orale où le conteur adaptait une histoire connue de tous selon son humeur et son auditoire : dans *Fox*, de Margaret Wild, revient le trio immémorial chien et oiseau contre renard, mais dans une tonalité inattendue, tragique, avec un renard

désespéré et malade de solitude. *Dans les yeux*, Philippe Jalbert propose une version du *Petit Chaperon rouge* où le texte, réduit aux procédés narratifs de l'oralité – dialogues, onomatopées, chanson – répond à une illustration réaliste et poétique à la fois, dans le style des lithogravures anciennes ; la page de gauche fait part du point de vue du loup, et la page de droite, celle du Chaperon rouge. Ce splendide album, de même que dans le conte, suppose une culture commune : celle du conte originel, et aussi de la chanson *A la claire fontaine*. Dans un registre beaucoup plus léger, *P'tit bonhomme des bois*, de Pierre Delye adopte le ton du conteur de métier qu'il est effectivement, donnant à entendre, par ses formulettes et ses onomatopées, l'ambiance du conte populaire.



© Martine Bourre, Didier Jeunesse

Certains albums contemporains, qui ne sont pas des contes, puisent cependant aux procédés narratifs, aussi vivants qu'efficaces, de l'oralité : dans *Le voyage de Grand Ours*, de Nadine Brun-Cosme et Sébastien Pelon, la jolie chose colorée que Grand Ours découvre sur sa banquise initie un voyage autour du monde au rythme d'un leitmotiv qui donne son relief au récit :

« Veux-tu que je t'emmène ?

Et hop, ni une ni deux ... »

Quant au récit de *La plus belle crotte du monde*, de Marie Pavlenko et Camille Laroche, où des sous-bois d'une beauté sublime, foisonnants de flore et de petite faune servent de décor à un concours, il est

scandé par la ritournelle : « Je fais les plus belles crottes du monde ». Des animaux de plus en plus gros se mesurent avec bonne humeur et insouciance, jusqu'à l'apparition d'un chasseur, moment où l'iconographie vire au rouge. Ce réquisitoire contre la chasse, à la fois drôle et sensible, possède les caractéristiques d'un conte moderne. Quelle meilleure preuve de la pérennité du conte oral et de sa prodigieuse vitalité, depuis le premier conte fixé par écrit, il y a 3000 ans ? Comme dit le conte :

« Marche aujourd'hui marche
demain

A force de marcher

On fait beaucoup de chemin. »



© Marie Pavlenko, Camille Garoche, Little Urban

Références et bibliographie :

- Amara, Marie-France (2019), « L'Heure du conte ou de l'écrit à la parole », *Cahiers de Littérature Orale*, 86, p. 25-58, <https://doi.org/10.4000/clo.7807>
- Belmont, Nicole (1999), *Poétique du conte : essai sur le conte de tradition orale*, Paris, NRF/Gallimard.
- Belmont, Nicole (2006), « Postface », in Massignon, Geneviève, *De bouche à oreille. Anthologie de contes populaires français*, p. 379-396, Paris, José Corti.
- Boutet, Josiane (2016), *Le Pouvoir des mots*, Paris, La Dispute.
- Bricout, Bernadette (2005), *La Clé des contes*, Paris, Seuil.
- Bru, Josiane (2004), « Qu'est-ce qu'un conte de tradition orale ? » In Torreilles, Claire et Verny, Marie-Jeanne (Eds.), *Contes e chants : Les recueils de littérature orale en pays d'oc, XIX^e et XX^e siècles*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, doi : 10.4000/books.pulm.476
- Calame-Griaule, Geneviève (1991), *Le Renouveau du conte. The Revival of Storytelling*, Paris, Éditions du CNRS.
- Calame-Griaule, Geneviève (1982), « Ce qui donne du goût aux contes », in *Littératures*, 45, p. 45-60, <https://doi.org/10.3406/litt.1982.1371>
- Calvet, Louis-Jean (1997), *La Tradition orale*, Paris, PUF Que sais-je.
- Carlier, Christophe (1998), *La Clef des contes*, Ellipses.
- Cone Bryant, Sara (1905), *How to Tell Stories To Children, and Some Stories to Tell*, Londres, George G. Harrap & Co. Ltd, <https://www.gutenberg.org/files/474/474-h/474-h.htm>
- Delarue, Paul et Teneze, Marie-Louise (1954), *Le Conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France*, Maisonneuve et Larose.
- Diderot, Denis (2001), *Ceci n'est pas un conte*, Paris, Mille et une nuits.
- Eliade, Mircea (1963), *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard.
- Goody, Jack (1994), *Entre l'oralité et l'écriture*, Paris, PUF.
- Jakelin, Evelyne et Ferrier, Béatrice (dir.) (2019), *Voix et voies du conte. Les mutations d'un genre*, Arras, Artois Presses Université.
- Jakez Helias, Pierre (1990), *Le Quêteur de mémoire*, Paris, Plon.
- Kourouma, Ahmadou (1997), « Écrire en français, penser dans sa langue maternelle », *Études françaises*, 33(1), p. 115–118. <https://doi.org/10.7202/036057ar>
- La Salle, Bruno de et Sevestre, Catherine (1996), *Entretien avec Bruno de La Salle, le conteur amoureux*, Livres en stock écoles, n°5, p.16-18.
- La Salle, Bruno de (2004), « Conte et mémoire, entre écriture et oralité », in Perrot, Jean (dir.), *Les métamorphoses du conte*, Peter Lang.
- La Salle, Bruno de, Jolivet, Michel, Touati, Henri et Cransac, Francis (2005), *Pourquoi faut-il raconter des histoires ?*, Autrement / MondOral.
- Leriche, Mathilde (1934), « Les contes dans l'éducation des enfants de 6 à 11 ans ou l'Heure du conte », *Revue du livre et des bibliothèques*, n° 12.
- Maalu-Bungi, Crispin (2012), *Littérature orale africaine : nature, genres, caractéristiques et fonctions*, Peter Lang.
- Malinowski, Bronislaw (1933), « II. Le mythe dans la psychologie primitive », in *Mœurs et coutumes des Mélanésiens. Trois essais sur la vie sociale des primitifs* [1933], Paris, Payot Éditeur, 197 ; en ligne : http://classiques.uqac.ca/classiques/malinowsli/moeurs_et_coutumes_melanesiens/2_le_mythe/le_mythe.html.
- Massignon, Geneviève (2006), *De bouche à oreille. Anthologie de contes populaires français*, Paris, José Corti.
- Meschonnic, Henri (1982), « Qu'est-ce que l'oralité ? », *Langue française*, 56, p. 6-23.

- Noiret, Pierre, (2017), « La religiosité au Paléolithique », *Comptes-rendus Palevol*, 16 (2), p. 182-188. <http://dx.doi.org/10.1016/j.crpv.2016.03.002>.
- Peju, Pierre (1981), *La Petite fille dans la forêt des contes*, Paris, Robert Laffont.
- Perrot, Jean (2004), *Les Métamorphoses du conte*, Peter Lang.
- Propp, Vladimir (1970), *Morphologie du conte*, Paris, Seuil Points.
- La Bretonne, Restif de (2018), *Monsieur Nicolas ou Le cœur dévoilé* [1796], Forgotten books.
- Robert, Marthe (1967), *Sur le papier*, Paris, Grasset.
- Robert, Marthe (1984), *La Tyrannie de l'imprimé*, Paris, Grasset.
- Sevestre, Catherine (2001), *Le Roman des contes. Contes merveilleux et récits animaliers, histoire et évolution, du Moyen Âge à nos jours. De la littérature populaire à la littérature de jeunesse*, CEDIS éditions.
- Sevestre-Loquet, Catherine (2013), « Il était une fois... le conte-randonnée. De l'enfance du conte aux contes de l'enfance », *Les Cahiers de l'IUFM de Basse-Normandie*, 2, p. 153-168.
- Teneze, M.-L. (1969). « Introduction à l'étude de la littérature orale : le conte, Annales : Économie, Sociétés », *Civilisations*, 24 (5), p. 104-1120.
- Teneze, Marie-Louise (1996), « Le conte populaire en Cévennes », *L'Homme*, 36 (137), p. 254-256.
- Weis, Hélène (2005), « Chapitre 2. L'Heure du conte : entre la maîtrise du merveilleux et les délices de l'imaginaire », in *Les bibliothèques pour enfants entre 1945 et 1975. Modèles et modélisation d'une culture pour l'enfance*, Éditions du Cercle de la Librairie, <https://www.cairn.info/les-bibliotheques-pour-enfants-entre-1945-et-1975--9782765408987-page-223.htm>.

Œuvres et contes cités :

- Anonyme égyptien (1999), *Les Deux frères, suivi de Le Mari trompé*, José Corti.
- La Sainte Bible* (1966), Desclée de Brouwer.
- Brun-Cosme, Nadine, et Pelon, Sébastien (2020), *Le Voyage de Grand Ours*, Abc Melody.
- Caputo, Natha, et Belvès, Pierre (1950), *Roule Galette*, Flammarion jeunesse Père Castor. Rééd. 2006
- Delye, Pierre et Bourre, Martine (2010), *Le P'tit bonhomme des bois*, Didier Jeunesse
- Gougaud, Henri (2000), *La Bible du hibou. Légendes, peurs bleues, fables et fantaisies du temps où les hivers étaient rudes*, Seuil.
- Grimm, Jacob et Wilhelm (1988), *Contes*, Gallimard Folio.
- Jalbert, Philippe (2017), *Dans les yeux*, Gautier-Languereau.
- La Salle, Bruno de (2007), *Le Conte amoureux*, Editions du Rocher.
- Le Guen, Christelle (2000), *Bonhomme misère*, Au Bord des Continents.
- Noack, Olivier et Kéralval, Gwen (2013), *La Sorcière au nez de fer*, Syros.
- Pavlenko, Marie et Garoche, Camille (2020), *La Plus belle crotte du monde*, Little Urban.
- Pourrat, Henri (1956), *Le Trésor des contes*. Tomes 1 et 2, Gallimard.
- Wild, Margaret (2000), *Fox*, École des Loisirs.

« Blancheneige » illustré par Sara et Éric Battut.

Interprétations poignantes du conte des frères Grimm

GHISLAINE CHAGROT

Bibliothèque nationale de France,

Centre national de littérature pour la jeunesse

Blanche-Neige est un des contes parmi les plus connus des frères Grimm. Publié initialement en 1812 dans le premier tome du recueil des *Kinder –und Hausmärchen*⁹, *Contes pour l'enfance et le foyer*¹⁰, ce conte qui met en scène la jalousie persécutrice d'une marâtre¹¹ envers sa belle-fille est classé parmi les contes merveilleux¹². Conte ancien, il est aujourd'hui toujours populaire grâce, entre autres, à ses multiples adaptations, transpositions et reconfigurations génériques : cinéma, dessin animé, scènes théâtrales et musicales, littérature, bande

dessinée et manga, etc¹³. Il a fait également l'objet de nombreuses adaptations illustrées en littérature pour la jeunesse. Nous nous intéresserons à deux albums contemporains, publiés avec le texte intégral des Grimm (traduction de Marthe Robert¹⁴), qui se distinguent par la force de l'interprétation personnelle des artistes.

Blancheneige illustré par Éric Battut est paru aux éditions Didier jeunesse en 2002. L'œuvre de Battut qui comprend, dès ses débuts, l'illustration de contes¹⁵ est qualifiée par Jacques Pellissard

⁹ Les *Kinder- und Hausmärchen* sont désignés par le sigle KHM, suivi d'un numéro en chiffre arabe correspondant à la place du conte dans le recueil.

¹⁰ Il est présent dans les sept rééditions du recueil, publiées du vivant des frères Grimm, et a bénéficié d'une première illustration en 1825, à l'occasion d'une édition spécifiquement adressée aux enfants, la *Kleine Ausgabe* contenant une sélection de 50 contes, illustrés par Ludwig Emil Grimm.

¹¹ Au fil des rééditions, le texte est remanié, et une des modifications importantes de la deuxième édition de 1819 est le remplacement du personnage de la mère jalouse et persécutrice de Blanche-Neige par une marâtre.

¹² Selon la classification internationale des contes populaires établie par Antti Aarne et de Stith

Thompson. « Blanche-Neige » correspond au conte-type n°709.

¹³ Voir les très nombreuses adaptations citées sur la page Wikipédia concernant « Blanche-Neige » : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Blanche-Neige>

¹⁴ J'utiliserai donc la traduction de Marthe Robert, que j'adapterai le cas échéant. Grimm, *Contes : Märchen, choix de contes*, tr. Marthe Robert, Gallimard, « Folio bilingue », 1990.

¹⁵ Éric Battut a illustré, entre autres, les contes de Charles Perrault : *Le Petit Chaperon rouge* en 1998 ; *La Barbe bleue* en 2000 (avec lequel il a reçu le Grand prix de la biennale de l'illustration Bratislava) ; *Le maître chat ou Le Chat botté* en 2001 publiés chez Bilboquet et *Peau d'Âne*, parus aux éditions Didier jeunesse en 2000.

d' « originale (atypique, bizarre, curieuse, étonnante, excentrique, singulière, spéciale, fantaisiste, comme dit le Robert). »¹⁶. E. Battut travaille à l'acrylique pour ses compositions, et par grands aplats de couleurs intenses « utilise beaucoup le camaïeu ocre, rouge, blanc, noir »¹⁷. Son style graphique se caractérise par de très petits personnages, qui ressemblent à des figurines, brossés dans des décors ou des paysages immenses. L'illustrateur s'en explique : « c'est une façon de dramatiser la situation, de montrer des personnages perdus face aux événements, mais en même temps, c'est une façon de prendre du recul, de dominer les choses. Et d'y mettre quelques touches d'humour, de tendresse... »¹⁸. Pour l'album *Blancheneige*, publié dans un grand format (32 x 25 cm), E. Battut livre dix-sept illustrations en pleine page à fond perdu, placées sur la page de droite, en regard du texte.

Nous nous intéresserons également à l'album *Blancheneige*, paru aux éditions du Genévrier en 2014¹⁹ où l'artiste utilise des collages de papiers déchirés. Les

papiers de couleur, déchirés et collés, donnent lieu à des images épurées, mettant en scène les personnages sous forme de silhouettes et traçant d'une manière simple leurs traits. Selon Catherine Brasselet « la singularité de son œuvre provient autant de sa technique, l'usage du papier déchiré qu'elle est seule à pratiquer de manière aussi exclusive dans le livre pour enfants, que des ambiances particulières qu'elle parvient à créer en déclenchant une émotion riche de résonances. De fait, la cohérence de son travail émane d'une capacité à représenter l'inexprimé et à dire l'être intérieur.²⁰ » Pour cet album au format généreux (33 x 26 cm), Sara offre vingt-quatre illustrations, la plupart sur la double page, le texte s'insérant le plus souvent dans l'image.

Nous proposons d'analyser une sélection d'images de ces deux albums, en confrontant chacune d'elles au passage du conte qu'elle illustre. Notre démarche consistera à relever des éléments du texte et à observer leur mise en image par chacun des artistes pour montrer comment celle-ci, qu'elle interprète fidèlement le texte ou non,

¹⁶ Revue *Griffon*, n° 244, 2010, p. 1.

¹⁷ *Ibid.*, p. 4.

¹⁸ *Ibid.*, p. 4.

¹⁹ Il est paru dans la collection Ivoire, « exclusivement dédiée à la création d'albums, cette collection propose un choix de textes patrimoniaux mis en images par des illustrateurs de talent. Imprimée sur un beau papier légèrement coloré (d'où elle tire son nom), elle

privilegie le parti graphique de planches servies par la générosité du format retenu. » Source : site de l'éditeur.

²⁰ Catherine Brasselet, « Sara ou une esthétique de la vibration », in *L'Album : le parti pris des images*, Viviane Alary et Nelly Chabrol Gagne (dir.), Presses universitaires Blaise Pascal, 2012, p. 221-228.

par les choix qu'elle impose, oriente notre lecture du conte. Les partis pris de l'illustration dans ces deux albums contemporains enrichissent-ils la compréhension, et l'appréciation, de la version écrite du conte ? Nous tenterons de répondre à ces questions en abordant quatre aspects de la représentation graphique : l'héroïne et de sa marâtre, le miroir magique, les nains et leur intérieur, et le châtement final.

Les couleurs annonciatrices du drame

Selon le texte, l'héroïne naît « aussi blanche que la neige, aussi rouge que le sang et aussi noire de cheveux que l'ébène²¹ », toutefois la couleur blanche, retenue dans son nom, la caractérise. Un blanc, qui comparé à la neige, recouvre tout. Sept reprises du mot « neige » dans le premier paragraphe, ainsi que dix occurrences de « blanc » et quarante du nom de l'héroïne dans le conte soulignent l'importance de cette couleur qui évoque la pureté et met en avant la beauté intérieure

de Blanche-Neige, c'est à dire « son cœur innocent²² ».

En comparaison, on ne trouve, hors du leitmotiv, que trois occurrences seulement du rouge dont deux concernent la pomme qui « avait belle apparence, blanche avec des joues rouges ». Sa marâtre déguisée la tend à Blanche-Neige en lui disant : « tu mangeras la joue rouge »²³. On en relève une troisième dans « Blanche-Neige [qui] avait toujours ses belles joues rouges »²⁴. De même, la couleur noire n'apparaît qu'une seule fois dans le texte pour qualifier la terre : « [les nains] dirent : 'Nous ne pouvons mettre [Blanche-Neige] dans la terre noire'²⁵ ». Si la combinaison chromatique est importante²⁶, c'est tout de même le blanc qui identifie l'héroïne dont la beauté est d'ailleurs clairement décrite lorsqu'elle atteint l'âge de sept ans : « elle était aussi belle que la lumière du jour²⁷ ». Comment les deux illustrateurs dépeignent-ils l'héroïne ?

²¹ Grimm, *Contes : Märchen*, tr. Marthe Robert, Gallimard, 1990, *op. cit.*, p. 107.

²² *Ibid.*, p. 109.

²³ *Ibid.*, p. 123.

²⁴ *Ibid.*, p.125.

²⁵ *Ibid.*, p.125.

²⁶ Comme l'a montré Heinz Rölleke, il s'agit d'un motif récurrent de grandes œuvres de la littérature, que les Grimm reprennent pour

donner à leur conte une « dignité » littéraire et l'inscrire dans cette tradition poétique. « Weiß – Rot – Schwarz: Die drei Farben der Poesie » in *Fabula* 54 (2013). Heft3/4. On retrouve ces trois couleurs entre autres dans *La Bible (Cantique des cantiques, V, 10-14)*, *La Divine Comédie (L'Enfer, IX, 94-102)* de Dante, *Parvifal* d'Eschenbach.

²⁷ Grimm, *op. cit.*, p. 109.

Dans l'album de Sara, le regardeur²⁸ découvre « Blancheneige²⁹ » sur la deuxième double page alors que le passage du texte inséré dans l'image annonce la naissance de l'héroïne et la mort de sa mère naturelle.



© Sara, *Le Genévrier*

On remarque que la représentation du personnage de Blancheneige est dominée par le noir, couleur du deuil. L'illustration donne à voir une jeune enfant de trois ou quatre ans, cheveux noirs, enveloppée dans de longs vêtements noirs, portant des chaussures noires. Seuls ses lèvres rouges et ses yeux bleus apportent une touche de couleur. À ses côtés un

personnage vêtu aussi d'un long manteau noir et que l'on ne peut identifier avec certitude. L'ovale de son visage et le foulard noir qui couvre sa tête laisse deviner un personnage féminin, mais étrangement, et contrairement à l'enfant, ses traits ne sont pas dessinés, ce qui donne l'impression

d'une figure spectrale.

L'illustration représente une scène funèbre. Nous sommes dans un cimetière, le premier plan est occupé par des stèles surmontées de croix, et celle vers laquelle se dirige nos deux personnages est noire, surplombée d'une immense croix noire, impressionnante car elle occupe une grande place centrale sur la page de droite et qu'elle

²⁸ Nous préférons ce terme à celui de lecteur/lectrice ou spectateur/spectatrice » pour désigner l'agent(e) de l'activité de réception d'une œuvre graphique.

²⁹ Désormais en un seul mot, pour désigner le personnage des albums.

est la seule croix du cimetière à être noire. La couleur noire du monument funéraire peut s'expliquer par un cadrage en contre-jour : la lumière est face au regardeur (et effectivement le fond de la page est blanc à cet endroit), et les silhouettes de la stèle et de la croix apparaissent comme des ombres. Ainsi le cadrage de cette scène suggère que l'ombre de sa mère, morte, est prégnante dans l'enfance de Blancheneige.

On voit voler les feuilles d'arbres nus et décharnés, c'est l'automne, triste saison des morts (la Toussaint), un automne venteux et froid. La petite fille en noir a les cheveux au vent et les mains dans les poches, c'est probablement ce qui explique que l'adulte qui l'accompagne ne lui donne pas la main, geste réconfortant dans un tel lieu. L'enfant ne semble pas cependant en avoir besoin, car on ne lit pas de tristesse sur son visage.

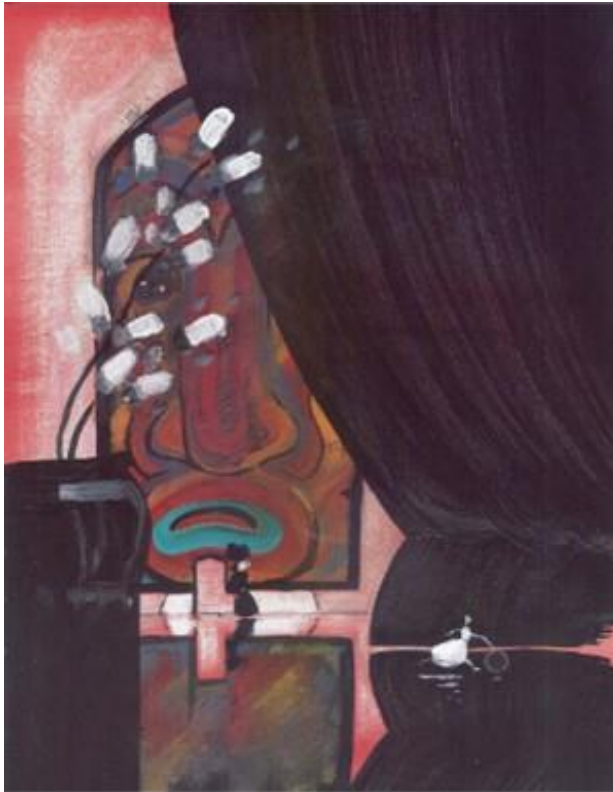
Ainsi alors que le texte est laconique à ce sujet, l'illustratrice évoque l'enfance de Blancheneige, marquée par la mort de sa mère, mais où cependant l'héroïne ne semble pas malheureuse.

Ensuite on retrouve Blancheneige, deux doubles pages plus loin, dans la scène représentant le moment où elle est abandonnée dans la forêt par le chasseur, chargé par sa marâtre de la tuer. Elle est alors représentée en blanc : sa robe est blanche, mais aussi son teint et son corps.

Elle porte la main devant son visage, cachant ses yeux et sa bouche si bien qu'elle apparaît entièrement blanche. Seuls ses cheveux sont noirs, se confondant avec la couleur des arbres derrière elle. Le contraste est saisissant entre sa blancheur et la noirceur des arbres quasi-anthropomorphisés (leurs racines et leurs branches évoquent des membres) qui envahissent la double page. La représentation de l'héroïne passe du noir, associée au deuil et au souvenir de sa mère défunte, au blanc alors qu'elle est abandonnée dans la forêt, obligée de fuir sa marâtre persécutrice. Blancheneige est alors une silhouette blanche, et sa couleur apparaît comme une sorte d'aura protectrice. On remarque qu'elle est représentée comme une fille pubère, sa taille est marquée et ses bras longs et fins, alors que le texte des Grimm n'est pas explicite à ce sujet. Pour Sara, c'est la beauté de l'héroïne associée à sa féminité naissante qui est à l'origine de la jalousie de sa marâtre.

Dans l'album d'Éric Battut, nous découvrons les personnages en regard du passage du texte relatant les épisodes suivants : le remariage du roi ; la jalousie et la haine de la marâtre à qui le miroir magique annonce que Blancheneige est la

plus belle ; l'ordre de la marâtre au chasseur de tuer Blancheneige.



© Eric Battut, Didier Jeunesse

L'illustrateur choisit de représenter une scène à l'intérieur du château : il campe le décor et montre Blancheneige, sa marâtre et le miroir magique. Il dépeint l'héroïne en blanc, et sa blancheur est soulignée par le contraste avec l'arrière-plan noir du rideau. Ses lèvres rouges apportent une note de couleur, tandis que ses cheveux noirs se confondent avec le grand rideau noir en arrière-plan. La petite fille fait contraste avec sa marâtre représentée vêtue de noir, avec une haute coiffe (royale) noire et dont seul le visage est blanc (et sa main dessinée d'un trait blanc à peine visible), marqué par des yeux et une bouche noire.

Malgré leur petitesse dans l'immensité de la salle, on remarque l'expressivité des visages et de la posture des personnages. L'illustrateur montre Blancheneige le sourire aux lèvres qui joue au cerceau. Elle semble en mouvement, courant et le faisant rouler avec une baguette, et le maintenant en équilibre : grâce et légèreté émanent d'elle. La marâtre, quant à elle, est assise, figée sur son trône, observant la scène. Son expression est maussade ou indifférente (la bouche est dessinée d'un simple trait horizontal) et l'étrangeté de son regard (les yeux sont deux points noirs dessinés l'un au-dessus de l'autre) n'est pas de bon augure. Battut souligne l'insouciance des premières années de Blancheneige, et ce en dépit de l'attitude de sa marâtre.

Un immense vase noir sur la partie gauche au premier plan, le rideau noir qui occupe la diagonale supérieure de l'image au second premier plan et, au troisième plan, l'encadrement noir du miroir et les marques du visage qu'il figure marquent une forte présence du noir dans la scène qui rend l'atmosphère sombre, mais aussi inquiétante : pourquoi cet immense rideau épais en partie fermé ? Que recouvre-t-il sur le mur, quels secrets cache-t-il ?

L'intérêt de ces deux illustrations chez Sara et Battut, représentant l'une et l'autre des épisodes et des éléments absents

du texte, est de souligner le contraste entre les deux personnages et d'attirer notre attention sur l'enfance de Blanche-Neige. On découvre l'héroïne dans sa tendre enfance, jolie avec ses lèvres rouges et ses yeux bleus ou son allure gracile, et attachante par le deuil qu'elle a subi ou le contexte sinistre où elle a vécu, puis on la voit grandir : on a partagé un peu sa vie avant ses épreuves, ce qui crée un attachement plus fort pour l'héroïne. Les deux artistes font vibrer la corde émotionnelle et suscitent l'empathie du regardeur.

Pourtant, comme le remarque Bruno Bettelheim, Blanche-Neige est une héroïne atypique des contes des frères Grimm, ses épreuves commençant après son septième anniversaire³⁰. Rien n'indique qu'elle a eu une enfance malheureuse, contrairement par exemple à Aschenputtel (Cendrillon), souffre-douleur de sa marâtre et de ses demi-sœurs. Blanche-Neige ne correspond pas au *topos* de l'héroïne martyrisée des contes.

Les deux artistes font donc pressentir le drame qui va se jouer, alors qu'il n'est pas explicite dans le début du conte. Le laconisme du conte invite à une reconstitution spatiale et temporelle à partir d'autres éléments, qui ne sont pas toujours conformes au récit. Mais l'utilisation du

contraste chromatique dans la représentation des personnages reflète bien la caractérisation psychologique extrême des personnages, loi du genre des contes merveilleux : Blanche-Neige, l'héroïne innocente, blanche et pure incarnant le bien est figurée face à sa méchante marâtre, noire à l'extérieur comme à l'intérieur incarnant le mal. L'étrangeté des lieux, le choix d'une scène de l'enfance, comme les cadrages originaux et le choix des couleurs dans la première scène où elles apparaissent, offrent une interprétation saisissante : ils installent une atmosphère marquée par l'évocation de présences surnaturelles chez Sara, et d'un monde ténébreux et occulte chez Battut.

Le miroir magique, une force obscure

Le miroir est un objet important dans le conte, et il s'agit du seul accessoire magique. Le dialogue entre la reine et son miroir est répété sept fois dans le texte. La marâtre « quand elle se mettait devant et s'y contemplait, [...] disait :

‘Petit miroir, petit miroir chéri

Quelle est la plus belle de tout le pays ?’

et le miroir répondait :

³⁰ Bruno Bettelheim (1976), *Psychanalyse des contes de fées*, Hachette, Pluriel, p. 301.

‘Madame la Reine, vous êtes la plus belle du pays’.

Alors elle était tranquille, car elle savait que le miroir disait vrai³¹. »

La magie du miroir réside donc dans sa capacité à parler, plus précisément à répondre, en disant la vérité, à l’unique question, toujours la même, de la reine.

Observons d’abord en détail leur dialogue. Que nous apprend la formule rimée par laquelle la reine le « déclenche » ? Alors que le narrateur parle de miroir (*Spiegel*), la reine qui l’appelle *Spieglein* utilise un suffixe affectueux. Celle-ci tenterait-elle de le flatter pour qu’il lui soit favorable ? Non, car elle sait que celui-ci dit la vérité. Et d’ailleurs, alors qu’elle demande si elle est la plus belle de *tout* le pays, la réponse du miroir qui indique qu’elle est la plus belle *du* pays est plus mesurée. *Spieglein* est un terme doux par anticipation, car la reine, habituée à s’entendre dire par le miroir qu’elle est la plus belle, s’attend à la même réponse à chaque fois. Pour cette raison, on comprend qu’elle aime forcément son miroir, et Marthe Robert le suggère en traduisant la formule « Petit miroir *chéri* » (sans doute aussi pour préserver la rime). Il

semble y avoir une certaine intimité entre le miroir et la reine : il s’adresse à elle à la deuxième personne du pluriel *Ihr seid*, et non la troisième personne de la formule de politesse *Sie sind*, qui serait convenue.

Hormis son dialogue avec la reine, on sait peu de choses du miroir. Il n’est pas décrit dans le texte : on ne connaît pas sa taille, sa forme ou sa couleur. Comment les deux albums représentent-ils le fameux miroir magique mais dont on ne sait à quoi il ressemble ?

Pour Sara, le miroir est l’objet dans lequel la belle-mère découvre « sa beauté déclinante [...] et cherche à se venger sur sa petite belle-fille dont l’éclat lui fait ombrage³². » : il déclenche le drame et apparaît ainsi dans l’album dès la page de titre. S’il est de taille moyenne, sa place centrale souligne son importance. De forme ovale, son cadre brun foncé est surplombé d’une sorte de couronne, entre autres ornée de chaque côté d’une petite incrustation ocre sur fond vert : il semblerait ordinaire, mais son tain noir, reflet probable du noir autour, traduit une atmosphère inquiétante.

³¹ 'Spieglein, Spieglein an der Wand / wer ist die Schönste im ganzen Land ? ' so antwortete der Spiegel
'Frau Königin, Ihr seid die Schönste im Land.'

Da war sie zufrieden, denn sie wußte, daß der Spiegel die Wahrheit sagte.
Grimm, *op. cit.*, p. 108-109.

³² Il s’agit de la présentation de *Blancheneige* sur le site de l’artiste : <https://sara-illustratrice.fr/>

robe de la marâtre, établit un lien entre



© Sara, *Le Génévrier*

Il apparaît ensuite à la troisième double page, illustrant les deux premiers dialogues. Sara représente en effet la scène où la marâtre interroge son miroir : elle est montrée de dos de sorte que le lecteur découvre son visage dans le miroir, dans un décor tendu de noir. Ainsi la première illustration en donnant à voir son reflet suggère le côté trompeur et artificiel du personnage. L'usage du miroir est ici celui d'un miroir ordinaire. Mais les deux incrustations couleur ocre se sont « animées », représentant des chauves-souris. Leur couleur ocre qui renvoie à la

l'animal nocturne souvent associé aux forces obscures et « les connaissances en sorcellerie³³ » de celle-ci que le texte mentionne un plus loin. Ce premier jeu de correspondances, d'une manière allusive, conformément au texte³⁴, désigne la marâtre qui apparaît à la fois comme une belle femme et un personnage négatif.

Battut s'empare du miroir magique d'une façon étonnante. Nous le découvrons en même temps que les deux personnages principaux, soit donc dans l'illustration mentionnée ci-dessus. Le miroir surprend d'abord par sa taille immense, il occupe

³³ Grimm, *op. cit.*, p. 108.

³⁴ Dans ce conte, le statut narratif de la marâtre est ambigu : elle n'est pas désignée d'emblée comme une sorcière. Voir Ghislaine Chagrot

« La relation marâtre-belle-fille dans « Blancheneige » des frères Grimm », in revue *L'Oiseau bleu*, 2022.

plus de la moitié gauche de la page, en arrière-plan. Il figure un impressionnant visage peint de rouge, d'ocre, de noir, de bleu qu'un rideau noir recouvre en partie, cachant son œil droit.

Le miroir vu par Battut évoque une sorte de masque de sorcier, vivant, l'œil ouvert, le regard fixe surplombant la scène. Son grimage évoque le fard dont la marâtre usera pour devenir méconnaissable pour tenter de tuer Blanche-Neige. Par la place qu'occupe le miroir, le côté inquiétant et étrange n'est pas seulement associé au personnage de la marâtre, mais envahit tout le château.

Outre l'objet magique, une partie de la scène est illustrée en miroir, se reflétant dans la partie inférieure de l'image. De même, trois autres illustrations de l'album usent de ce procédé, deux pour les scènes situées en intérieur, et une en extérieur. Cette dernière représente la marâtre traversant une rivière pour se rendre chez les nains : l'illustrateur utilise alors le reflet de l'eau pour montrer l'ombre projetée de la marâtre. Ainsi dédoublée par la lumière lunaire, la scène évoque un monde mystérieux et nocturne. Cherche-t-il à suggérer l'existence d'un monde parallèle (et souterrain) dans le château, ou encore à souligner l'importance des reflets dans

l'univers sombre de la marâtre, gouverné par le diktat du paraître, et dont la beauté n'est qu'apparente et artificielle ?

Ainsi Battut installe le conte dans un monde étrange, presque fantastique, tandis que Sara le situe dans un univers réaliste ordinaire mais « habité » par des forces obscures.

La taille des nains et la couleur de leur intérieur, reflets de l'héroïne

Les nains chez qui Blanche-Neige trouve refuge sont par définition des hommes petits. On peut supposer que leur taille correspond à peu près à celle de l'héroïne, qu'ils désignent d'ailleurs comme *das Kind* (l'enfant).

Dans le texte des frères Grimm, de nombreux éléments soulignent leur petitesse : le pléonasme de « petite maisonnette » (*kleines Häuschen*)³⁵, répété dès la phrase suivante : « Dans cette maisonnette tout était petit » (*In dem Häuschen war alles klein*), et la longue description de la petite table dressée (des petites assiettes jusqu'aux petits gobelets).

Par ailleurs, le décor intérieur de leur maisonnette où la table était « recouverte d'une nappe blanche » et où « [leurs lits] étaient recouverts de draps blancs comme neige³⁶ » peut surprendre

³⁵ Grimm, *op. cit.*, p. 110-111.

³⁶ *Ibid.*, p.111.

pour des hommes travaillant à la mine, habitant en pleine forêt, et dont la demeure n'est pas verrouillée (Blanche-Neige la trouve ouverte). Tout comme l'insistance sur la taille, le détail de la couleur évoque Blanche-Neige, et montre que le monde où elle arrive est à son image. Ces éléments signalent aussi d'emblée le caractère positif et salvateur de ces personnages, qui en effet « se montrèrent gentils », sont nommés *Zwerglein* (en ajoutant *lein*, suffixe affectueux), qualifiés de « bons nains³⁷ », et se montrent bienveillants envers « leur chère Blanche-Neige³⁸ ».

Il est étonnant de ne pas trouver les nains représentés dans l'album de Sara. Peut-être pour laisser au regardeur la liberté d'imaginer ces êtres qui dans les contes peuvent être des personnages surnaturels, et probablement pour se focaliser essentiellement sur la relation marâtre/belle-fille.

L'illustratrice montre Blancheneige découvrant sept sièges noirs, probablement du fait de l'obscurité de la pièce (l'héroïne arrive chez les nains à la tombée du jour). Ce ne sont pas des tabourets ou des chaises ordinaires car ils sont d'un aspect relativement plus luxueux, et plus confortable, vu l'épaisseur de l'assise et leur dossier surmonté d'une sorte de couronne.

La page suivante montre leurs lits de couleur bleu, qui là encore ne sont pas ordinaires ou rustiques : les têtes et pieds des lits forment une arabesque, dignes de lits princiers. Leurs dessus arrondis, gonflés, évoquent non de simples des couvertures mais des couettes duveteuses et douillettes. Ces éléments concourent à faire de la maisonnette des nains un cocon chaleureux et rassurant, mais aussi à la mesure du statut social de l'héroïne. On voit ensuite dans un cadrage serré, où elle occupe le premier plan sur la page de droite, Blancheneige en partie sous la couette, endormie tranquillement. La couleur bleue de cette scène nocturne renforce l'impression d'un sommeil paisible.



© Sara, *Le Genévrier*

Dans l'album d'Éric Battut, le regardeur découvre les nains dans l'illustration de la scène où ils trouvent Blancheneige endormie sur un de leurs lits. Selon le texte, elle trouve le septième lit à sa taille et se

³⁷ *Ibid.*, p.115.

³⁸ *Ibid.*, p.120.

couche alors, mais ici le lit est trop petit pour elle, elle est en position mi- allongée. Battut exagère donc la petitesse des nains, ce que semble confirmer leur apparence, habits et chapeaux pointus rouges, ceinture



© Eric Battut, Didier Jeunesse

noire et barbes blanches, évoquant des lutins, ou autres personnages auxiliaires du Père Noël, appartenant à un autre monde.

En les apparentant à ce personnage légendaire et énigmatique, Battut souligne leur côté mystérieux mais positif et bienveillant ici. Par leurs couleurs qui renvoient à celles de Blanche-Neige, il suggère qu'elle est en compagnie de

personnages qui correspondent à son harmonique personnelle. De même, Battut situe le conte en hiver, illustration des scènes en extérieur enneigées, écho au prénom de l'héroïne et au début du conte qui se passe « au beau milieu de l'hiver³⁹ ».

Le châtement ironique de la marâtre diabolique

Venons-en à l'épilogue du conte, le châtement de la marâtre :

Mais la méchante marâtre de Blancheneige fut aussi invitée à la fête [...] on avait fait rougir des mules de fer sur des charbons ardents, on les apporta avec des tenailles et on les posa devant elle [la marâtre]. Alors il lui fallut mettre ces souliers chauffés à blanc et danser jusqu'à ce que mort s'ensuive⁴⁰.

Dans les contes des frères Grimm, on trouve le châtement consistant à danser jusqu'à ce que mort s'en suive dans « Le bien-aimé Roland⁴¹ » où il s'agit d'une danse magique incontrôlée déclenchée par la musique du violon. Il est infligé à la marâtre clairement désignée dès la première phrase comme « une véritable sorcière », ce qui

³⁹ Grimm, *op. cit.*, p. 110-111.

⁴⁰ „Zu dem Feste wurde aber auch Schneewittchens gottlose Stiefmutter eingeladen [...] Aber es waren schon eiserne Pantoffel über Kohlenfeuer gestellt und wurden mit Zangen

hereingetragen und vor sie hingestellt.“, Grimm, *op. cit.*, p.128-129.

⁴¹ Grimm, Jacob et Wilhelm et Rimasson-Fertin, Natacha (2009), *Contes pour les enfants et la maison*, vol. 1, José Corti, collection Merveilleux, p. 318-322.

suggère l'analogie avec la marâtre de Blanche-Neige non présentée comme telle dans le texte, comme nous l'avons indiqué.



© Sara, Le Genévrier

Sara est une des rares illustratrices à ne pas éluder le châtiment de la marâtre, mais ce qu'elle donne à voir est surprenant.

La scène, en gros plan, montre sur la partie supérieure de l'image de jolies jambes fines chaussées non des mules de fer (sorte de sabots métalliques grossiers et lourds) indiquées dans le texte, mais de fins escarpins rouges à talons. Ces derniers renforcent l'image d'une marâtre séductrice (jusqu'aux pieds), et l'importance excessive que cette femme mûre accorde à sa beauté, jusqu'à se débarrasser de sa propre belle-fille lorsqu'elle devient plus belle qu'elle.

Mais ses escarpins rouges ne permettent pas de deviner qui est à l'origine de l'instrument de sa condamnation, ce qui est évoqué dans le texte cité plus haut (« la marâtre de Blanche-Neige fut aussi invitée » ; « on avait fait rougir », etc.), mais sous-entendu par l'utilisation de la voix passive puis la forme neutre. En effet, on sait que les mules sont en fer, ce sont donc les nains « qui travaillaient dans les montagnes, creusant et piochant pour en extraire le minerai »⁴², qui les ont vraisemblablement fabriquées. Cette représentation graphique si elle passe sous silence le rôle des nains dans le châtiment est cependant en concordance avec le choix de Sara de se concentrer sur la relation marâtre-belle-fille, comme nous l'avons vu.

Dans la moitié inférieure de la page, on voit des formes allongées rouges, plus ou moins grandes, les unes en suspens et les autres jaillissant du bas de la page. Leur interprétation est équivoque, voire énigmatique. Certains y verront des gouttes de sang : s'agit-il alors de sang menstruel renvoyant à l'impureté de cette femme ? D'autres y verront des flammes, et une des plus petites apparaissant sur ce qui semble être le bas d'un vêtement laisse augurer une issue où celui-ci prendrait feu, brûlant vive la marâtre, au-dessus de grandes flammes d'un bûcher. Les longues fourches noires

⁴² Grimm, *op. cit.*, p. 113.

qui strient le premier plan évoquent l'enfer : sont-elles entre les mains de démons, hors champs, qui barrent le passage à la marâtre, la cantonnant dans le feu ? Cette interprétation désigne alors la marâtre comme un personnage véritablement diabolique, justifiant un châtement implacable.

Le moment de la scène, pris en instantané, est celui de la « danse » : les jambes de la marâtre sont dans une posture aérienne, un pied est suspendu légèrement en arrière. Montrer la danse manifeste le caractère ironique du châtement condamnant cette femme à la beauté fière et orgueilleuse à employer ces derniers instants à danser, non pas dans l'allégresse comme tous les autres invités, mais d'une manière ridicule et incontrôlée dans une vaine tentative d'échapper aux brûlures des flammes (des souliers de fer rougis dans le texte des Grimm), à participer malgré elle à la liesse, et d'une certaine façon à se réjouir de la beauté de Blancheneige qui célèbrant ses noces doit être plus rayonnante que jamais.

Conclusion

La comparaison de passages du texte de *Blancheneige* aux illustrations qu'en offrent Sara et Éric Battut montre la reconstitution et la part d'interprétation personnelle inévitablement à l'œuvre lors de la mise en images, pour combler le

laconisme d'un texte relativement court et contenant peu de descriptions, selon la règle du genre des contes merveilleux.

L'univers esthétique de Sara en touche à l'essentiel : ses images épurées et sobres laissent place à l'imaginaire du regardeur. Les éléments graphiques sont chargés de sens, servis par un choix original de scènes et de cadrages, afin de rendre sensible l'émotion.

Les illustrations d'Éric Battut pour *Blancheneige* transportent d'emblée dans un autre-monde, où l'espace-temps est étrange, où le magique côtoie le mystérieux et le poétique, notamment par l'usage signifiant et intensif des couleurs. Elles créent la distance nécessaire par rapport au drame et mettent en avant l'univers merveilleux du conte.

Les deux artistes introduisent des éléments absents, ou parfois en contradiction avec le texte, mais qui permettent d'attirer l'attention sur des détails signifiants du conte : l'importance des couleurs, l'enfance heureuse de Blanche-Neige, la magie noire du miroir, le statut narratif de la marâtre et des nains, l'ironie du châtement final.

L'étude de ces deux albums a montré que l'illustration permet d'enrichir la compréhension du texte : elle rend sensible l'atmosphère et l'émotion du conte, et participe activement à l'intrigue.

Bibliographie

- Bettelheim, Bruno (1976), *Psychanalyse des contes de fées*. Hachette, Pluriel.
- Brasselet, Catherine (2012), « Sara ou une esthétique de la vibration », in *L'Album : le parti pris des images*, Viviane Alary et Nelly Chabrol Gagne (dir.), Presses universitaires Blaise Pascal, p. 221-228
- Chagrot, Ghislaine (2018), « Comment Sara révèle Blancheneige », *Revue des Livres Pour Enfants*, n° 301, p. 172-179.
- Chagrot, Ghislaine (2022). « La relation marâtre-belle-fille dans « Blancheneige » des frères Grimm », *L'Oiseau bleu*, revue internationale du conte et de la littérature de jeunesse
- Grimm, Jacob et Wilhelm et Robert, Marthe (1990), *Contes*, Collection Folio Bilingue, Gallimard, 1990.
- Grimm, Jacob et Wilhelm, et Rimasson-Fertin, Natacha (2009), *Contes pour les enfants et la maison*, 2 volumes, José Corti, collection Merveilleux.
- Pellissard, Jacques (dir.), (2010), *Griffon*, 244, *Éric Battut*.
- Rölleke, Heinz (2013). « Weiß –Rot –Schwarz: Die drei Farben der Poesie », *Fabula* 54.Heft3/4.

Étudier la « liberté » du conteur : une approche linguistique des contes

CYRILLE FRANÇOIS

Université de Lausanne

La recherche sur les contes est tributaire de deux courants d'études qui ont prédominé pendant de nombreuses années : l'un centré sur les motifs et l'autre sur les actions des personnages. Le premier, approche folkloristique héritière des théories des Grimm, étudie principalement les motifs récurrents dans les contes pour produire des classifications selon des contes-types, permettant de découvrir des textes ou de retrouver rapidement des variantes autour d'un sujet commun⁴³. Le second courant, approche structuraliste développée à la suite de la Morphologie du conte de Vladimir Propp, tente de modéliser les actions qui constituent la trame des contes afin de déterminer des constantes dans leur structure.

L'intérêt de ces deux approches n'est plus à démontrer, mais il est utile de rappeler qu'elles peuvent être complémentaires de méthodes d'analyse

couvrant d'autres aspects de l'étude des contes. Cherchant à classer les contes ou à en donner une « grammaire », ces deux approches choisissent de focaliser sur des points communs en opérant des abstractions : les textes sont décontextualisés et ne sont pas étudiés dans toute leur complexité⁴⁴. Conscient de ces limites, Propp souligne que, outre les constantes qu'il recherche dans les contes, les conteurs disposent également d'une marge de manœuvre. Il dresse ainsi une liste des domaines dans lesquels le conteur est « lié », où il « n'invente jamais », et de ceux dans lesquels il est « libre », « où il fait acte de création avec une plus ou moins grande liberté » (Propp 1970 : 139). Ainsi du style :

Il n'appartient pas au morphologiste qui analyse la structure du conte de se consacrer à l'étude de ce très riche domaine [le choix des moyens qu'offre la langue au conteur]. Le style du conte est un phénomène qui doit faire l'objet

⁴³ La référence en la matière est l'index d'Aarne et Thompson, mis à jour par Uther en 2004 (ATU).

⁴⁴ L'approche psychanalytique de Bettelheim fonctionne de la même façon en étudiant des

histoires décontextualisées, précisément parce que l'auteur analyse la manière dont les contes « abordent des problèmes humains universels » (Bettelheim 1976 : 16).

d'une étude particulière. (Propp 1970 : 140-141)

C'est à cette dimension que je me suis intéressé dans mes recherches, comme y invite Propp, en retournant à la matérialité textuelle des contes et à leur contexte de production. Il s'agit d'une part d'étudier la *manière de raconter* (le style, les dialogues, les descriptions, etc.), qui les rend singuliers, et d'autre part leur inscription culturelle (dans quel contexte ils ont été publiés, dans quels débats littéraires/de société ils s'inscrivent, etc.).

L'exemple des contes de Perrault et des Grimm est éloquent, car ces deux auteurs emblématiques du genre ont raconté des histoires très proches, comme « Le Petit Chaperon rouge » (« *Rotkäppchen* »), « La Belle au bois dormant » (« *Dornröschen* »), « Cendrillon » (« *Aschenputtel* »), etc. Ces textes sont rassemblés sous le même contetype de l'index ATU, mais ils sont pourtant très différents, notamment dans la manière de raconter, là où le conteur est « libre » selon Propp. À la lecture, on ressent dans les *Histoires ou contes du temps passé. Avec des Moralitez* de Perrault un narrateur très présent dont les nombreuses explications entraînent une mise à distance de l'histoire qui est commentée à mesure qu'elle est racontée. Dans les *Kinder- und Hausmärchen* (*Contes pour les enfants et le foyer*) de Wilhelm et Jacob Grimm, en

revanche, la logique narrative chronologique fait l'effet d'un enchaînement d'actions où le narrateur semble absent. L'analyse permet de mieux comprendre les caractéristiques des deux recueils et de les mettre en relation avec les projets entrepris par les auteurs en les publiant.

Mon texte, leur histoire : comment sont racontés les contes de Perrault

a. L'histoire entre parenthèses

Les contes de Perrault contiennent un nombre important de parenthèses, dont le contenu semble parfois moins apporter des informations que commenter le récit. Cette mise à distance représente une manière humoristique de *mettre l'histoire entre parenthèses*.

Dans l'extrait suivant, tiré de « La Belle au bois dormant », la parenthèse contribue à l'organisation du récit, à la manière d'une didascalie : « je le veux, dit la Reine (& elle le dit d'un ton d'Ogresse, qui a envie de manger de la chair fraîche) & je la veux manger à la Sausse-robot » (Perrault 1697 : 34-35). Elle peut également fournir des détails utiles au lecteur pour la compréhension du récit : « elle en fut avertie en un instant par un petit Nain, qui avoit des bottes de sept lieues, (c'estoit des

bottes avec lesquelles on faisoit sept lieuës d'une seule enjambée.) » (Perrault 1697 : 14)

Les informations entre parenthèses semblent moins importantes que le reste pour la progression du récit et l'on est poussé à croire que c'est pour faciliter la lecture qu'elles sont isolées graphiquement par ce procédé. Ce qui est moins important pour la progression du récit ne l'est cependant pas forcément pour la compréhension du sens, surtout dans les contes de Perrault qui jouent sur la polysémie et la pluralité d'interprétations. À y regarder de plus près, l'utilisation de la conjonction de coordination « et » et la répétition du verbe « dire », dans le premier exemple, poussent à se demander s'il n'y a pas plus qu'une volonté de préciser le ton de la réplique dans ce segment mis en évidence par les parenthèses. Si le narrateur avait écrit « je le veux, dit la Reine d'un ton d'Ogresse, & je la veux manger à la Sausserobert », la précision serait passée dans le cadre du récit et on y aurait peut-être moins prêté attention. Par la mise en évidence, on est invité à réfléchir sur ce que pourrait être un « ton d'ogresse », qui ne peut pas être mis en relation par le lecteur avec ses connaissances du monde. La précision sonne plutôt comme une invitation à

imaginer ce que pourrait être le ton d'une ogresse avec des représentations liées au monde du conte. Le narrateur semble s'amuser du fait que, dans ce genre de récits, il suffise de dire « d'un ton d'ogresse » pour que le lecteur convoque un univers merveilleux donnant du sens à un tel syntagme.

La parenthèse de la deuxième citation décrit un objet merveilleux a priori inconnu du lecteur⁴⁵. La formulation révèle également de précieuses informations sur le rapport au merveilleux, car elle distingue la voix narrative qui épouse la perspective merveilleuse en nommant l'objet, donc en présupposant, dans un premier temps, son existence, d'une voix commentative qui tente de le rationaliser. Dans un second temps, la parenthèse fait le lien entre le monde du conte et le monde réel en expliquant au lecteur à quoi correspond cet objet. L'information aurait pu être intégrée au récit : « elle en fut avertie en un instant par un petit Nain, qui avoit des bottes avec lesquelles on faisoit sept lieuës d'une seule enjambée ». La parenthèse, au contraire, sépare matériellement les éléments en isolant des mots. Elle interrompt le récit pour « forme[r] un sens distinct », pour « coupe[r] le sens du discours », comme le

⁴⁵ Dans son *Parallèle des Anciens et des Modernes* en ce qui regarde la Poésie, Perrault

avait présenté les bottes de sept lieues comme caractéristiques des contes (Perrault 1692 : 120).

proposent les dictionnaires de l'époque⁴⁶, en introduisant une information qui ne porte pas sur le même plan que le récit. Ce procédé invite à réfléchir à la nécessité de l'explication pour comprendre en quoi consistent les bottes : leur nom ne suffirait-il pas à s'en faire une bonne idée ? La parenthèse a peut-être une autre fonction. À l'époque, la distance entre les relais de poste était de sept lieues et de grosses bottes, lourdes et rigides, étaient fixées à la diligence ; le postillon les enfilait, autour de ses propres chaussures, pour parcourir sept lieues sans toucher le sol. Le nom « bottes de sept lieues » devait sans doute évoquer aux contemporains de Perrault ces bottes de postillon. La parenthèse pourrait servir ici à renforcer l'effet humoristique de l'actualisation dans le monde merveilleux du conte d'un objet courant.

Ainsi, les parenthèses semblent introduire des informations moins importantes pour le récit, tout en étant « nécessaire[s] pour l'intelligence du discours » (Furetière 1690). Ouvrant l'histoire à certains sens cachés, en la

commentant et en remettant en cause le monde merveilleux dans lequel elle se déroule, elles pourraient présenter une clé de lecture des textes : les contes de Perrault racontent une histoire tout en la commentant.

Ce procédé inscrit les contes de Perrault dans la mode des récits « enjoués ». Les parenthèses sont des signes connus au XVII^e siècle et définis dans les dictionnaires de l'époque, mais elles n'étaient pas très usitées et leur usage était critiqué⁴⁷. Elles étaient plus particulièrement liées au récit « enjoué⁴⁸ », à l'instar de la nouvelle de La Fontaine « Joconde⁴⁹ ». Escola le définit comme un récit « qui donne à lire l'histoire à la façon d'une longue citation délivrée sans que le narrateur la reprenne exactement à son compte » (2005 : 90), rappelant dans sa démonstration un extrait de la *Dissertation sur Joconde* de Boileau :

Le secret donc en contant une chose absurde, est de s'énoncer d'une telle manière que vous fassiez concevoir au Lecteur, que vous ne croyez pas vous même la chose que vous lui contez. Car alors il aide lui même à se décevoir, &

⁴⁶ Furetière 1690 et Dictionnaire de l'Académie française 1694.

⁴⁷ « Après une éclipse vers la fin du XVII^e s. (d'après Girard, 1747), due à l'apparition d'un nouvel ensemble de signes, l'emploi des parenthèses s'est poursuivi mais précisé, par rapport aux guillemets puis aux tirets. (Catach 1994 : 73).

⁴⁸ C'est ce qu'indique Richelet : « dans les Ouvrages enjoués, les parentheses ne se souffrent

d'ordinaire que lors qu'elles sont courtes, plaisantes, & ingénieuses » (1677 : 135).

⁴⁹ La nouvelle « Joconde » présente des parenthèses proches de celles des Histoires ou contes du temps passé, comme celle-ci : « Là-dessus Astolphe répond / (C'est ainsi qu'on nommait ce roi de Lombardie) : [...] » (La Fontaine 1982 : 34)

ne songe qu'à rire de la plaisanterie agréable d'un Auteur qui se jouë & ne lui parle pas tout de bon. (Boileau-Despréaux 1735 : 288)

Les parenthèses des contes de Perrault permettent précisément de faire « concevoir au Lecteur, que vous ne croyez pas vous même la chose que vous lui contez ». Les parenthèses entraînent une rupture énonciative, comme l'évoquait Furetière dans sa définition : « en les récitant on les prononce d'un autre ton ». La linguistique moderne évoque une opération de « décrochement » des parenthèses, qui fonctionnent, à l'instar des guillemets, comme des « frontières énonciatives » (Serça 1998 : 124).

Dans « La Belle au bois dormant », la rupture énonciative attire l'attention sur le fait que le narrateur se désolidarise de l'histoire qu'il raconte :

elle avoit eu le temps de songer à ce qu'elle auroit à luy dire ; car il y a apparence, (l'Histoire n'en dit pourtant rien) que la bonne Fée pendant un si long sommeil, luy avoit procuré le plaisir des songes agreables. (Perrault 1697 : 27)

Le narrateur prend ses distances avec l'histoire qu'il raconte et il prend également soin de le montrer au lecteur. Il indique de cette manière qu'il n'est pas le créateur du récit, mais qu'il ne fait que rapporter une histoire qu'il tient d'ailleurs⁵⁰. La voix narrative est ainsi sans cesse interrompue par la voix commentative d'un narrateur qui se désolidarise de l'histoire qu'il est en train de raconter et qui la glose.

b. Des contes explicatifs

Certaines explications fonctionnent de la même manière que les parenthèses dans les contes de Perrault : elles interrompent le récit et font suppléer à la voix narrative une voix qui commente. Elles prennent souvent la forme de causales introduites par la conjonction de coordination « car », comme dans cet exemple : « on eut dit d'un Ange, tant elle estoit belle ; car son évanouissement n'avoit pas osté les couleurs vives de son teint » (Perrault 1697 : 12). Chez Perrault, le récit ne se contente le plus souvent pas de suivre son cours. Il présente une logique explicative, avec des informations fournies après-coup, sur le mode de la justification. Ce qui précède ces causales en « car » fait

⁵⁰ On retrouve dans « Joconde » une formulation très proche, mais sans parenthèse : « L'histoire ne dit point, ni de quelle manière / Joconde put partir, ni ce qu'il répondit, / Ni ce qu'il fit, ni ce qu'il dit ; / Je m'en tais donc aussi de crainte de pis faire. » (La Fontaine 1982 : 35). Le rôle du narrateur apparaît alors comme celui d'un

rapporteur : « Je le rends comme on me le donne » (La Fontaine 1982 : 40-41) Dans les contes de Perrault, la dimension « rapportée » du récit est également soulignée par la mise en concurrence de fins alternatives dans « Le Petit Poucet » et « Riquet à la Houppe ».

partie du récit, de l'enchaînement des actions ; par la causale, le narrateur interrompt cet enchaînement pour apporter des informations sur un autre plan : il ne raconte plus, mais commente.

Les explications font parfois même l'économie de la conjonction et se présentent sur un mode implicite : « Tout cela se fit en un moment ; les Fées n'estoient pas longues à leur besogne » (Perrault 1697 : 17). La première proposition présente une action du récit au passé simple et la seconde, juxtaposée, vient justifier cette action à l'imparfait. Le point-virgule ne sert pas ici à séparer des actions du récit, mais à séparer des actes d'énonciation. La justification énoncée dans la deuxième proposition porte d'ailleurs sur les conditions de vérité mêmes de la première proposition : il est impossible de croire à ce point de l'histoire (le laps de temps très bref) si l'on ne précise pas comment fonctionne le merveilleux (la rapidité des fées). Les relatives et les appositions participiales peuvent également introduire des explications : « Sa Maraine qui la vit toute en pleurs, luy demanda ce qu'elle avoit » (Perrault 1697 : 125). Le rôle de cette relative est avant tout de justifier l'action décrite dans la proposition principale : pourquoi est-ce que sa marraine lui demanda ce qu'elle avait ? parce qu'elle la vit tout en pleurs.

En étudiant les justifications plus en détail, on s'aperçoit qu'elles portent souvent sur le merveilleux, voire qu'elles l'évaluent ; elles offrent des explications qui font le lien entre le monde surnaturel du conte et la logique du monde réel, interrogeant souvent la logique du merveilleux avec celle d'un homme du XVII^e siècle : quel est l'effet d'un sommeil de 100 ans sur la peau ?

La réflexion sur le merveilleux est parfois poussée à l'extrême, avec des explications pour le moins ironiques. Ainsi de cette relative de « Cendrillon » : « Je voudrais bien.... Je voudrais bien.... Elle pleuroit si fort qu'elle ne pût achever : sa Maraine qui estoit Fée, luy dit, tu voudrais bien aller au Bal, n'est-ce pas » (Perrault 1697 : 125-126). Il est important pour le récit de savoir que la marraine est fée, mais l'emplacement de cette information n'est peut-être pas fortuit. Les relatives explicatives dans les *Histoires ou contes du temps passé* fonctionnant le plus souvent comme justification des actions des personnages, cette phrase prend une dimension humoristique particulière. On pourrait en effet la lire ainsi : pourquoi est-ce que la marraine comprend le désir de Cendrillon et peut finir sa phrase ? parce qu'elle est fée. Or est-il vraiment nécessaire d'être une fée pour deviner cela ? La richesse du texte de Perrault tient au fait

qu'il permet ce type de lecture, qui s'amuse des règles du merveilleux, tout autant qu'une lecture au premier degré. Il faut donc toujours être attentif aux explications qui paraissent logiques, comme y invite Noille-Clauzade :

l'intérêt est alors immédiatement attiré, dans les Histoires ou Contes du temps passé, par toutes les stratégies d'explication et de justification plus ou moins fantaisistes que Perrault sème, telle une signature, dans son texte, jusqu'à dédoubler la voix conteuse en deux voix : celle qui, reprenant l'éthos de la « mère-grand » et se destinant à l'esprit d'enfance, relate l'histoire féerique ; et celle qui, affichant un éthos mondain, distant et amusé, s'adresse, par-dessus l'épaule, aux esprits incrédules des adultes. (Noille-Clauzade 2010 : 143)

Elle précise quelques pages plus loin ce qu'il en est de cette adresse au lecteur :

Le rapport du narrateur à son récit n'est alors pas celui du témoin et du rapporteur, mais celui du critique et du justificateur. Il introduit un niveau méta-fictionnel et implicitement dialogique avec un destinataire fictif postulé/figuré incrédule. (Noille-Clauzade 2010 : 147)

La dimension dialogique est essentielle. Je pense pour ma part que l'humour des contes de Perrault tient au fait

qu'une lecture au second degré offre un commentaire de la lecture au premier degré. La voix conteuse est certes dédoublée, comme le suggère Noille-Clauzade, mais c'est la relation entre les deux voix qui présente tout l'intérêt de ces textes et sur laquelle il faut insister. La stratégie ne fonctionnerait pas s'il n'était pas possible de lire ces histoires au premier degré. Perrault nous présente donc à la fois des récits mettant en scène des choses invraisemblables, et un commentaire distancié qui se manifeste non pas sur le mode de la critique ou de la moquerie, mais d'une manière plus subtile qui consiste à justifier l'invraisemblable selon les règles du merveilleux elles-mêmes. Pour qui voudrait lire ces textes au premier degré, et ils ont été nombreux depuis la parution du recueil, il n'y a ainsi pas de remise en question de la dimension féerique ; pour les contemporains habitués des cercles galants de Perrault, le fait – quelque peu tautologique – de justifier le comportement féerique d'une clé en expliquant qu'elle « était fée », comme dans « La Barbe bleue », ne pouvait que prêter à rire.

Ce procédé rappelle à mon sens le jeu énonciatif des *Liaisons dangereuses* de Laclos. Quand Valmont écrit une lettre (XLVIII) à Mme de Tourvel sur le corps d'une courtisane auquel il se réfère comme à « l'autel de l'amour » et en envoie une

copie à la Marquise de Merteuil, cette dernière seule peut comprendre tous les sous-entendus et rire de la mise en scène : c'est à la fois une belle déclaration d'amour, si on la lit au premier degré comme doit le faire Tourvel, et un texte extrêmement cynique, si on le lit comme Merteuil qui connaît le vrai visage de Valmont et les conditions de rédaction de la lettre. Or, c'est parce que Tourvel peut lire la lettre au premier degré qu'elle en devient aussi spirituelle aux yeux de Merteuil. De même, les *Histoires ou contes du temps passé* ne sont pas une critique cynique des croyances populaires, mais un jeu portant sur le fait que ces textes interrogeant les règles du merveilleux puissent être lus sur le mode du merveilleux.

L'effacement énonciatif des contes des Grimm

Les *Contes pour les enfants et le foyer* présentent également quelques parenthèses, mais elles servent principalement à rendre accessible un mot de dialecte qui pourrait être inconnu de certains lecteurs⁵¹. La distinction ne s'opère pas ici entre une voix qui raconte et une voix qui commente, mais on a l'impression que c'est la main même des auteurs qui intervient au milieu de la narration. Ces

derniers se présentent en effet comme philologues et ces parenthèses ressemblent fort à des commentaires marginaux ou des notes de bas de page, qui ne touchent *a priori* pas le texte. Le récit n'est pratiquement pas interrompu et le narrateur n'intervient pas directement dans les *contes des Grimm*. Tout semble au contraire être fait pour donner l'impression que les événements se racontent eux-mêmes⁵².

a. La logique temporelle des contes des Grimm

Les textes des Grimm sont construits selon une logique temporelle : le récit est présenté comme une succession d'évènements organisée à l'aide d'adverbes et d'expressions temporelles qui saturent les textes. Les paragraphes commencent souvent par « da » (alors), « als » (quand), « nun » (maintenant) et « aber » (cependant, mais⁵³). L'intérieur des paragraphes suit le même type d'agencement, avec souvent une plus grande diversité, comme dans ce paragraphe de « *Rotkäppchen* » : *Einmal* (une fois) ; *eines Tages* (un jour) ; *nun* (maintenant) ; *da* (alors) ; *und* (et) ; *aber* (mais) ; *dann* (ensuite) ; *darauf* (là-dessus, après) ; *kaum* (à peine) ; *eben* (précisément, à l'instant) ; *bald darnach* (peu de temps

⁵¹ « *Bürle* (Bäuerlein) » (Grimm 1857 : 335) ; « *Schuck* (Schuh) » (Grimm 1857 : 125).

⁵² Pour reprendre la formule de Benveniste citée ci-dessous.

⁵³ La valeur temporelle de « aber » prend souvent le dessus sur la valeur argumentative, ce qui pousse d'ailleurs les traducteurs à préférer « cependant » à « mais » dans de nombreux cas.

après) ; *wie* (comme). On trouve également de tels marqueurs chez Perrault, bien que plus rarement, et sans l'effet d'accumulation qui rythme les textes des Grimm.

D'un point de vue syntaxique, cela se traduit par un style parataxique présentant souvent une succession d'actions qui s'enchaînent en donnant au récit un rythme rapide :

La femme d'un homme riche **tomba malade** et, comme elle sentait que sa fin approchait, **fit venir** son unique petite fille à son chevet et dit : « Ma chère enfant, reste pieuse et bonne, alors le Bon Dieu t'assistera toujours, et je te regarderai depuis le Ciel, et serai à tes côtés. » Là-dessus, elle **ferma les yeux** et **mourut**. La fillette **se rendait** tous les jours sur la tombe de sa mère et **pleurait**, et **restait** pieuse et bonne. Quand vint l'hiver, la neige recouvrit la tombe d'un petit drap blanc, et lorsque le soleil l'enleva, au printemps, l'homme **épousa** une autre femme. (D'après Grimm 2009 : 139-140, *je souligne*)⁵⁴

Les actions sont principalement juxtaposées et coordonnées ; on place un

bloc à côté de l'autre comme dans un jeu de construction. Dans les contes de Perrault, en revanche, la succession des actions est souvent interrompue par des descriptions (en gras) et des précisions du narrateur (soulignées), qui explique certains détails au sujet de ce qu'il vient de dire :

Il estoit une fois un Gentil-homme qui épousa en secondes nopces une femme, **la plus haütaine & la plus fiere qu'on eut jamais vuë**. Elle avoit deux filles **de son humeur, & qui luy ressembloient en toutes choses**. Le Mari avoit de son costé une jeune fille, **mais d'une douceur & d'une bonté sans exemple**, elle tenoit cela de sa Mere, qui estoit la meilleure personne du monde. Les nopces ne furent pas plütost faites, que la Belle-mere fit éclater sa mauvaise humeur, elle ne pût souffrir les bonnes qualitez de cette jeune enfant, qui rendoient ses filles encore plus haissables. (Perrault 1697 : 117-119)

Le récit ne se présente pas ici comme une simple succession d'évènements, mais il nécessite

⁵⁴ « Einem reichen Manne dem wurde seine Frau krank, und als sie fühlte daß ihr Ende heran kam, rief sie ihr einziges Töchterlein zu sich ans Bett und sprach „liebes Kind, bleib fromm und gut, so wird dir der liebe Gott immer beistehen, und ich will vom Himmel auf dich herabblicken, und will um dich sein.“ Darauf that sie die

Augen zu und verschied. Das Mädchen gieng jeden Tag hinaus zu dem Grabe der Mutter und weinte, und blieb fromm und gut. Als der Winter kam, deckte der Schnee ein weißes Tüchlein auf das Grab, und als die Sonne im Frühjahr es wieder herabgezogen hatte, nahm sich der Mann eine andere Frau. » (Grimm 1857 : 119)

l'agencement et les explications d'un narrateur qui accompagne le lecteur⁵⁵.

b. Des causalités implicites ou affaiblies

La présence du narrateur de Perrault est accompagnée d'un nombre important de causales, nous l'avons vu, alors que la logique temporelle des contes des Grimm semble masquer les relations de causalité. Ces relations sont le plus souvent traitées de manière implicite, sans qu'elles s'inscrivent formellement dans une causale (avec un connecteur argumentatif). Dans l'extrait suivant, on peut en effet penser que c'est parce que le roi est très malade que les gens pensent qu'il va mourir, et que c'est parce que ses fils sont très attristés qu'ils descendent au jardin pour pleurer.

Il était une fois un roi qui était malade, et dont personne ne pensait qu'il survivrait au mal qui le rongait. Ce roi avait trois fils qui en étaient très attristés ; ils descendirent dans le jardin du château et se mirent à pleurer. (Grimm 2009, vol. 2 : 68)⁵⁶

⁵⁵ On pourrait être tenté d'expliquer les différences entre ces extraits par des raisons linguistiques, et il est vrai que la syntaxe du français est très différente de celle de l'allemand. Plusieurs textes allemands du XIX^e siècle sont cependant plus proches de Perrault que des Grimm en ce qui concerne la longueur des phrases et l'utilisation d'un style hypotaxique. C'est le cas du recueil de *Feen-Mährchen* (Marzolph 2000), ou des contes de Bechstein.

Tout ceci est une question de cohérence. Mais du point de vue de la cohésion, il n'y a pas de liens de causalité explicites : les éléments sont présentés de manière parataxique et c'est au lecteur de reconstruire les causalités lui-même. La responsabilité du narrateur n'est en apparence engagée que dans le récit chronologique d'une succession d'actions.

Symbole de cette manière de raconter, la conjonction de coordination « und » (et) implique souvent, de manière implicite, une valeur argumentative, comme dans l'utilisation de « und wollte » (et voulait) pour introduire une expression de but (que l'on exprime habituellement en allemand avec « um... zu », ou « damit »). Cette formule est le plus souvent traduite par un « pour » plus infinitif en français : « Ils salèrent la viande et le petit paysan s'en alla à la ville pour vendre la peau » (Grimm 2009 : 366)⁵⁷.

De la même manière, l'enchaînement parataxique des événements est souvent modifié dans les traductions par l'ajout de relatives, comme

⁵⁶ « Es war einmal ein König, der war krank, und niemand glaubte daß er mit dem Leben davon käme. Er hatte aber drei Söhne, die waren darüber betrübt, giengen hinunter in den Schloßgarten und weinten. » (Grimm 1857, vol. 2 : 62)

⁵⁷ « Das Fleisch salzten sie ein, und das Bürle gieng in die Stadt und wollte das Fell dort verkaufen » (Grimm 1857, vol. 2 : 336).

ici : « Lorsqu'ils passèrent près du noisetier, les deux colombes qui y étaient perchées chantèrent » (Grimm 2009 : 145)⁵⁸, alors que la syntaxe allemande correspond plutôt à ceci : « Lorsqu'ils passèrent près du noisetier, les deux colombes y étaient perchées (étaient assises dessus) et chantèrent ». On comprend pourquoi les traducteurs sont poussés à modifier la syntaxe en français, mais pour l'analyse, l'effet est très différent : par la relative, la traduction française établit une hiérarchie entre les propositions en distinguant le premier plan (l'action de chanter, proposition principale) de l'arrière-plan (être assis, proposition subordonnée) ; dans la phrase allemande, les propositions sont coordonnées avec « und » (et) et les éléments sont amenés l'un après l'autre (description puis action) sans qu'une précision d'arrière-plan soit imbriquée dans le récit des événements. Les Grimm ont d'ailleurs pris soin de supprimer des relatives explicatives lors de la réécriture de leurs contes, alors qu'on trouvait des exemples proches de l'usage qu'en fait Perrault dans la première édition, comme dans « Aschenputtel » : « alors la cadette, qui avait encore un peu de compassion dans le cœur, dit »⁵⁹.

Ces différents exemples montrent d'une part la souplesse de la langue des *Contes pour les enfants et le foyer*, qui privilégie la parataxe, et d'autre part la prédilection pour des tournures qui poussent le lecteur à construire lui-même les liens de causalité. Et lorsque l'on trouve des connecteurs argumentatifs dans les contes des Grimm, ils introduisent plus souvent des consécutives (du type : il a raté son train donc il est arrivé en retard) que des causales (du type : il est arrivé en retard parce qu'il a raté son train). Les mêmes éléments sont introduits : le fait d'arriver en retard et le fait de rater un train. Le mouvement argumentatif n'est cependant pas le même. Dans la première phrase, on part du résultat et on en donne la cause. Il s'agit d'une explication que l'on pourrait entendre dans une conversation où quelqu'un essaie de justifier un retard. Dans la seconde phrase, on part d'un événement et on en donne une conséquence. Du point de vue temporel, la consécutive suit l'ordre chronologique des événements (un événement entraîne un événement qui entraîne un autre événement, etc.), ce qui fonctionne particulièrement bien dans un récit. La causale, en revanche, inverse l'ordre chronologique en expliquant un fait par un autre fait qui l'a précédé ou par une

⁵⁸ « Als sie an dem Haselbäumchen vorbeikamen, saßen die zwei Täubchen darauf und riefen » (Grimm 1857 : 125).

⁵⁹ Je traduis ; « da sagte die jüngste, die noch ein wenig Mitleid im Herzen hatte » (Grimm 1812 : 92).

disposition (car il est triste, car il est beau, etc.), ce qui implique un narrateur prenant plus explicitement en charge l'organisation du récit.

Le nombre de consécutives est plus élevé que celui de causales dans les contes des Grimm, et les causales semblent par ailleurs souvent prendre l'aspect de consécutives. Il est en effet très rare d'y lire des causales proches de celles de Perrault, introduites par « car » (« denn » en allemand)⁶⁰. La majorité des causales revêt une autre forme qui respecte mieux la succession des événements. On trouve ainsi des causales introduites par « als » (comme)⁶¹, qui fonctionnent de la même manière que « comme » en français, avec la proposition contenant la cause précédant celle contenant le résultat : « La jeune fille chercha des fraises dehors, mais comme elle n'en trouvait pas, elle rentra chez elle contrariée » (D'après Grimm 2009 : 88)⁶².

On trouve également dans les *Contes pour les enfants et le foyer* quelques causales introduites par le subordonnant

« weil » (parce que), extrêmement courant en allemand. Les phrases ont habituellement la même structure qu'avec « parce que » en français : résultat *weil* cause. Or, il est très intéressant de remarquer que les contes que j'ai analysés contiennent très peu de causales en « weil » suivant cette forme (moins d'un cinquième des cas). Dans toutes les autres, la proposition contenant la cause est placée avant le résultat. On retrouve ainsi une structure proche de celle offerte par le connecteur « als » : « Il y avait treize femmes sages dans son royaume, mais comme il n'avait que douze assiettes en or pour les faire manger, l'une d'entre elles dut rester chez elle. » (Grimm 2009 : 282)⁶³

Ces causales ont la particularité de respecter la chronologie des événements et fonctionnent sur le même mode qu'une consécutive. En mettant la cause avant le résultat, l'accent est en effet mis sur la conséquence même si, du point de vue syntaxique, c'est la cause qui est introduite par une conjonction. On trouve même

⁶⁰ La plupart des « denn » sont utilisés dans les discours directs des personnages.

⁶¹ La dimension argumentative est d'ailleurs affaiblie par le fait que la conjonction « als » peut aussi avoir une valeur temporelle (quand, lorsque), et qu'il n'est pas toujours aisé de distinguer la valeur causale de la valeur temporelle.

⁶² « Das Mädchen suchte draußen nach Erdbeeren, als es aber keine fand, gieng es verdrißlich nach Haus. » (Grimm 1857 : 73)

⁶³ « Es waren ihrer dreizehn in seinem Reiche, weil er aber nur zwölf goldene Teller hatte, von welchen sie essen sollten, so mußte eine von ihnen daheim bleiben. » (Grimm 1857 : 251). « Weil » est d'ailleurs traduit ici par « comme », ce qui est assez caractéristique de la difficulté de rendre en français cette autre utilisation de « weil » par les Grimm : les traducteurs utilisent souvent « parce que » ou « car » pour traduire les « weil » placés en deuxième partie de phrase (ou les « denn »), mais « comme » pour traduire ces « weil » qui fonctionnent comme des « als ».

plusieurs phrases contenant une redondance « weil... so... » (comme... alors...), comme dans l'exemple cité ; le lien de causalité est alors dédoublé avec un terme introduisant une causale au début de la cause et un autre introduisant une consécutive au début du résultat. On ne sait ainsi plus vraiment si l'on a affaire à une causale ou à une consécutive. Ce que l'on retient, finalement, c'est que du point de vue chronologique la cause précède le résultat. On évite ainsi la rupture qu'apporterait une causale expliquant ou justifiant après-coup un évènement énoncé au préalable.

c. « Les événements semblent se raconter eux-mêmes »

La logique temporelle et l'affaiblissement des causalités créent des récits très proches de ce que Benveniste décrit en présentant le plan de l'histoire (par opposition au plan du discours) :

Il faut et il suffit que l'auteur reste fidèle à son propos d'historien et qu'il proscrive tout ce qui est étranger au récit des événements (discours, réflexions, comparaisons). À vrai dire, il n'y a même plus alors de narrateur. Les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici ; les événements semblent se raconter eux-mêmes. (Benveniste 1966, vol. 1 : 241)

On pourrait avoir l'impression que les contes des Grimm tendent vers un « récit pur », qu'il n'y a pas même de narrateur. Tout ceci n'est qu'un procédé, un effacement énonciatif, qui n'est pas une « réelle absence du sujet », mais « une stratégie visant à “objectiver” un discours » (Vion 2001 : 346). Par l'effacement énonciatif, le locuteur tend « à donner l'impression que son énoncé ne lui appartiendrait pas » (Vion 2001 : 335). C'est précisément ce que font les Grimm en se refusant le statut d'auteurs ; selon leur introduction aux *Contes pour les enfants et le foyer*, ils ne seraient que les transpositeurs de textes.

Les Grimm ne considèrent d'ailleurs pas leur recueil comme une œuvre littéraire, mais comme un travail philologique, qui a quelque chose des « textes d'archivage » (annuaire téléphonique, dictionnaire, catalogue...). Selon Philippe, la réception de ce type de textes « se fait sur le mode de la “consultation” et non de la “communication” » et avec un « contrat de lecture » selon lequel « le lecteur consulte le texte comme si celui-ci n'avait été produit par personne et comme s'il n'était adressé à personne » (2002 : 26). L'histoire ne semble en effet pas être racontée, ni prise en charge, par un narrateur culturellement déterminé ; elle pourrait, selon la conception des Grimm, être racontée et lue

par n'importe qui⁶⁴. Selon eux, le conte est d'origine divine et il est porté par la voix de la nature ; l'effacement narratif est donc une stratégie visant à effacer toute trace d'un conteur déterminé pour conformer les textes à l'image qu'ils veulent donner du genre.

Conclusion : des libertés convergentes

Les différences relevées sur le plan linguistique entre les contes de Perrault et ceux des Grimm dépassent l'intérêt de la seule linguistique. Elles ne reflètent en effet pas uniquement des différences entre les systèmes linguistiques du français et de l'allemand, ni même seulement des choix stylistiques des auteurs, mais elles résultent de projets poétiques différents. Les analyses centrées sur le texte (*close reading*), conjuguant approches linguistique et littéraire, permettent ainsi de mieux saisir les contes dans leur contexte.

En étudiant plus en détail ces projets poétiques et en analysant « la liberté du conteur » dans les contes de Perrault, des Grimm et d'Andersen⁶⁵, on s'aperçoit néanmoins qu'ils exploitent tous, à leur manière, un mode d'énonciation particulier, à la façon d'un discours rapporté : le conte apparaît comme un *enchevêtrement de voix* où un conteur relate une histoire déjà racontée auparavant, comme s'il rapportait la voix d'un autre conteur, s'inscrivant ainsi dans une tradition où l'on parle toujours à la suite de quelqu'un. En s'intéressant aux singularités des contes, on peut donc parvenir à de nouveaux points de convergence et proposer une poétique du genre qui ne repose pas uniquement sur une topique : écrire un conte, c'est inscrire sa voix dans le concert des voix généré par le conte. Le genre serait alors défini comme une manière de raconter plutôt que comme une matière à récit⁶⁶.

⁶⁴ Les chercheurs ont néanmoins souvent souligné que le recueil des Grimm porte, notamment, la trace de la culture Biedermeier dans laquelle ils ont vu le jour.

⁶⁵ C'est ce que je me suis attaché à réaliser dans *Les Voix des contes* (François 2017).

⁶⁶ Sermain avait déjà proposé cette interprétation des contes de Perrault en 1987 (voir aussi Escola

2005 : 90). La comparaison avec des contes issus d'autres cultures et d'autres époques pousse à conclure que cette dimension n'est pas uniquement liée à une mode de récits « enjoués » ou un contexte particulier de Querelle des Anciens et des Modernes ; ce pourrait plutôt être une caractéristique du genre.

Bibliographie

- Bechstein, Ludwig (1846), *Deutsches Märchenbuch*, Leipzig, G. Wigand.
 – (2010), *Le Livre des contes*, trad. C. Lecouteux & C. Lecouteux, Paris, José Corti.
- Benveniste, Émile (1966), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard.
- Bettelheim, Bruno (1976), *Psychanalyse des contes de fées*, trad. T. Carlier, Paris, Laffont.
- Boileau-Despréaux, Nicolas (1735), *Les Œuvres de M. Boileau Despréaux, avec des éclaircissemens historiques*, Nouvelle édition revue et corrigée (par l'abbé Souchay), Paris, B. Alix.
- Catach, Nina (1994), *La Ponctuation*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Dictionnaire de l'Académie française, dédié au Roy*, (1694), Paris, Coignard.
- Escola, Marc (2005), *Contes de Charles Perrault*, Paris, Gallimard.
- François, Cyrille (2017), *Les Voix des contes, stratégies narratives et projets discursifs des contes de Perrault, Grimm et Andersen*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal.
- Furetière, Antoine (1690), *Dictionnaire universel, contenant generalement tous les mots françois tant vieux que modernes, & les Termes de toutes les Sciences et des Arts*, La Haye, A. et R. Leers.
- Grimm, Jacob & Wilhelm (1812), *Kinder-und Hausmärchen : vergrößerter Nachdruck der zweibändigen Erstaussgabe von 1812 und 1815 nach dem Handexemplar des Brüder Grimm-Museums Kassel mit sämtlichen handschriftlichen Korrekturen und Nachträgen der Brüder Grimm*, gesammelt durch die Brüder Grimm, H. Rölleke & U. Marquardt (éds.), Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1986.
 – (1857), *Kinder- und Hausmärchen*, Göttingen, Dieterich.
 – (2009), *Contes pour les enfants et la maison*, trad. N. Rimasson-Fertin, Paris, José Corti, 2 vol.
- La Fontaine, Jean de (1982), *Contes et Nouvelles en vers*, A.-M. Bassy (éd.), Paris, Gallimard.
- Marzolph, Ulrich (éd.) (2000), *Feen-Mährchen : zur Unterhaltung für Freunde und Freundinnen der Feenwelt [1801]*, Hildesheim, G. Olms.
- Noille-Clauzade, Christine (2010), « La raison des effets : la logique de l'argumentation dans les Contes de Perrault », in *Il était une fois l'interdisciplinarité : approches discursives des Contes de Perrault*, C. Badiou-Monferran (éd.), Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, p. 141-158.
- Perrault, Charles (1692), *Parallele des Anciens et des Modernes* (t. 3), Paris, Coignard.
 – (1697), « Histoires ou contes du temps passé. Avec des moralitez », in *Contes de Perrault*, Genève, Slatkine Reprints, 1980 [fac-similé de la deuxième édition corrigée Barbin 1697].
- Philippe, Gilles (2002), « L'appareil formel de l'effacement énonciatif et la pragmatique des textes sans locuteur », in *Pragmatique et analyse des textes*, R. Amossy (éd.), Presses Universitaires de Tel-Aviv, p. 17-34.
- Propp, Vladimir (1970), *Morphologie du conte*, Paris, Seuil [en russe : 1928].
- Richelet, Pierre (1677), *La Versification française*, Paris, E. Loyson [1671].
- Serça, Isabelle (1998), « La parenthèse, troisième dimension du texte proustien », in *À qui appartient la ponctuation, Actes du colloque international et interdisciplinaire de Liège (13-15 mars 1997)*, J.-M. Defays, L. Rosier & F. Tilkin (éds.), Paris, Duculot, p. 117-129.
- Sermain, Jean-Paul (1987), « La Parodie dans les contes de fées (1693-1713) : une loi du genre ? », in *Biblio 17 (Papers on French Seventeenth Century Literature)* 33, p. 544-545.
- Uther, Hans-Jörg (2004), *The Types of international folktales: a classification and bibliography, based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, (FFC n° 284-286).
- Vion, Robert (2001), « Effacement énonciatif et stratégies discursives », in *De la syntaxe à la narratologie énonciative*, M. De Mattia & A. Joly (éds.), Gap, Paris, Ophrys, p. 331-354.

Le renouvellement du conte kabyle pour enfants : le cas d'*Aubépin* de Belaïd Aït Ali

OUIZA TIKOBAINI

Université Mouloud Mammeri de Tizi-Ouzou

(avec la collaboration d'AMarie Petitjean)

Introduction

Le travail de Belaïd Aït Ali rejoint une vaste tradition de collecte des contes de la tradition orale pour les porter à l'écrit. Nous citerons les frères Grimm, Charles Perrault, Afanassiev pour la tradition occidentale et russe qui se sont attelés à collecter les contes populaires menacés de disparition. Ils ont réécrit et publié les textes recueillis ; ils les ont ainsi préservés de l'oubli et ont participé à la construction du patrimoine national et universel.

A son tour, Belaïd Aït Ali⁶⁷ (1909-1950) entend participer à la préservation du conte traditionnel, en créant les conditions d'une nouvelle naissance du conte oral berbère, par un travail de réécriture cherchant à respecter authenticité et beauté. Notre objectif est donc d'étudier ces transformations apportées par l'auteur au texte oral et de mesurer en quoi la réécriture

est un commencement, un début, une création qui donne un nouveau mode d'existence au texte et l'organise. Autrement dit, il s'agit de mettre en relief ce qui est création et ce qui relève du conte traditionnel, dans un récit choisi de Belaïd Aït Ali : *Aubépin*, le plus connu de ses textes publiés dans *Les cahiers de Belaïd ou la Kabylie d'antan*, par J-M. Dallet & J-L. Degezelle, en 1963. Notre analyse consiste à repérer le degré de fidélité de Belaïd Aït Ali par rapport à la tradition orale recensée en variantes, et à déceler le travail de réécriture effectué par l'auteur par rapport aux traits dominants du conte oral qui se retrouvent d'une variante écrite à l'autre.

Pour cela, nous avons recensé plusieurs variantes du conte *Aubépin*, selon les lieux et/ou les périodes. Nous avons constaté des variations dans les paratextes, des titres différents d'un auteur à un autre, alors que l'histoire reste la même dans sa

⁶⁷ Pour des éléments biographiques, voir le document en ligne du Centre de Recherche Berbère de l'INALCO :

https://www.centrederechercheberbere.fr/tl_files/doc-pdf/Belaïd_Ait_Ali.pdf.

globalité, par exemple, « La femme qui mangea un œuf de serpent »⁶⁸, selon Auguste Mouliéras ; « Histoire de la perdrix et du magicien Serdeslas »⁶⁹, de Gustave Mercier ; « La belle-sœur calomniée »⁷⁰, de Jean Desparmet ; « La femme jalouse et l'œuf de serpent »⁷¹, d'Émile Dermenghem ; « Conte D'Aubépin »⁷², selon Sœur Louis de Vincennes ; « Aventure de deux orphelins »⁷³, et « Enceinte d'un serpent »⁷⁴, d'Emil Laoust ; « O vouiedhmim, mon fils »⁷⁵, de Taous Amrouche ; « Aubépin »⁷⁶ de Mouloud Mammeri ; et enfin « Bu yedmimen , Aubépin »⁷⁷ de Belaïd Aït Ali.

Belaïd Aït Ali, l'auteur et sa réception

Écrivain de langue kabyle, Belaïd Izarar, plus connu sous le nom de Belaïd Aït Ali, est originaire de la ville de Michelet ; il peut être considéré comme le premier écrivain de langue kabyle. Initié et encouragé par J-L Degezelle et des pères blancs, Belaïd commence par transcrire des récits oraux traditionnels. Très vite, il se met à composer lui-même, décrivant les scènes de vie quotidienne villageoises, écrivant sa propre version des contes. Aussi son œuvre va-t-elle bien au delà de la transcription des quelques contes que le père Degezelle lui demandait dans les années 1940. Non seulement il transforma les contes, mais il expérimenta de nouveaux genres à savoir le roman [*Lwali n wedrar*] *L'homme de la montagne* et la nouvelle [*Tafunast igujilen*] *La vache des orphelins*. Dans la critique littéraire consacrée à l'œuvre de Belaïd Aït-Ali, Paulette Galand-Pernet fut

⁶⁸ Mouliéras, Auguste, *Légendes et contes merveilleux de la Grande Kabylie*, Paris, Leroux, 1893 à 1898.

« La femme qui mangea un œuf de serpent » version kabyle pp.163/172, traduction, p.128-135.

⁶⁹ Mercier, Gustave, *Le Chaouia de l'Aurès*, Paris, 1896. « Histoire de la perdrix et du magicien Serdeslas. » pp. 75-76.

⁷⁰ Desparmet, Jean, *Contes maures recueillis à Blida et traduit*, 1913. « La belle-sœur calomniée » conte n°XIII

⁷¹ Dermenghem, Emile, « La littérature populaire magrébine ; les contes », *Documents algériens, série culturelle*, n°32,30, novembre 1948. « La femme jalouse et l'œuf de serpent ». pp.57-62.

⁷² De Vincennes, Louis, Recueilli au village Ighl Ali (At Abbas) auprès de Z. S., par, article n°106, 1948, n°128/n°138, FDB, 1949. « Conte D'Aubépin » PP

⁷³ Laoust, Emile, *Contes berbères du Maroc*, Paris, Larose, 1949. « Aventure de deux orphelins » pp. 225-231

⁷⁴ Laoust, Emile, *Contes berbères du Maroc*, Paris, Larose, 1949. « Enceinte d'un serpent. » pp. 241-248.

⁷⁵ Amrouche, Taos, *Le Grain magique*, Paris, Maspero, 1966. « O vouiedhmim, mon fils ». pp. 139-148

⁷⁶ Mammeri, Mouloud, *Contes berbères de Kabylie*, 1er édition, Paris, Bordas, 1980, édition actuelle, Paris, Pocket Jeunesse, 1996. « Aubépin » pp.7-24.

⁷⁷ Dallet, Jean-Marie et Degezelle, Jean-Louis (éd), 1963, *Les Cahiers de Belaïd ou la Kabylie d'antan*, Fort-National, FDB, pp. 75-88.

parmi les premiers chercheurs à porter un regard plus précis sur les littératures berbères. Elle fut la première à approcher l'esthétique des écrits de Belaïd Aït-Ali en 1973.

Belaïd Aït Ali a réécrit dans un kabyle savoureux et très personnel les contes de son village.... Son besoin de communiquer dans sa solitude avec ce lecteur qu'il n'a jamais eu de son vivant, donne à ses écrits une note originale et personnelle que l'on ne trouve pas dans les contes traditionnels⁷⁸.

Daniela Merolla considère Belaïd Aït Ali comme le fondateur de la littérature écrite kabyle : « L'acte de naissance de la littérature kabyle écrite contemporaine est signé par Belaïd Aït Ali⁷⁹ ». Quant à Camille Lacoste Dujardin⁸⁰, elle signale que cet auteur a retravaillé le conte traditionnel en introduisant des commentaires, des considérations psychologiques et sociales et d'autres procédés étrangers aux premières versions collectées. M'Barek Redjala et Bouziane Semmoud, dans un article sur la Kabylie, parlent d'« évolution du conte » :

D'ailleurs, le conte, qui a déjà subi des dégradations, semble engagé, bien que

timidement, dans une voie qui pourrait déboucher sur la naissance d'une prose consciemment élaborée. Le mérite en revient à Belaïd Aït Ali, (...). Dans une prose empruntée au conte, mais retravaillée et soumise à la contrainte qu'impose la volonté de l'écrit littéraire, ce Kabyle de culture française a raconté des histoires qui tiennent à la fois du conte, du roman et de la confession.⁸¹

Il précise que le mérite revient à Belaïd Aït Ali d'avoir ouvert une voie nouvelle à la prose littéraire kabyle en partant des contes kabyles qu'il retravaille selon les exigences qu'impose tout travail d'écriture littéraire.

Le conte *Aubépin*

Le conte a pour thème principal l'amour fraternel, les sacrifices d'une femme et la vengeance. L'histoire est assez longue et complexe. En voici les principaux événements dans la version d'Aït Ali :

Un homme qui aime passionnément la chasse prend un jour un perdreau vivant qu'il laisse le lendemain à sa femme et à leur unique fille en leur demandant d'y veiller particulièrement. La petite fille s'ennuie (elle n'a ni frère ni sœur) et décide de jouer

⁷⁸ Galand-Pernet, Paulette, 1973, « Tradition et Modernisme dans les littératures berbères », *Acte du premier congrès d'étude des civilisations méditerranéennes d'influence arabo-berbère*, Alger SNED, pp.312-325.

⁷⁹ Merolla, Daniella, 2006, *De l'art de la narration tamazight (berbère)*, Paris, Peeters, Louvain, p. 48.

⁸⁰ Lacoste-Dujardin, Camille, 1991 : 38.

⁸¹ Redjala, M'Barek et Semmoud, Bouziane, 1984, « Kabyles », in *Encyclopédia Universalis*, (Vol. 10), Paris, pp. 758 -761.

avec le perdreau qui s'enfuit. La femme et sa fille cherchent partout le perdreau et se retrouvent seules dans la forêt la nuit. La mère, enceinte, est très vite dévorée par les bêtes sauvages tandis que la fille est secourue par une hase (femelle du lièvre) qui parvient également à convaincre les fauves d'épargner le bébé qui était dans le ventre de sa mère. La petite fille se sauve alors avec son petit frère qu'elle parvient à nourrir. Tous deux s'installent chez un couple qui n'a pas d'enfant et grandissent jusqu'au jour où Aubépin (nom donné par la fille à son frère) arrive en âge de se marier. Grâce à un trésor découvert par la fille dans le jardin, Aubépin, sa femme Aichoucha et sa sœur Fadma vivent heureux dans une nouvelle grande maison. La femme d'Aubépin, voyant que celui-ci continue d'aimer tendrement sa sœur, en tombe follement jalouse. À l'aide d'une vieille femme, elle sert à Fadma des omelettes aux œufs de serpent qui ne vont pas tarder à éclore dans le ventre de la sœur d'Aubépin. Aubépin s'en aperçoit bientôt et effrayé, se laisse convaincre par sa femme d'abandonner sa sœur dans la forêt. Par chance, celle-ci est recueillie par un cavalier qui, voyant sa beauté, décide de l'épouser. Il trouve également un stratagème pour faire sortir les serpents du ventre de sa femme.

Tous deux vivent heureux et donnent naissance à un fils nommé Aubépin. Aubépin junior grandit et, un beau jour, demande à sa mère de rendre visite à son oncle maternel Elle accepte et tous deux se déguisent pour rendre visite à la famille d'Aubépin l'oncle. Celui-ci leur accorde l'hospitalité et, dès le repas terminé, la sœur d'Aubépin commence à conter le récit de sa vie. Au fur et à mesure de son récit, Aubépin et sa femme s'enfoncent petit à petit dans la terre. Sa sœur décide de sauver son frère, mais prend un maillet et « tapant à toute volée sur ce qui restait du corps de sa belle-sœur, l'enfonça à tout jamais dans la terre ».

Quelques précisions sur le conte traditionnel kabyle

La narration des contes anciens commence toujours par ce mot : *Amacahu !* Qui signifie « Écoutez ! »⁸². Les formules introductives du conte assurent la fonction de séparation, d'établissement de distances entre deux mondes : fictif et réel. C'est une caractéristique majeure qui définit le genre du conte traditionnel kabyle. Mouloud Mammeri écrivait à ce sujet dans la préface de son recueil de contes :

« Macaho ! Tlemcaho ! » C'est la formule, incomprise mais toujours évocatrice, par laquelle s'ouvrent tous

⁸² Selon Frobenius, Léo (1995), *Völksmärchen der Kabylen, Contes Kabyles*, Tome 1 : *sagesse, traduction*

française par Mokran Fetta, Edisud, Aix-en-Provence

les contes que, depuis des temps très anciens, les vieilles grands-mères berbères de Kabylie redisent à leurs petits-enfants... C'est la marque de l'ancienneté, c'est aussi le magique sésame, la formule qui donne accès au monde à la fois étrange et familier, où toutes les merveilles sont à portée de désir et tous les rêves sont cruellement déçus comme dans la réalité⁸³.

Le conte est le reflet d'une culture populaire qui porte en son sein une parole vivante d'une grande fécondité. De tous les genres populaires, le conte a été, sans conteste, le genre le plus fécond dans le passé, tout comme la poésie, notamment mystique, et la chanson. Le répertoire, notamment celui des contes merveilleux kabyles, est à la fois considérable et varié. A ce sujet, Camille Lacoste signale :

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'ogresses,

récits merveilleux, qui en sont l'expression majeure⁸⁴.

P. H. Savignac, de son côté, affirme :

Le conte kabyle, en effet, est un phénomène socioculturel incontestable, et constitue un document ethnographique tellement pertinent qu'il mérite, à lui seul, une analyse en profondeur⁸⁵.

La sauvegarde d'une littérature orale nécessite, sans aucun doute, d'être fixée par écrit, sachant que le berbère est privé d'un système d'écriture à large diffusion. Cela explique la prise de conscience des chercheurs, des conteurs professionnels et des amateurs qui saisissent l'ampleur du danger qui menace la littérature orale. Le conte écrit est une transcription plus ou moins fidèle, voire une adaptation à partir de plusieurs contes. Un certain nombre de pionniers ont suscité l'intérêt pour ces transcriptions et réécritures : Mouloud Mammeri, sociologue et anthropologue kabyle, a publié en 1980 *Contes Berbères de Kabylie : Machaho ! Tellem chaho !* Taos Amrouche, *Le grain magique : contes, poèmes et proverbes de Kabylie*⁸⁶, Youssef Nacib, sociologue spécialiste de la littérature berbère, a produit trois recueils de

⁸³ Mammeri, Mouloud, 1980, *Contes Berbères de Kabylie : Machaho! Tellem chaho !*, Paris, Bordas, p. 5

⁸⁴ Lacoste Dujardin, Camille, 1982, *Le Conte kabyle, étude ethnologique*, Paris, Maspero, pp. 17-18

⁸⁵ Savignac, Pierre H., 1978., *Contes berbères de Kabylie*, Montréal, PUQ, p. 3.

⁸⁶ Amrouche, Taos, *Le Grain magique*, Paris, Maspero, 1966.

contes : en 1982, *Contes du Djurdjura*, et en 1986, *Contes kabyles* et *Contes du centre algérien*.

Des procédés traditionnels marquant l'oralité, chez Belaïd Aït Ali

La répétition est l'une des caractéristiques fondamentales du conte traditionnel. Il n'est pas rare que le conteur soit pris de quelques trous de mémoire qui le poussent à interrompre la narration du conte. C'est pour cette raison que le conteur (qui est généralement une femme) doit être prêt à combler ce vide pour ne pas tomber dans l'incertitude lors de la narration, si bien qu'il peut recourir à la technique très efficace de la répétition. B. Aït Ali l'a utilisée à l'écrit, ce qui rend l'histoire fidèle à ce trait marquant de la tradition orale. Nous avons réparti ces répétitions en deux classes : la répétition formelle (qui est constituée d'allitérations, d'assonances, etc.) et la répétition sémantique.

Dans la répétition formelle, les phrases ou les expressions répétées assurent une certaine musicalité où la tonalité flatte l'ouïe de l'auditoire. Nous illustrerons ce point par ces deux exemples où Belaïd Aït Ali fait appel à cette technique par des anaphores : [*truh la tlehhu, la tlehhu*] « Elle est partie, elle marchait, elle marchait », [*alamma rriy-t d argaz, alamma uqemegy-as axxam*] « Jusqu'à ce qu'il soit un

homme, jusqu'à ce que je l'aie marié ; jusqu'à ce qu'il réussisse ».

Grâce à la répétition, Belaïd Aït Ali confère une teinte poétique agréable à son récit, comme dans l'exemple suivant : [*ma tejmaε assurdi tjemeε-it i bu yedmimen, ma tufa lhağğa yelhan, tettawi-tt-id i bu yedmimen, lhasun ul-is yeccur ala s bu yedmimen, dya deg akken yelha wul-is*]. « Si elle économisait un sou, c'était pour Aubépin, si elle se procurait quelque chose de bon, c'était pour Aubépin. Bref, la nuit, le jour, elle ne pensait qu'à Aubépin ». Il aurait pu ne pas répéter le nom d'Aubépin et le remplacer par des pronoms, mais pour ajouter une assonance et un rythme à son récit, il a choisi cette technique.

L'auteur a fait appel également à des formes d'amplification dans la description pour rendre les énoncés plus explicites, comme dans ces exemples : [*yiwet n txabit teččur d lwiz. Deg-s mačči dayen iferrun n yidrimen. Yerna, ala ddheb d lfeṭta*] « Elle mit au jour une jarre pleine de louis : une somme considérable, et rien qu'en pièces d'or et d'argent » ; [*Ur twala ara ḥafi-nni, d laz-nni d leḡtab-nni i deg tella nettat*] « Elle ne remarquait pas qu'elle allait nu-pieds, qu'elle avait souvent faim, qu'elle peinait dur » ; [*kra wanda ara tili settut, ad yili ccer, ad yili lhem, ad yili wayen n diri*] « Partout où se trouve l'une de ces vieilles harpies, on trouve aussi les

misères, les soucis, tout ce qui est mal et mauvais ».

Des procédés propres à Belaïd Aït Ali

a. L'insertion de proverbes et de citations

Contrairement aux versions transcrites de la version orale, dans le récit de Belaïd Aït Ali, les proverbes sont très présents, ils sont des vecteurs de la sagesse humaine, posant un regard sur la société et sur le monde. Le proverbe, comme autorité mémorielle, occupe une place importante dans la production des textes de Belaïd Aït Ali. En plus de son statut d'argumentation, le proverbe contribue à l'organisation textuelle (sa cohésion et sa progression). Les proverbes interpellent le lecteur sur le mode de la reconnaissance et du partage des normes et des valeurs sociales et culturelles.

Le jeu de l'appareil énonciatif du texte de Belaïd Aït Ali est caractérisé par la rupture d'énonciation au moment de l'insertion d'un proverbe : *[Akken qqaren wat zik « lheddra tsumta tettay azar »]* « Comme dit le proverbe : "Secrets d'alcôve ont sûre créance" ». Pour emprunter les termes d'A.-J. Greimas (1970) :

[...] On a l'impression que le locuteur abandonne volontairement sa voix et en

emprunte une autre pour proférer un segment de la parole qui ne lui appartient pas en propre, qu'il ne fait que citer⁸⁷.

Il est d'usage d'introduire le proverbe dans le texte en introduisant des formules stéréotypées du type « comme on dit », « comme dit le proverbe », « comme le dit la sagesse populaire » ou en référence à un énonciateur collectif et anonyme. Dans son texte, l'auteur a employé différents termes pour introduire un proverbe :

- *[Ini]* « dire » : cette forme verbale, employée dans le discours à valeur assertive et déclarative, est prédominante comme mode d'insertion chez cet auteur. Elle est employée soit seule, soit accompagnée d'autres formulations, soulignées dans ces exemples :

- *[Tabee qqaren wat zik : axxam, yef tmettut i ibedd]* « D'ailleurs, les gens, autrefois, disaient que la maison était fondée sur les femmes »

- *[Qqaren win ixedmen lxir ad as yuyal d ixmir]* « Le proverbe dit "Semez de la bonté, vous recueillerez... des saletés" »

- *[Qqaren-as medden: yewær ccitan, meena iyelbit settut]* « Le diable, dit-

⁸⁷ Greimas, Algirdas-Julien, 1976, « Les proverbes et les dictons », in *Du sens*, Éditions du Seuil, p. 309.

on, est mauvais, mais une vieillearde est pire encore ».

- [*yella wawal yeqqaren: ayen tzerreed ad tmegred*] « Il y a ce dicton : tu récoltes ce que tu as semé ».

- [*Lameema, akken yella deg awal : ur ak d- yettak rebbi win ara k-yenyen, alamma yefka-ak-d win ara ak-yehyun*] « Mais tout le monde sait que "Si Dieu nous envoie ce qui peut nous tuer, il nous envoie aussi de quoi échapper à la mort" ».

Outre cette insertion explicite de segments textuels, l'auteur a utilisé une insertion que l'on peut dire implicite, sans aucun élément introducteur. Dans ce cas, l'insertion d'un proverbe est marquée par la ponctuation :

- les guillemets [*"Ul berriken, ma yezreme deg-s ccer ad yemyi"*]

- les parenthèses [*(Yak ula d izerman deg usebbud ttnayen.)*] « (Faut-il distinguer celui qui a bon cœur et celui dont les intentions sont perverses ? Le mal pousse tout seul dans un cœur méchant) ».

D'autre part, Belaïd Aït Ali cite des poèmes dans ses récits. Certes, dans le conte traditionnel, nous pouvons noter la présence de poèmes, une poésie anonyme qui appartient uniquement à l'histoire. Mais dans le cas du conte *la vache des orphelins*, Belaïd Aït Ali a fait appel à une poésie

signée par *Si Mohend U Mhand*, en le signalant explicitement dans son texte :

- [*Akken as yenna Si Mohend U Mhand : ziyen ddunit temxallaq, tefraq d leşnaf*] « C'est ce qu'a dit Si Mohand ou Mhand : mais oui, le monde est bien divers : on y trouve de tout... »

- [*Ttugy asefru-nni deg i as yenna Si Mohend U Mhand : ahlil meskin a win ur njerreb leceq*] « J'ai oublié, cette strophe où Si Mohand ou Mhand dit : "Pauvre misérable qui n'a jamais su ce que c'est que d'aimer" ».

D'un côté Belaïd Aït Ali s'est donc imprégné de caractéristiques du conte oral pour déployer son récit, d'un autre côté, il a apporté des éléments étrangers au conte traditionnel, qui peuvent être perçus comme une création de l'auteur.

b. *Son traitement du personnage*

Dans le récit traditionnel, l'individu n'a pas d'existence propre. Les personnages, dans ces récits, ne sont pas dotés de noms, sauf à quelques rares exceptions. Lorsqu'il existe, le nom est généralement attribué au héros. C'est ce que nous retrouvons dans les transcriptions de la version orale de notre conte. Les autres personnages sont nommés par des

désignateurs périphrastiques⁸⁸ comme :
 [argaz, tamettut-is yiwen umeksa]
 « l'homme et sa femme, le berger, etc. ».

Paradoxalement, nous trouvons une dénomination des personnages, aussi bien principaux que secondaires, dans le texte de Belaïd Aït Ali. Ce n'est pas le fait du hasard : la présence des noms permet d'ancrer le texte dans le réel. Belaïd Aït Ali a exploité les noms du terroir kabyle pour désigner les personnages en précisant que ces noms n'existaient pas dans la version orale :

[Di tmacahutt ur d-qqaren ara isem-is, lameena ad as nsemmi...Fadhma]
 « Comme l'histoire ne dit pas son nom, donnons-lui celui de ...Fadhma ».

Il attribue ce nom parce qu'il est profondément marqué par sa première épouse qui s'appelait Fadhma. Cela est perceptible dans l'usage régulier de cette appellation pour les personnages principaux de ses contes, que ce soit dans celui de *Bu yedmimen* (Aubépin), de *tafunast igujilen* (La vache des orphelins), de *aæeqqa yessawalen* (Le grain magique), et de *awayzeniw* (L'ogre). Le choix du nom Fadhma n'est donc pas arbitraire et montre que l'usage des patronymes dans ses écrits renvoie à la vie réelle.

En revanche, le nom attribué à la belle-sœur, *Σicuca*, est un nom très usité dans le conte traditionnel, comme symbole d'agressivité et de méchanceté. Avant de la nommer, il désigne le personnage par une qualité générique, « la belle-sœur » ou « la nouvelle mariée ». Ce n'est pas le cas pour « Aubépin » qui n'est pas un nom reconnu dans la tradition orale. L'auteur a justifié l'attribution de ce nom comme étant le choix du personnage de la sœur :

[Txemmem anwa isem ara s tuqem ; tsemma-t Bu-yedmimen (ahat, imi dilul ger isennanen n wedmim)]. « Elle l'appela Aubépin (sans doute parce qu'il était né dans un buisson d'aubépines). »

D'autre part, il a voulu nommer le fils de Fadhma par le même nom que celui de son oncle (Aubépin), pour ménager un trouble à la fin de l'histoire. Lorsque Fadhma appelle chaque fois son fils par son nom [*A bu yedmim a mmi !*] « oh Aubépin mon fils ! », le procédé en appelle à l'émotion du lecteur.

La dénomination de tous les personnages, même secondaires, dans la version de Belaïd Aït Ali, est donc l'une des caractéristiques de sa réécriture.

⁸⁸ « Composés de groupes nominaux plus au moins étendus », Reuter, Yves, *Introduction à*

l'analyse du roman, (2^{ème} édition), Dunod, Paris, 1996, p.67

c. *Son art de l'amplification*

Belaïd Aït Ali a employé l'amplification, au sens de G. Genette⁸⁹, pour élargir le conte oral *Bu yedmimen, Aubépin* et pour préparer le lecteur à la suite des événements. L'adjonction de la mention des passions apparaît dès l'ouverture du récit. Ces extensions qui émaillent le texte, bien qu'elles n'aient qu'une fonction de remplissage, sont loin d'être insignifiantes pour le traitement du récit. Elles servent à justifier un caractère, décrire un sentiment, relier deux moments ou deux événements de l'histoire, instaurer une logique dans le déroulement de celle-ci et créer l'illusion du réel. Elles sont certainement motivées par la brièveté de la version orale. Nous avons relevé beaucoup de passages où l'auteur a augmenté la narration et prolongé la diégèse dans le temps et dans l'espace.

Dans le conte traditionnel, la narration se fait d'une manière linéaire. Le conteur maîtrise parfaitement l'organisation de l'intrigue. Les ruptures qu'il peut commettre sont généralement dues à un oubli. Dans le récit de Belaïd Aït Ali, le narrateur rompt la narration d'une manière consciente. Il justifie les différentes situations où il s'écarte de la narration du conte traditionnel pour expliquer un fait,

une réalité, pour impliquer le lecteur dans le récit. Il s'agit là d'un commentaire qui peut aller jusqu'à la critique sociale que l'auteur glisse dans son récit. Ces insertions n'apparaissent pas dans le conte oral de manière générale. Ainsi, la version orale ne s'attarde pas sur la manière dont la fille a fait grandir son frère. Elle ne comporte que cette phrase pour résumer la situation : *[truḥ teqcict-nni, tettnadi timura alammi imeqquer weqcic-nni]* « La fillette est partie, jusqu'à ce que son frère soit devenu un homme. » Belaïd Aït Ali y consacre au contraire tout une page : *[truḥ, la tleḥḥu, la tleḥḥu, teffey tamurt, tekcem tayed. Lufan baqi deg rebb-is. Armi d teyli fell-as tmeddit, tessawed yer yiwet n taddart... tsellem di ddunit-is bac ad tsenker gma-s...]* « La fillette prit son petit frère et partit... elle marcha, marcha, sortant d'un pays pour entrer dans un autre, avec, toujours, le petit sur son cœur... le soir tombait comme elle arriva à un village... ». Le même cas se présente pour la plupart des actions : Belaïd Aït Ali ajoute des scènes et des réflexions, comme dans le passage où les deux belles sœurs se disputent. Dans la version orale, le conteur se contente de parler d'une dispute entre elles, ce qui cause la malédiction des œufs de serpent. Belaïd Aït Ali, pour rendre l'histoire plus crédible, a ajouté des scènes

⁸⁹ Genette, Gérard, 1982, *Palimpsestes. Poétique : question de narratologie*, Paris, sans édition, pp. 364-365.

où Fadhma ne fait que du bien à Σicuca, or cette dernière commence à vouloir se débarrasser d'elle, avec l'aide d'une vieille qui ne supporte pas la paix.

d. Son sens de la digression

Nous pouvons constater des ruptures de narration abondantes dans le récit de Belaïd Aït Ali, contrairement au conte traditionnel. Il peut interrompre son récit d'une manière explicite, en avertissant les lecteurs. Cette suspension de la narration est caractérisée par des commentaires, des avis personnels ou encore des questionnements, sur un point lié ou non à l'histoire principale. Dans l'exemple suivant, il s'excuse auprès des lecteurs d'interrompre sa narration en les impliquant comme s'il s'agissait d'une confidence :

[Dya diyen ad ḥebsey cwiṭ, ad beddley awal, ad iyi-tsemḥeḍ a win ara yeyren tamacahut-agi. Achal i teswa i Faḍma teswiet iyer d-tewweḍ tura ? Limer s yidrimen ur tt-tettafeḍ ara. Menyif nettat yettrun, iætben, iwumi yejreḥw ul, ney tin leæmer nessin leyben? ur cfiy ara anwa amyar-nni iyiqqaren : ulac win yezhan am umuḍin mi ara yeḥlu...] « Ici, je m'arrête un moment, pour une petite digression..., je vous prie, vous qui me lisez, de m'excuser ! Tu ne peux imaginer le bonheur présent de Fadhma ! Elle n'aurait pas pu le monnayer. Ne vaut-il pas mieux avoir pleuré, souffert,

avoir eu le cœur meurtri, que n'avoir pas connu de peine ? Je ne me rappelle plus quel vieil homme me disait : nul bonheur n'est comparable au bonheur du malade qui recouvre la santé... ».

Dans ce commentaire, le narrateur s'excuse auprès de ses lecteurs et les prévient de la digression en disant : [*ad beddley awal*] « Je vais changer de sujet ». Puis, il implique le lecteur en lui demandant son avis par rapport à l'histoire de Fadhma. En donnant son propre avis sur le sort bienheureux à lui réserver, le narrateur veut nous faire comprendre que le bonheur de Fadhma est d'autant plus grand qu'il survient après tant d'épreuves. Lorsque le narrateur reprend la narration, il avertit le lecteur ; par exemple : [*Tura ad d-nuyal yer Faḍma*] « Revenons à Fadhma », ou [*Lameena ad d-nuyal yer tmacahut-nney, mazal deg-s cwiṭ*] « Mais, revenons à notre histoire, elle est bientôt finie ». Parfois, les digressions sont signalées par l'usage de parenthèses, ce qui les distingue du texte principal et trois points de suspension sont placés à la fin. Le narrateur agit et se met en scène comme l'organisateur de la fiction.

Conclusion

Pour montrer le renouvellement du conte kabyle, à propos de *Bu Yedmimen, Aubépin*, nous avons essayé de retrouver les traces qui caractérisent le conte traditionnel et les nouveaux éléments créés par l'auteur et introduits dans son texte. L'auteur utilise des techniques narratives qui s'éloignent du conte traditionnel type. Il a réussi à transformer le niveau structurel du texte, par la rupture de l'ordre chronologique des actions, la variation des personnages, et le système de représentation que traduit leur nomination. L'ancrage du récit dans le réel est ainsi l'un des critères importants sur lequel Belaïd Aït Ali centre son travail. Cet ancrage se manifeste en particulier par le passage de l'anonymat des personnages, dans le conte traditionnel, à une pluri-dénomination qui renvoie volontiers au terroir kabyle et également à l'entourage de l'auteur.

D'autre part, le rapport traditionnel entre le conteur et son auditoire est transfiguré dans le récit de Belaïd Aït Ali en commentaires du narrateur. Il essaye sans cesse d'établir une relation avec son lecteur en l'invitant, chaque fois, à juger et à donner son avis à propos de certaines réactions des personnages. Le narrateur instaure en particulier plusieurs digressions où il expose les valeurs relatives à la place de la fraternité, la gentillesse et la jalousie.

La version de Belaïd Aït Ali a ainsi un cachet particulier qui dépasse la forme originale du conte traditionnel par l'emploi de procédés propres à son écriture. Le texte *Bu yedmimen, Aubépin*, dénote une ambition de création littéraire qui fait date pour la reconnaissance de la littérature kabyle.

Bibliographie

- Amrouche, Taos (1966), *Le Grain magique*, Paris, Maspero.
- Bekkat, Amina (2005), *Regard sur la littérature d'Afrique*, Alger, O.P.U.
- Dallet, Jean-Marie et Degezelle, Jean-Louis (éd) (1963), *Les Cahiers de Belaid ou la Kabylie d'antan*, Fort-National, FDB.
- Dermenghem, Emile (1948), « La littérature populaire magrébine ; les contes », *Documents algériens, série culturelle*, n°32,30, novembre 1948.
- Desparmet, Joseph (1913), *Contes maures : recueillis à Blida et traduits*, Niort, Clouzot.
- Durvy, Catherine (2001), *Les Réécritures (réseau/les thématiques)*, Paris, Ellipses.
- Galand-Pernet, Paulette (1973), « Tradition et Modernisme dans les littératures berbères », *Actes du premier congrès d'étude des civilisations méditerranéennes d'influence arabo-berbère*, Alger, SNED
- Genette, Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil.
- Greimas, Algirdas Julien (1976), « Les proverbes et les dictons », in *Du sens*, Le Seuil.
- Lacoste Dujardin, Camille (1982), *Le Conte kabyle, étude ethnologique*, Paris, Maspero.
- Laoust, Emile (1949), *Contes berbères du Maroc*, Paris, Larose.
- Vincennes, Louis de (1949), Recueilli au village Ighl Ali (At Abbas), FDB.
- Mammeri, Mouloud (1980), *Contes berbères de Kabylie : Machaho ! Tellem chaho !*, Paris, Bordas.
- Mammeri, Mouloud (1980), *Contes berbères de Kabylie*, 1ère édition, Paris, Bordas, édition actuelle, Paris, Pocket Jeunesse, 1996.
- Mercier, Gustave (1896), « Histoire de la perdrix et du magicien Serdeslas. », *Le Chaouia de l'Aurès*, Paris, Ernest Leroux.
- Merolla, Daniela (2006), *De l'art de la narration tamazight (berbère) : 200 ans d'études : état des lieux et perspectives*, Paris, Peeters.
- Moulieras, Auguste (1893), *Légendes et contes merveilleux de la Grande Kabylie*, Paris, Leroux.
- Redjala, M'Barek (1984), « Kabyles », in *Encyclopédia Universalis*, (Vol. 10), Paris.
- Reuter, Yves (1996), *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Dunod.
- Savignac, Pierre H. (1978), *Contes berbères de Kabylie*, Montréal, PUQ.

« Le Chêne de l'ogre » de Taos Amrouche :

Traduction, transmission et vulgarisation du patrimoine culturel Kabyle

TASSADIT YAHIAOUI-BOUAFIA,

Université Mouloud Mammeri de Tizi-Ouzou

ANNE SCHNEIDER

Université de Caen Normandie

Introduction

Les femmes kabyles ont beaucoup contribué à la sauvegarde de la culture orale berbère. Vectrices de transmission culturelle depuis plusieurs de nombreux siècles, elles ont ainsi pendant longtemps assuré la fonction de passeuses culturelles ; ce sont elles qui racontent et qui chantent, entre autres, des comptines, des berceuses, des histoires et des contes aux enfants... Même avec les colonisations successives et l'introduction de l'école, ces médiatrices ont conservé beaucoup d'influence sur la transmission et la sauvegarde de la culture et du patrimoine.

Marie-Louise Taos Amrouche⁹⁰ (1913-1976), tout comme ces femmes, a assumé pleinement ce rôle. Elle était, et est toujours, porteuse de l'héritage kabyle, en tant qu'écrivaine et cantatrice. Elle s'est donnée pour mission de faire connaître les chants berbères qui lui venaient de sa mère⁹¹. Elle a transmis, de génération en génération, le patrimoine ancestral. Elle est la mémoire du groupe, à la fois familial, « une tribu plurielle et pourtant singulière » (Kateb, 1968, 15), les Amrouche, et communautaire, les Kabyles. Beïda Chikhi décrit ce trio familial comme un « relais de la voix, chaîne de l'écriture » (Chikhi, 1998) : Fadhma Aït Mansour Amrouche, la

⁹⁰ Dont le prénom rappelle son identité mixte que nous évoquerons rapidement dans le cadre de son parcours. Nous choisirons de l'appeler Marguerite-Taos Amrouche ou Taos Amrouche dans cet article pour évoquer, à la fois la part berbère de son identité et celle chrétienne du nom de baptême de sa mère qu'elle a choisi d'adjoindre à son prénom berbère comme nom de plume.

⁹¹ Fadhma Aït Mansour Amrouche a réussi à relever le défi car c'est « la première fois qu'une femme algérienne ose écrire ce qu'elle a vécu, sans fausse pudeur et sans détour », écrit Kateb Yacine dans la Préface du roman autobiographique de celle-ci, *Histoire de ma vie*, Librairie François Maspero, Paris, 1968, rééd. La Découverte Syros, 2000, p.15.

mère, est transmetteuse des contes, Taos Amrouche, la fille, chanteuse qui fixe à l'écrit le patrimoine Kabyle et Jean Amrouche, le fils est poète, écrivain et traducteur. Ada Ribstein affirme à propos de cette transmission assumée par Marie-Louise Taos Amrouche :

L'originalité de transmission, ainsi représentée, c'est qu'elle met en scène le passage de l'oral à l'écrit, passage qui correspond bien à la volonté de Taos Amrouche de « fixer » la tradition berbère, comme elle le dit au seuil du *Grain Magique*, comme elle le fera avec l'enregistrement des chants berbères, sorte d'aboutissement dans son œuvre. (Ribstein, 2007 : 60)

Cependant, avant Taos Amrouche, Ibn Khaldoun est un des premiers à avoir pris conscience de l'importance et de la richesse de la littérature orale chez les berbères. Au sujet du patrimoine Berbère, il disait : « les Berbères racontent un si grand nombre d'histoires que si on se donnait la peine de les mettre par écrit, on en remplirait des volumes. » (Ibn Khaldoun 1852, 205).

La littérature populaire orale était cependant menacée de disparition ; elle était liée à l'humanité primitive. Puis, un développement important de la collecte s'est opéré au cours du XIX^e siècle. A

l'instar de Mouloud Mammeri, Belaïd Ait Ali, Boulifa et bien d'autres, soucieux de sauvegarder la littérature populaire orale, avaient collecté des poèmes, chants, contes, légendes et proverbes dans toutes les régions de la Kabylie, ils se sont ainsi opposés à cette menace de disparition culturelle. Mouloud Mammeri disait alors à ce propos :

Il était temps de happer les dernières voix avant que la mort ne les happe... Tant qu'encore s'entendait le verbe, qui depuis plus loin que Syphax et que Sophonisbe, résonnait sur la terre de mes pères, il fallait se hâter de le fixer quelque part où il pût survivre. (Mammeri, 1980 : 10)

La présente contribution se focalise sur la collecte effectuée par l'illustre Marie-Louise Taos Amrouche qui a œuvré, par ses chants et ses contes, à sauver de l'oubli une littérature orale berbère. Le travail d'interprétation des chants berbères de Kabylie témoigne largement de son attachement à son patrimoine culturel. Il en va de même pour son entreprise de collecte et de traduction en français des proverbes et contes de Kabylie dans *Le Grain Magique*. Taos Amrouche met ainsi l'accent sur l'imaginaire par lequel est véhiculé toute une trame culturelle et identitaire propre à la culture et la littérature berbère.

L'objectif de cette étude est d'observer l'intérêt que porte Taos Amrouche pour cette littérature orale et la revalorisation du patrimoine culturel berbère. Nous tenterons dans notre contribution de répondre à un certain nombre de questions telles que : pourquoi l'écrivaine Taos Amrouche a-t-elle traduit ces contes ? Quelles sont les caractéristiques et spécificités du conte kabyle ? Quels écueils et quels risques présente le passage du conte de l'oral à l'écrit ? Quelle est la symbolique véhiculée dans le conte que nous avons choisi d'analyser ?

Nous limiterons en effet notre perspective à un seul texte, « Le Chêne de l'ogre⁹² ». Signalons, au passage, que le choix de ce conte présente plusieurs avantages : il est très répandu dans un répertoire international car il nous rappelle le conte célèbre du *Petit Chaperon rouge*. De plus, c'est un conte qui est connu dans tout le Maghreb et ailleurs grâce à sa célèbre version chantée par Idir : « *A vava Inouva*⁹³ », nous y reviendrons.

Ces travaux de collecte et de transcription-traduction anciens sont à la

source initiale de toutes les recherches actuelles. Les premières récoltes de contes, effectuées par les Pères Blancs, constituaient un moyen de comprendre le fonctionnement socio-économique et linguistique de tout un peuple. Leur collecte a été spontanée, plus ou moins scientifique, et elle « fut pour beaucoup dans leur intégration à la société kabyle. En pénétrant dans l'intimité de cette société, ils récoltaient, non sans passion, des données ethnographiques abondantes et importantes : langue, traditions, légendes, etc. » (Ameziane, 2013 :92-105)

Néanmoins, malgré ce travail minutieux, Taos Amrouche remarque dans son prologue que :

Nombreux sont les spécialistes qui se sont penchés sur ces richesses et ont rempli des volumes. Mais leurs ouvrages, parfaitement documentés, ne font cependant pas revivre nos légendes dans la mémoire de chacun à la façon dont vivent par exemple, *Les Contes* de Perrault.

Cependant, les corpus collectés par les Pères Blancs ont beaucoup servi les chercheurs et auteurs Berbérophones. Ces

⁹² C'est l'histoire de la petite Aïcha, qui doit porter tous les jours à manger à son grand père. Elle est aperçue par un ogre qui veut l'attaquer. Il se fait passer pour son grand père qu'il a dévoré avant l'arrivée de Aïcha. La fille ne reconnaît pas son grand père, malgré sa voix tronquée. Elle prévient les hommes du village

qui accourent et brûlent l'ogre dans la cabane. Un chêne pousse depuis lors à cet endroit.

⁹³ Voir

<https://www.franceculture.fr/musique/idir-et-a-vava-inouva-lhistoire-de-la-berceuse-kabyle-qui-a-fait-le-tour-du-monde>, Consulté le 28/11/2021.

collectes furent, dès lors, le fruit d'interventions et de prises de conscience d'auteurs autochtones au XX^e siècle. Soucieux de sauvegarder la littérature orale, ils ont collecté des contes, parfois sur commande. Ainsi, « la publication en 1964, à titre posthume, des écrits de Bélaïd At-Ali (1909-1950) sous le titre *Les Cahiers de Bélaïd ou la Kabylie d'antan* constitue un événement dans la littérature en kabyle en caractères latins (Ameziane, 2013 : 92-105) ». Parmi ces lettrés, Mouloud Mammeri, Taos Amrouche, Fathma Aït Mansour Amrouche, Boulifa et Bélaïd Aït Ali « pour lesquels les textes écrits dans les années 1940, à la demande des Pères Blancs dont Bélaïd était l'un des collaborateurs locaux, dépasse ce cadre contraint de l'œuvre de commande par sa visée littéraire (Ameziane, 2013 : 92-105). » « En effet, alors que les Pères Blancs lui demandaient de reproduire les contes du terroir, Bélaïd se mit à écrire dans un style personnel et avec une remarquable liberté, qui le conduisit à explorer de nouvelles formes que la littérature kabyle ignorait jusque-là (Ameziane, 2013 : 92-105) » Tous sont des écrivains ou intellectuels, ils ont hissé cette culture orale vers l'écriture, comme le rappelle Mouloud Mammeri (1991, 235) dans *Culture vécue, culture savante*, titre de ses études publiées en 1991 à Alger.

Ces hommes de lettres ont pu ainsi remarquer que le passage de la littérature orale à la littérature écrite se fondait sur des activités littéraires multiples pour lesquelles la créativité individuelle jouait un rôle important, notamment dans le cadre de la traduction et de la retranscription. Et bien entendu, cette transformation joue également un rôle décisif dans la constitution et la circulation des identités culturelles kabyles. Ces auteurs ont ainsi redonné la parole à des voix autochtones et collectives par leurs traductions et ces retranscriptions.

Pour évoquer le rôle de Marguerite-Taos Amrouche dans cette part collective et individuelle de la transmission de la culture kabyle via les contes, et notamment sa part féminine dans cette transmission, nous allons tout d'abord présenter le recueil de contes et son écrivaine, puis un certain nombre de caractéristiques du conte *Le Chêne de l'ogre* : ses points saillants, le passage de l'oralité à l'écriture, le passage de l'oral à la poésie chantée, pour finir par une analyse de la symbolique du conte.

1. Présentation du recueil et son écrivaine

*Le Grain magique*⁹⁴, recueil de 23 contes⁹⁵, 221 proverbes et 83 chants traduits du kabyle au français, est publié en 1966 aux éditions François Maspero à Paris par Marie-Louise Taos Amrouche. L' écrivaine les a reçus en langue kabyle de la bouche de sa mère, Marguerite Fadhma Aït Mansour. Ces poèmes et contes ont marqué son enfance, comme elle le fait savoir dans son ouvrage. À travers ce recueil, Taos Amrouche rend hommage à sa mère pour son legs et à la culture kabyle traditionnelle. Elle a restitué avec passion, dans cette anthologie, une poésie, un patrimoine et une civilisation du monde kabyle. Elle écrit à ce propos :

Si un poème, un proverbe, grâce à leur forme arrêtée, peuvent être transmis par n'importe qui, en revanche [...], le choix du conteur est primordial dès qu'il s'agit d'une histoire : c'est la beauté, la composition et l'authenticité mêmes du récit qui sont en jeu, une légende

pouvant être appauvrie ou enrichie selon la personne qui perpétue la tradition, une légende étant l'œuvre d'une chaîne ininterrompue de conteurs à travers le temps. (Amrouche, 1996, 10)

Elle ajoute :

Il m'était donné de contempler notre tradition comme un pur paysage à travers une vitre de cristal. J'avais affaire à une mémoire presque infallible en Marguerite Fadhma Aïth Mansour. Il se peut qu'inconsciemment ma mère m'ait apporté sa contribution aux récits qu'elle m'a légués : Elle aurait fait en cela que continuer la tradition. Car j'ai voulu considérer ces contes et ces légendes de mon pays moins comme des documents que comme des œuvres d'art bien vivantes (Amrouche, 1996, 10)

Quant au poète surréaliste égyptien Georges Heinein, il évoque le recueil *Le Grain Magique* à sa parution dans le journal *Jeune Afrique* en ces termes :

⁹⁴ « Le Grain magique » en kabyle *Aeeqqayessawalen* littéralement le grain qui parle, raconte, appelle...en un mot, le grain anthropomorphisé. Titre d'un conte très connu dans la tradition orale kabyle figure dans ce recueil de Taos Amrouche qui porte un titre éponyme.

⁹⁵ 1) Le grain magique. 2) Loundja, fille de Tseriel. 3) Histoire de la grenouille. 4) Qui de nous est la belle, ô lune ? 5) La mare où éteindre ces flammes, ô Aïcha ma fille ! 6) La vache des orphelins. 7) La princesse Soumicha. 8) La flûte d'os. 9) Les

chevaux d'éclairs et de vent. 10) Le subtil et l'innocent. 11) Ma mère m'a égorgé, mon père m'a mangé, ma sœur a rassemblé mes os. 12) Le chêne de l'ogre. 13) Les sept ogres. 14) Histoire du coffre. 15) O vouïedhmim mon fils ! 16) Histoire du vieux lion et du vol de perdrix. 17) Histoire de Moche et de sept petites filles. 18) Histoire de la puce et du pou. 19) Roundja, la jeune fille plus belle que lune et que rose. 20) Histoire de Velâjoudh et de l'ogresse Tseriel. 21) Le chat pèlerin. 22) La foi du capuchon. 23) L'oiseau de l'orage.

S'il manque quelques étoiles au firmament des *Mille et une nuits*, ces étoiles y brillent désormais d'un feu qui ne s'éteindra qu'avec le dernier regard Kabyle... De Marguerite-Taos Amrouche, nous connaissons déjà le chant passionné et l'œuvre écrite. Cette anthologie qu'elle nous propose fond les deux choses dans un même creuset : celui du patrimoine kabyle qu'elle défend avec une conviction et un talent sans défaillance. Qu'elle soit remerciée de nous donner un rare et grave moment de vérité, un livre qui précède de ce que Paul Eluard nommait « la poésie ininterrompue . »

Mais qui est Marie-Louise Taos Amrouche, qui prend elle-même pour nom de plume Marguerite-Taos Amrouche, prénom emprunté à sa mère ? Comme ses doubles prénoms l'indiquent, elle est profondément ancrée dans plusieurs identités. Elle est d'abord une littéraire, la première romancière algérienne d'expression française à publier un roman, *Jacinthe noire* en 1947, aux éditions Maspero, réédité aux éditions Joëlle Losfeld en 1996. Elle est née le 04 mars 1913 à Tunis. Tout comme son frère, Jean Mouhoub Amrouche, poète-écrivain, elle est éduquée de parents lettrés dans une

culture mixte, chrétienne, algérienne francophone et berbère. Son sentiment d'exil, lié à sa condition de déracinée -sa famille a dû quitter l'Algérie pour la Tunisie en raison de sa foi chrétienne-, imprègne tous ses textes. Cette mixité forme une sorte de culture commune à tous les membres de sa famille.

Première femme maghrébine à publier des textes autobiographiques, elle interrogera toute sa vie la trajectoire singulière de sa famille. Celle qui fut entourée toute sa vie des grands noms de la littérature française, de Jean Giono à son frère Jean Amrouche, se battra pourtant toute sa vie pour voir ses œuvres publiées. La double culture des Amrouche place la famille dans un rôle de passeur durant la guerre d'indépendance, rôle qui pourtant ravive les déchirements qu'induisent leurs "fidélités antagonistes"⁹⁶.

Mais elle est aussi une chanteuse dans la pure tradition des aèdes. Elle chante de façon poignante les mélodies berbères transmises par sa mère l'écrivaine Fadhma Aït Mansour.

L'artiste s'engage, avec ardeur, dans un incessant combat pour la reconnaissance de la langue berbère et pour les traditions orales. Son œuvre de transcription et

⁹⁶
[https://www.franceculture.fr/emissions/toute-](https://www.franceculture.fr/emissions/toute-une-vie/taos-amrouche-1913-1976-une-dechirure-algerienne)

[une-vie/taos-amrouche-1913-1976-une-dechirure-algerienne](https://www.franceculture.fr/emissions/toute-une-vie/taos-amrouche-1913-1976-une-dechirure-algerienne), consulté le 08/12/2021.

d'interprétation des chants et contes de ses ancêtres a permis de faire perdurer un héritage menacé. Elle fut la première à faire connaître les chants berbères au public français mais est pourtant restée méconnue pour le public algérien de l'époque. Elle, qui se produisit sur les scènes de Fez à Florence, de Dakar à Paris, mais n'a jamais chanté, officiellement, en Algérie⁹⁷.

Taos Amrouche avait entrepris la collecte de ces chants dès 1936. Elle remporte en 1967 le Grand prix du Disque pour les chants berbères de Kabylie. Elle décède le 02 Avril 1976 à Saint-Michel l'observatoire en France.

2. Les caractéristiques saillantes du conte

Avant de donner les traits saillants du conte kabyle, définissons d'abord la littérature orale kabyle. Camille Lacoste-Dujardin définit la littérature orale comme :

un ensemble d'expressions non écrites, produites par un individu (c'est le cas des poésies) ou, plus souvent, par un groupe social (c'est le cas des contes et des mythes) ; et que toutes ces productions, élaborées dans leur forme et dans leur contenu, faites pour être répétées, transmises au sein de ce même groupe social, ces œuvres font partie de sa culture propre (Lacoste-Dujardin, 2005 : 14)

Le conte kabyle est l'apanage des femmes, elles en sont ainsi quasiment les propriétaires. Aussi, il existe des règles spatiales à respecter : les contes sont racontés à l'intérieur d'un lieu familial et clos et non à l'extérieur. Il y existe également des règles temporelles qui y sont attachées : les contes sont racontés durant les nuits d'hiver, au coin du feu *Ikanun*, moments où les membres de toute la famille veillent ensemble. C'est un temps favorable à la transmission. Henri Basset constate que la conteuse « ne chôme pas tout le temps que dure l'hiver ». (1920,102) Dans l'imaginaire collectif kabyle, raconter des contes de jour, c'est exposer ses proches et soi-même au risque de malheurs et de maladies alors redoutées telles que la teigne ou d'autres maladies comme les ophtalmies qui rendent aveugles ou borgnes. Camille Lacoste-Dujardin le souligne :

la récitation des contes offrait encore un caractère plus au moins sacré. Elle évoque incontestablement, et à bien des égards, un rite magique : la récitation ne pouvait avoir lieu que la nuit ; il était interdit de conter le jour sous peine de se voir soi-même ou ses proches, affligés de la teigne (2005, 23)

Des règles sociales sont aussi respectées : les contes s'adressent à un auditoire particulier constitué de femmes et

⁹⁷ Ibid.

d'enfants. Les hommes sont le plus souvent absents de cette assemblée. Henri Basset l'avait bien noté « l'auditoire, ce sont des femmes et des enfants ; les hommes n'écoutent point les contes ; ils les dédaignent : ils ont d'autres occupations ou d'autres distractions plus viriles. » (1920,101).

Un autre trait caractérisant la littérature kabyle, consiste à prononcer des formules stéréotypées d'ouverture et de clôture du conte dont la forme varie d'une conteuse à l'autre, tout en conservant un contenu commun. Les formules d'ouverture assurent la séparation entre deux mondes fictif et réel. Elles sont constantes : *Tamacahut-iw ad telhu, ad tedbee am usaru !* (« Que mon conte soit beau et se déroule comme un long fil ! »). Taos Amrouche a débuté ses contes avec cette formule d'ouverture qui est une marque d'oralité qu'elle a conservée à l'écrit. Une autre formule d'ouverture récurrente est : *Rebbi ad tt-iselhu, ad tiyzif amzun d asaru !* (« Que Dieu rend mon conte agréable et l'allonge comme une ceinture ! »). Ces formules diffèrent d'une conteuse à une autre, mais le sens reste le même.

Parfois, la conteuse se contente de prononcer ces deux formules rituelles « Machado ! tellem chaho » qui sont difficilement traduisibles. Mouloud Mammeri fait lui aussi le choix de les

retranscrire sans modifications, littéralement, mais sans en donner le sens. En réalité, ces expressions s'apparentent à des formules magiques qui sont prononcées pour chasser les esprits. Mouloud Mammeri (1996, 5) écrit ainsi à propos de cette formule kabyle : *Machaho ! tellem chaho !*

c'est la formule, incomprise mais toujours évocatrice, par laquelle s'ouvrent tous les contes que, depuis des temps très anciens, les vieilles grand-mères berbères du Kabylie redisent à leurs petits enfants (et aussi à ceux qui le sont moins). C'est la marque de l'ancienneté, c'est aussi le magique Sésame, la formule qui donne accès au monde à la fois étrange et familier, où toutes les merveilles sont à portée de désir et tous les vœux miraculeusement exaucés -comme dans les rêves- ou cruellement déçus- comme dans la réalité. Tous ces contes sont oraux. Ils ont, pour venir jusqu'à nous, traversé des dizaines de générations.

Quant à Léo Frobénius, il indique que la formule *Amacahu !* signifie : « *écoutez !* » (1995, 22), tandis que Youssef Nacib explique la portée et la signification de cette formule rimée et énigmatique proposée par Anta Diap :

Cheikh Anta Diap s'est intéressé à la civilisation pharaonique et à sa parenté linguistique avec la langue amazighe. Ainsi, a-t-il noté, en égyptien antique, **ama** signifiait **écoutez**, **cahu** était la

sagesse et tellem le verbe **être** conjugué à l'impératif à la deuxième personne du pluriel. Du coup, l'adresse de la conteuse à son auditoire composé le plus souvent d'enfants s'éclaire : **Ecoutez la sagesse et vous serez sages** ». (2016, 17)

Il ajoute « Quant au mot berbère *tamacahut*, on pourrait donc le traduire par l'audition de la sagesse. » La formule de clôture peut également prendre plusieurs significations ; celle utilisée par Taos Amrouche est la plus récurrente *Tamacahut-iw lwad, lwad ssawley-tt-id i warraw n leğwad* (Mon conte est comme un ruisseau, je l'ai conté à des seigneurs), cette formule de clôture est l'un des aspects du conte oral, Taos l'a conservée dans son conte écrit.

Avec l'avènement des moyens de communication moderne, le conte kabyle était condamné à disparaître sous sa forme traditionnelle. Pour qu'il puisse subsister, il a fallu passer à l'écrit pour le figer et aussi le traduire pour lui donner une dimension universelle...

3. Le conte *Le Chêne de l'ogre* : de l'oralité à l'écriture

Taos Amrouche a pris en charge le patrimoine immatériel culturel berbère, recueilli auprès de sa mère. Elle l'a fixé en langue française dans son recueil *Le Grain*

magique. La traduction des contes permet de fixer et de sauver de l'oubli ces récits. Cependant, l'écrivaine n'a pas repris tous les aspects du conte oral. Le fait de traduire ces contes, les textes changent de régime ; ils passent du régime de l'oralité à celui de l'écriture. Mohand Akli Salhi a expliqué les changements qui affectent le texte oral lors du passage à l'écrit :

Ce passage induit des changements tant au niveau textuel qu'au niveau de la réception. Les textes n'ont de vie en effet, après ce passage, que par la lecture. Le rythme créé, dans la performance orale, par les gestes, les mimiques, les va-et-vient entre l'émetteur et le récepteur, etc. est remplacé par un autre rythme fait de ponctuation, de passage d'un paragraphe à un autre, repéré et assuré par une autre instance de réception transcendant l'espace et le temps. (2004 : 205-211)

Dans le conte *Le Chêne de l'ogre*, Taos Amrouche n'a pas traduit les marques d'oralité véhiculées dans le conte oral original, exceptées les formules d'ouverture et de clôture du conte kabyle. L'écrivaine a estompé toutes les répétitions et les digressions. Il n'y a point de commentaire lié de près ou de loin à l'histoire principale. L'écrit perd alors de son originalité et de ses caractéristiques propres à l'oralité. Mohand Akli Haddadou écrit à ce propos : « Les

répétitions ou les digressions qui, à l'oral, ont leur saveur, deviennent gênantes à l'écrit. C'est pourquoi elles sont effacées dans les ouvrages. Le conte gagne en concision et en cohérence mais il perd beaucoup de sa chaleur » (Haddadou 2009, 114)

Camille Lacoste-Dujardin confirme cette impression dans son étude ethnologique du conte kabyle :

Tout récemment, Marguerite Taos Amrouche s'est attachée à présenter au public français un ensemble de contes et poésie kabyles « en cette langue française, presque aussi chère et familière que notre langue maternelle ». Elle se défend, en outre, d'avoir voulu présenter des documents. La lecture est plaisante : le style rappelle celui des Contes de Perrault ou des Contes de ma mère l'Oye, qui paraissent avoir servi de modèles. Il paraît regrettable que la saveur du *style oral*, riche de son rythme, de ses répétitions, de ses effets, en ait fait les frais. Présentés dans la forme de contes littéraires étrangers, ils ont été appauvris. (1991 : 14-15)

Daniela Merolla l'a également analysé dans son article consacré au conte dans l'encyclopédie berbère : « Il convient de mentionner également que le « passage à l'écrit » s'est réalisé aussi bien par la transcription du kabyle que par l'utilisation du français : de nombreux écrivains ont

donné en français une version personnelle de *timucuha* très connues ». (1994, 2087) Parmi les écrivains dont elle parle, elle a cité entre autres *Le Grain magique* de Taos Amrouche. Ces textes écrits ont pris une autre épaisseur ; ils dévoilent l'identité multiple de la Kabylie.

Le travail et l'effort accomplis par Taos Amrouche sont louables et ont contribué efficacement à l'avancée du processus qu'a connu la revendication de la langue berbère, la traduction de son recueil peut de ce fait être perçue comme un acte de résistance et de revendication. Les marques d'oralité du conte sont estompées, effacées, mais sa traduction garde son sens. La visée de Taos n'était pas de reprendre le texte oral, ni de le restituer tel qu'il est, mais surtout d'en témoigner. C'est ce qui donne un nouveau destin au conte.

Amel Aït-Hamouda parle des inconvénients et de la nécessité du passage de l'oral à l'écrit :

Le résultat ne peut en être qu'une copie, vidée de l'acte énonciatif, coupée de la réalité sociale et spirituelle kabyle. Mais c'est à ce prix que cette littérature existe en dehors de cette culture, pour les autres cultures.... Seule sa fixation sous forme de copie permet à ce texte

d'exister en dehors de son cadre d'énonciation⁹⁸.(2014)

En traduisant ses textes, Taos Amrouche leur donne une place nouvelle et un récepteur nouveau. Elle les inscrit de fait dans un espace linguistique et culturel qui n'était pas le leur, mais qui leur confère une portée beaucoup plus grande : elle a ainsi universalisé les contes kabyles. Mohand Akli Salhi indique à propos de la traduction de ces textes :

Par l'intermédiaire de la traduction, les textes ont d'autres publics, lecteurs plus précisément, de type autre que le public à qui ils étaient destinés initialement et différents aussi des lecteurs de la version transcrite. Cette différence et cette diversité permettent aux textes d'élargir l'espace et le temps de leur existence. Cependant cette délocalisation linguistique, en permettant au public français et/ou francophone de saisir ces réalisations littéraires, ne fournit pas d'outils agissant au niveau de la réception qui garantissent la sauvegarde de leur littérarité. » (2004 : 206-207)

Taos Amrouche a contribué efficacement à la sauvegarde du conte kabyle. La collecte des contes lui a permis de les extirper de l'oubli. Leur transcription a permis le passage de l'oral à l'écrit, la

traduction des contes du kabyle au français leur a assuré un large public et leur a donné une dimension universelle. Daniela Merolla note ainsi que « Le passage à l'écrit du kabyle ou l'appropriation d'une autre langue sont signe de la vitalité d'une production littéraire qui a fortement réagi aux pressions de l'histoire ». (1994, 2087).

Le conte *Le Chêne de l'ogre* a été fixé par l'écrit, il a ensuite influencé les poètes, tels que Ben Mohamed, Idir et d'autres qui sont passé à un autre genre qui est la poésie chantée et médiatisée.

4. Du conte oral à la poésie chantée médiatisée

L'oralité a subi une évolution qui se traduit, non seulement par la coexistence de l'oral et de l'écrit, mais aussi par la naissance d'une néo-oralité. Par néo-oralité, on entend « des créations qui s'inspirent de matériaux oraux mais qui sont médiatisées et produites en dehors du contexte habituel de l'oralité première sous forme [...] d'émissions de radio ou de télévision, de cassettes ou de films » (Ameziane, 2014, 32).

Avec l'apparition de nouveaux moyens de communications, le conte tend à disparaître. Mais, puisqu'il est témoin d'une époque, d'une société, beaucoup de poètes,

chanteurs et metteurs en scène puisent dans le conte, usant de la citation, de l'allusion, - des relations de coprésence pour reprendre le terme de Gérard Genette dans son ouvrage *Palimpsestes, la littérature au second degré*- dans leur texte et portent un intérêt au conte. On assiste ainsi à véritable une renaissance artistique.

Le conte est une distraction qui a marqué l'esprit des enfants kabyles, ils ont bercé l'enfance de tous les kabyles. Ces contes retracent les différentes facettes de la société kabyle. Le chanteur Idir fait ainsi allusion aux contes qui ont marqué les enfants kabyles dans le refrain de sa chanson *Baba-inu ba*⁹⁹, titre d'une de ses premières chansons (1976), au conte berbère de *Taos Amrouche, Le Chêne de l'ogre*.

Ttxil-k ldi-yin tabburt a baba-inu ba

Ouvre-moi la porte, mon Petit Papa à moi

Čenčën Tizebgatin-im a yelli Ȳřiba
Fait tinter tes bracelets ma fille Ghriba

Ugadey lwaħc lyaba a baba-inu ba
J'ai peur du monstre de la forêt, mon
Petit Papa à moi

Ugadey ula d nekk-ini a yelli Ȳřiba
Je le crains moi aussi ma fille Ghriba

Le refrain connaît un nouveau destin. Ce conte a fait le tour de la planète sous sa version chantée. Poème composé par Ben Mohamed, il a été interprété à la radio kabylophone (chaîne II) par le chanteur Idir, accompagné par la chanteuse Mila. Cette interprétation musicale et chantée a fait renaître ce conte. La chanson exalta la population algérienne, et même au-delà.

Elle constitua le premier succès algérien en Europe et le premier à être joué à la radio nationale française, et cela grâce à un chanteur kabyle Djamel Allem qui fit écouter la chanson à des animateurs de radio en France comme Claude Villers. La journaliste Catherine Humblot évoqua alors cette chanson dans les colonnes du journal *Le Monde* en 1978. *Baba-inu ba* fut alors traduite en plusieurs langues. Une seconde version fut enregistrée en 1999, dans l'album *Identités* avec Karen Matheson. La chanson *Baba-inu ba* d'Idir a été adaptée, notamment en français par le duo David Jisse et Dominique Marge dans une chanson intitulée « Ouvre-moi vite la porte »

⁹⁹. Ce mot traduit par « mon petit papa », bien qu'il y ait absence de la charge affective présente dans l'énoncé original. La dimension paternelle est renforcée par la syllabe « ba » de « *baba-inu* ».

« Mon petit papa (bien) à moi » est la traduction française qui s'en rapproche le plus du sens kabyle. L'expression a même été traduite par « ô, mon Inouba ouvre-moi la porte », comme si c'était un nom propre, ce qui est une erreur.

(Albums 1968-1980). Le refrain¹⁰⁰ est repris pratiquement textuellement à l'exception du mot : *lweħc n lyaba* (l'ogre de la forêt) qui est remplacé par : loup, et la phrase : *čenčen tizebgatin-im a yelliYriba* remplacée par : « O fille Ghriba fais tinter tes bracelets. »

Le conte *Le Chêne de l'ogre*, survivant à l'érosion du patrimoine oral, est remplacé, par le poème de Ben Mohamed et la belle mélodie ancienne d'Idir, dans ses dimensions universelles. En fait, cette chanson¹⁰¹ raconte les conditions de vie simple des kabyles des années 1940-50 qui sont confrontés au rude hiver et la transmission du legs des anciens. Cette chanson ouvre un pont solide vers l'universalité. Ce conte populaire est devenu une belle chanson, puis une pièce de théâtre et des adaptations pour des films kabyles en ont été faites également. La comédienne et metteur en scène Leïla Touchi a présenté une pièce de théâtre de

¹⁰⁰. « Ouvre-moi vite la porte A vava inou va, A vava inou va
J'entends cette voix m'appelle, ma fille dehors à froid
Les loups de la vie me guettent, A vava inou va, A vava inou va

J'ai si peur pour toi ma fille, mais la porte n'ouvre pas »

¹⁰¹. Ben Mohamed dans son poème présente la répartition de l'espace et des tâches dans la maison kabyle.

Le vieux *Amyar*: incapable de travailler, passe son temps à la maison souvent dehors à *tajmaet* (lieu de réunion des hommes) pour commenter les

rue intitulée *Ghriba*, adaptée du conte *Le Chêne et l'ogre* de Taos Amrouche, à la 69^e édition du festival international de théâtre de rue et des arts de la rue d'Aurillac en France, en août 2017. Toutes ces réécritures montrent la vitalité du conte, sa modernité et sa mondialisation. Sa reconfiguration à travers d'autres supports d'intermédialités : chansons, pièces de théâtre, films indique son renouveau et l'universalité de son propos.

5. La symbolique véhiculée dans ce conte

Le conte kabyle est une construction imaginaire de tradition orale utilisant des images et des apologues symboliques. Le conte véhicule un imaginaire collectif, il est marqué par des valeurs, des codes qui caractérisent la communauté où il s'inscrit, et par là, il transporte un patrimoine culturel et les représentations sociales et symboliques de cette société. Il met en

nouvelles du jour, ou pour régler certains litiges, qui peuvent parfois survenir.

La vieille *Tamyart* : s'occupe de l'éducation des enfants (transmet le savoir ancestrale).

Le fils *Argaz (mmi-tsen)* : pilier de la famille, s'occupe d'elle et subvient à ses besoins.

La bru *Tislit* : pilier de la famille, soutient son mari dans sa tâche. Elle prend en charge les tâches ménagères de la famille. Et Les enfants *Arrac*: objet d'attention de la part de toute la famille.

lumière les structures imaginaires du groupe qui le porte et le dit ; il est le miroir de la société.

Dans l'imaginaire kabyle, L'ogre, *Awayzen ou Awayzniw* en kabyle, surnommé aussi *lwehc n lyaba* (le monstre de la forêt), est un être dangereux dont il faut se défaire. Il est un être anthropomorphe se nourrissant de chair humaine. Dans ce conte, il est le monstre (l'ennemi du héros) du conte kabyle ; il cherche à dévorer le grand père d'Aïcha qui habite seul dans une cabane, au milieu de la forêt. Son imaginaire a tant alimenté les veillées d'hiver des familles entières autour du feu. L'ogre est décrit comme un être féroce, méchant, rusé, dévorant les êtres humains. Il est un personnage de la tradition orale. Abdellah Bounfour (1994, 2083) dit à ce propos : « Le second personnage fondamental des contes berbères est l'ogre, l'ogresse surtout ». Le chacal et le hérisson occupent la première position dans les contes d'animaux.

La culture berbère est fortement présente dans ce conte, notamment par l'utilisation des mots tels que *Baba-Inuba*, ainsi que les bracelets ou le plat de couscous, ils font partie de la culture berbère. Dans le conte *Le Chêne de l'ogre*, on retrouve un symbole aux nombreuses significations : « les bracelets » portés par

la petite Aïcha. Selon Camille Lacoste-Dujardin (2005,190), les bijoux représentent la culture, la richesse et la féminité : « Les bijoux représentent la fortune personnelle de la femme » Les bracelets font partie du patrimoine immatériel berbère, ils sont appelés en kabyle : *tizebgatin*, *tixelxalin*, *timesyasin*,... selon les régions. Ces sont des bijoux berbères en argent. Il y a deux sortes de bracelets : ils peuvent être fins et unis (façonnées en une seule pièce), comme ils peuvent être larges, émaillés et souvent garnis de cabochons de corail. Dans ce conte, Aïcha a dû mettre des bracelets fins puisqu'ils produisent du son en les tintant, son grand père reconnu le son et lui ouvrit alors la porte.

« *Čenčen Tizebgatin-im a yelli
Yriba* »

(Fait **tinter** tes **bracelets** ma fille
Ghriba)

C'est donc un objet qui fait office d'adjuvant et qui, comme dans tous les contes, contient non seulement, la part pittoresque de la culture évoquée, mais aussi sa fonction narrative.

De mère en fille, les femmes se transmettent fibules, bracelets et colliers. Toute femme berbère possède toujours au moins un bijou : celui de la dot, le jour de son mariage. C'est donc du côté de la transmission féminine que le conte met en

scène que se situe la part de mystère et de salut dans ce conte.

Dans le conte de Perrault, la mère confie une galette et un petit pot de beurre au petit chaperon rouge. Dans le conte des frères Grimm, la galette et le beurre sont remplacés par une bouteille de vin. Dans *Le Chêne de l'ogre*, la mère confie à Aïcha une galette et un plat de couscous.

Le couscous est symbole de prospérité, d'abondance et de fécondité du fait de la multitude de ses grains et de leur volume, suite au gonflement lors de leur cuisson à la vapeur. Il constitue la nourriture des riches, il est servi comme plat préférentiel les jours de fête, ou lors de la réception d'hôtes à honorer. Il est roulé par la femme, il symbolise à lui seul toute la cuisine.

En revanche, la galette est la nourriture la plus habituelle, elle est accessible même au pauvre. C'est la préparation culinaire élémentaire, celle que toute femme fait chaque jour. Ces deux marqueurs identitaires forment la part intime du conte, son relais de chaînes et de voix du peuple et de la culture berbère.

Il est aussi à remarquer la prise en charge de l'individu par la collectivité ; un phénomène qui est très répondu dans la société kabyle et qui est représenté dans ce conte : tous les villageois sont venus pour

mettre le feu à la mesure pour tuer l'ogre qui a nui au grand père de Aïcha, « Le père fit crier la nouvelle sur la place publique. Alors, chaque famille offrit un fagot et des hommes accoururent de tous côtés pour porter ces fagots jusqu'à la mesure et y mettre le feu ».

Les contes, au sein d'une culture orale, expriment donc un discours que la société se tient à elle-même, par la parole des femmes qui, aux veillées, l'enseignent aux enfants. Fondés sur la somme des connaissances communes à tout un peuple, ces textes portent à la fois un mode d'appréhension du monde, un système de valeurs et de représentations, ainsi qu'une idéologie partagée par l'ensemble de la communauté. Les contes sont le reflet de la société dans laquelle ils naissent. Ce sont des témoins du monde et des rapports sociaux des individus et des communautés.

Conclusion

Taos Amrouche nous donne, à travers ces textes recueillis auprès de sa mère, l'écrivaine Fadhma Aït Mansour, une véritable leçon de littérature. Elle a sauvé de l'oubli les vestiges de la tradition orale, par fidélité à son peuple et à sa mère. Elle s'est faite relais et chaîne de la voix, familiale, filiale, communautaire et populaire. Dans la triangulation mère/ fille/fils s'est joué la sauvegarde d'un patrimoine voué à une

stricte oralité. Elle a participé à la revalorisation et à la vulgarisation d'une civilisation millénaire. Cette collecte est comme un ultime testament de gratitude et de générosité pour les siens et surtout pour sa mère qui a su lui transmettre ses trésors et qui conclue son roman *Histoire de ma vie* par cette évocation, hymne à la langue :

Ah, elle est si jolie la langue kabyle, combien poétique, harmonieuse, quand on la connaît... Les hommes de chez nous sont si endurants au malheur, si dociles à la volonté de Dieu, mais on ne le comprend vraiment que si on entre dans cette langue qui me fut un réconfort tout au long de mes exils. (Aïth Mansour, 1968, 208)

Dans tous les cas, le travail fait par Taos Amrouche est à saluer et à encourager, car la transcription et la traduction sont des éléments essentiels pour le développement de toute culture et d'une littérature qui a pour vocation de s'ouvrir sur le monde et d'épouser des valeurs universelles.

Alors que les sociétés de tradition écrite, lassées de la culture écrite et des

modes de rapports qu'elles instaurent, dont peut-être des formes d'individualisme, cherchent à retrouver les valeurs, la densité et la chaleur de la voix oralisée et instaurée dans un rapport d'altérité, les berbères eux, entament le passage à l'écrit de leur littérature orale collective.

La parole s'envole, seul l'écrit reste : dit le proverbe latin (*verba manent*). Le texte écrit est une arme contre le temps et l'oubli. La transcription et la trajectoire du conte kabyle oral vers de nouveaux supports apparaît comme conditions de sa survie. La traduction produit également une mondialisation de la culture, elle joue sans conteste un rôle crucial dans la représentation des identités culturelles. En traduisant le texte oral, le traducteur construit l'identité du texte dans une langue cible, en même temps qu'il façonne la représentation d'une autre identité, celle du texte original. À ce titre, il participe pleinement à l'élaboration d'un nouvel espace culturel, esthétique et linguistique.

*Bibliographie***Corpus d'études :**

Amrouche, Taos (1996), *Le Grain magique : Contes, poèmes et proverbes berbères de Kabylie*, La Découverte, Paris.

Bibliographie critique :

Kateb, Yacine (1968), Préface de *Histoire de ma vie* de Fadhma Aït Mansour Amrouche, Librairie François Maspero, Paris.

Ait-Hamouda, Amel (2013-2014), *De tamacahut au conte berbère de Kabylie : traduire pour soi et traduire pour l'autre*, Mémoire de Master 1 de Littérature générale et comparée, Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris 3.

Ameziane, Amar (2014), *Tradition et renouvellement dans la littérature kabyle*, Tira, Bejaia.

Ameziane, Amar (2013), « Une expérience d'écriture littéraire en kabyle. Quelques notes sur les Cahiers de Belaïd », *Journal des Africanistes*, 83-1 | 2013 : Écrits hors-champ, p. 92-105
<https://doi.org/10.4000/africanistes.3547>

Amrouche, Taos (1996), *Le Grain magique : Conte, poèmes et proverbes berbères de Kabylie*, La Découverte, Paris.

Basset, Henri (1920), *Essais sur la littérature des Berbères*, Carbonelle, Alger.

Bounfour, Abdellah (1994), *Conte, Encyclopédie Berbère XIV*, EDISUD, France.

Chikhi, Beïda, Jean, Taos et Fadhma Amrouche, *relais de la voix, chaîne de l'écriture*, collection Etudes littéraires maghrébines, L'Harmattan, 1998

Farès, Nabil (1994), *L'Ogresse dans la littérature berbère*, Karthala, Paris.

Frobenius, Léo (1995), *Völksmärchen der Kabylen, Contes Kabyles*, Tome 1 : sagesse, traduction française par Mokran Fetta, Edisud, Aix-en-Provence.

Haddadou, Mohand Akli, (2009), *Introduction à la littérature berbère-suivi d'une Introduction à la littérature kabyle*, Haut Commissariat à l'Amazighité (HCA), Alger.

Ibn Khaldoun (1852), *Histoire des Berbères et des dynasties musulmanes de l'Afrique septentrionale*, Tome I, Alger.

Lacoste-Dujardin, Camille (1991), *Le Conte kabyle-Etude ethnologique*, Bouchene, Alger.

Lacoste-Dujardin, Camille (2005), *Dictionnaire de la littérature berbère en Kabylie*, La Découverte, Paris.

Mammeri, Mouloud (1996), *Contes berbères de Kabylie*, Pocket Jeunesse, Paris.

Mammeri, Mouloud (1991), *Culture savante, culture vécue* (études 1936-1989), Alger, Tala, 235 p.

Merolla, Daniela (1994), *Conte, Encyclopédie Berbère XIV*, EDISUD, France.

Nacib, Youssef (2016), *Aspects du conte et du proverbe amazighs*, Zyriad, Alger.

Ribstein, Ada (2007), *Spécificité et paradoxes de la représentation de la culture kabyle dans Jacinthe noire de Taos Amrouche*, Actes du Colloque international, « Les passeurs culturels au féminin », les 23, 24 et 25 novembre, Université Mouloud Mammeri, Publication du (LAELA) Tizi-Ouzou.

Salhi, Mohand Akli (2004), « La délocalisation des textes oraux. Le cas de deux textes kabyles : *Aheddad n Lqalus et Taqsiṭ n Eziz d Ezuzu* », in Actes du colloque échange et mutations de modèles littéraires entre France et Algérie, L'Harmattan, Paris.

Zumthor, Paul, (1983), *Introduction à la poésie orale*, Seuil, Paris.

Sitographie :

Émission France culture : « Idir et *A vava Inouva*, l'Histoire de la berceuse kabyle qui a fait le tour du monde » : <https://www.franceculture.fr/musique/idir-et-a-vava-inouva-lhistoire-de-la-berceuse-kabyle-qui-a-fait-le-tour-du-monde>, consulté le 28/11/2021.

Émission France culture : Taos Amrouche -1913-1976, une déchirure algérienne » : <https://www.franceculture.fr/emissions/toute-une-vie/taos-amrouche-1913-1976-une-dechirure-algerienne>, consulté le 08/12/2021.

Pour une approche complexe du conte du monde à l'école : dépasser l'essentialisation des cultures

Quelques réflexions autour de deux contes de Michel Ocelot

MAGALI JEANNIN

Université de Caen Normandie

Introduction

Il est désormais communément admis que le conte du monde est un support privilégié de l'ouverture culturelle, comme en témoignent, d'une part, l'offre éditoriale sans cesse croissante à destination du jeune public, et d'autre part, la présence récurrente de ces ouvrages dans les listes officielles¹⁰² et les préconisations institutionnelles¹⁰³ du Ministère de l'Éducation Nationale. Côté éditorial, outre

les collections spécifiquement orientées vers les cultures du monde¹⁰⁴, nombre d'éditeurs proposent des albums centrés sur des personnages récurrents, intégrant une approche ludique de la diversité culturelle, notamment en direction des plus jeunes - Elmer l'éléphant¹⁰⁵ ou Le Loup¹⁰⁶ (qui fait le tour du monde) étant les personnages les plus emblématiques, à la fois « stars » des projets d'école maternelle et succès de librairies. On ne peut indéniablement pas mettre sur le même plan

¹⁰² Par exemple la liste de référence du Ministère de l'Éducation Nationale à destination des élèves de maternelle (actualisée en 2020) propose des titres tels que *Le Tour du monde des contes*, *Le Brésil et le Portugal en 30 comptines*, *Les Vingt contes les plus drôles du monde* ; la liste de référence pour le cycle 2 (2018) propose entre autres *Contes africains*, *Babayaga*, *Les Enfants de l'antilope*, *Le Petit chacal et le crocodile*... Les listes sont disponibles sur le site officiel Éduscol.

¹⁰³ Ainsi le domaine 5 du *Socle commun de connaissances, de compétences et de culture* (2015), *Les représentations du monde et l'activité humaine*, « initie à la diversité des expériences humaines et des formes qu'elles prennent », via les productions artistiques, « les diverses cultures », ce qui passe par la connaissance des « expressions artistiques,

œuvres, sensibilités esthétiques et pratiques culturelles de différentes sociétés ».

¹⁰⁴ « Rue du Monde », créée en 1996 par Alain Serres, est la plus emblématique, mais on peut également citer, sans prétendre à l'exhaustivité, « Autrement Jeunesse », « Didier Jeunesse », « L'École des loisirs », « Syros », « Vents d'ailleurs » ; du côté des maisons d'éditions indépendantes, « Utopique », associée en 2019 les auteurs-illustrateurs Didier Jean et Zad, aux côtés de Vanessa Botton et Margaux Mallet.

¹⁰⁵ Personnage récurrent créé par David Mac Kee (1991 pour la version française du premier album de la série).

¹⁰⁶ Personnage récurrent créé par Oriane Lallemand et Éléonore Thuillier.

ces séries explicitement écrites pour les enfants occidentaux contemporains, qui abordent à chaque nouvel album une thématique sociétale différente, et les adaptations de contes authentiques ; néanmoins la problématique de la réception de ces productions par les différents acteurs éducatifs - élèves inclus - est commune : quelles représentations effectives les enfants construisent-ils de la diversité culturelle via ces supports dédiés, et pour quelles raisons ? Par ailleurs, il faut également s'interroger sur l'influence plus ou moins conscientisée de l'enseignant sur l'élaboration de ces représentations.

Un exemple emblématique à cet égard est ce que nous nommons « l'effet Kirikou¹⁰⁷ », contresens consécutif à l'exploitation pédagogique du conte animé à succès de Michel Ocelot, *Kirikou et la sorcière* (1998), dont la version inaugurale a été suivie de deux autres animés¹⁰⁸ et d'adaptations imprimées -albums

notamment¹⁰⁹, selon la pratique fort répandue de la novellisation (Baetens et Lits, 2004, Letourneux, 2010). Fréquemment utilisées dans les classes de maternelle et d'élémentaire comme support à l'appréhension de la diversité culturelle¹¹⁰, les versions animées ou imprimées de *Kirikou et la sorcière* ont souvent contribué, paradoxalement, à créer ou à confirmer chez les élèves des représentations folklorisantes voire ethnocentriques¹¹¹ : pour nombre d'entre eux, l'Afrique se voit réduite au monde de *Kirikou*, à savoir un espace animiste à la temporalité indéterminée. Ainsi se perpétue le mythe colonial d'une Afrique « magique », « primitive », et par extension « sauvage », voire « non civilisée ». Parallèlement, les enfants se construisent de l'Afrique une vision générique et stéréotypée, où tous les Africains sont noirs et vivent à demi-nus dans des cases. Ce qui peut correspondre effectivement à une certaine réalité de l'Afrique se voit ainsi généralisé à

¹⁰⁷ Précédemment évoqué dans nos travaux (Jeannin, 2017).

¹⁰⁸ *Kirikou et les bêtes sauvages* (2005) ; *Kirikou et les Hommes et les Femmes* (2012). Ce ne sont pas à proprement parler des continuations, plutôt des compléments à la « geste » de Kirikou, lorsqu'il a encore son apparence d'enfant.

¹⁰⁹ Le conte est édité sous forme de mini-album chez Milan en 2001, puis est créée une collection dédiée chez Milan jeunesse en 2010, où Kirikou devient personnage récurrent. Une version destinée aux jeunes lecteurs plus experts est parue en 2009 chez Le Livre de poche jeunesse.

¹¹⁰ La version animée est régulièrement programmée dans les projets académiques *École*

au cinéma ; on ne compte plus les séquences pédagogiques proposées sur internet en direction des enseignants, hébergées par les sites académiques ou les blogs d'enseignants.

¹¹¹ Ces conclusions émanent d'échanges informels avec des enseignants ainsi que de recueils de données plus formels réalisés par des étudiants de master 1 et 2, dans le cadre de leurs mémoires de recherche adossés au séminaire « Compétences interculturelles à l'école », animé par l'auteur de cette contribution à l'Inspé (Institut National Supérieur du Professorat et de l'Éducation) de Normandie Caen.

l'ensemble du continent africain. Cette essentialisation culturelle, contresens du projet initial d'Ocelot, n'est évidemment pas l'objectif des enseignants qui font entrer Kirikou dans la classe. Si l'on sait que l'enfer est pavé de bonnes intentions, il nous semble essentiel de comprendre les raisons d'un tel effet contre-productif. À cet égard, notre mise en perspective inaugurale avec *Le Loup qui voulait faire le tour du monde*¹¹² permet de mettre en évidence la prégnance générale d'une forme d'essentialisation, dès lors qu'il s'agit de faire appréhender aux élèves des faits culturels : dans cet album comme dans beaucoup d'autres du même type, chaque pays¹¹³ visité est réduit à quelques traits saillants et stéréotypés (la Chine résumée à la Grande Muraille, La France à la tour Eiffel...). De fait, l'âge et la maturité des élèves du primaire nécessitent une approche simplifiée des enjeux de la diversité culturelle, et l'entrée par les stéréotypes est par ailleurs préconisée par certains tenants de l'éducation interculturelle (Zarate, 1993 ; Collès, 2006). Toutefois, il est impératif de dépasser ces stéréotypes, sans

se limiter à une vision généralisante et réductrice, quels que soient la culture considérée et le support convoqué.

Comment dépasser cette approche essentialisante des cultures du monde à l'école et quelles démarches peut-on mobiliser en direction des élèves ? L'œuvre animée et imprimée de Michel Ocelot nous tiendra lieu de fil rouge. Plus particulièrement, nous convoquerons *Kirikou et la sorcière*, en raison de son caractère inaugural et emblématique, mais également un autre conte animé, *Ti Jean et la Belle sans connaître*, issu de la série animée *Dragons et Princesses* (2010)¹¹⁴, et ensuite édité en version album (2011). Le choix de l'œuvre d'Ocelot nous semble pertinent à plusieurs titres¹¹⁵. D'une part, parce qu'elle se fonde sur des contes authentiques, tout en proposant une relecture contemporaine, qui à la fois réinvestit les modèles traditionnels du conte et en propose une forme de détournement : la conclusion de *Kirikou et la sorcière* comme de *Ti Jean et la Belle sans connaître* sont à cet égard représentatives. C'est pourquoi on peut considérer les contes de

¹¹² Nous citons cet album à titre d'exemple, notamment parce qu'il est très mobilisé en classe ; mais la démarche essentialisante qu'il engage est identique dans un grand nombre de productions du même type, destinées au jeune public.

¹¹³ On peut d'ailleurs questionner le fait de considérer qu'une culture est obligatoirement circonscrite dans les limites nationales d'un pays,

et nous y reviendrons dans la première partie de cette contribution.

¹¹⁴ Sortie en salle sous forme d'un long métrage d'animation sous le titre *Les Contes de la Nuit* en 2011.

¹¹⁵ Notre présentation des deux contes dans cette introduction est volontairement générale ; nous réservons une analyse plus détaillée au développement de notre contribution.

Michel Ocelot comme des Objets Sémiotiques Secondaires, pour reprendre la terminologie de Brigitte Louichon (2015, 2017) : des adaptations¹¹⁶ qui contribuent à rendre le passé présent¹¹⁷, et qui constituent la dimension proprement patrimoniale des œuvres originales tout autant que des versions contemporaines. Au-delà de l'exotisme de surface, c'est donc une véritable patrimonialisation du conte du monde qu'engage l'œuvre d'Ocelot, qu'il s'agisse de l'Afrique de l'Ouest ou de l'espace culturel créole, celui de *Ti Jean*, souvent moins mobilisé dans les classes que l'Afrique, et moins connu des élèves et des enseignants.

D'autre part, ces deux contes sont des œuvres cinématographiques, ensuite transposées sous la forme album. Ils sont, premièrement, images. Avec *Kirikou*, Ocelot a souhaité notamment rendre compte de la diversité physique en Afrique de l'Ouest (variations de couleurs de peau, de coiffures, de morphologies...) tout en recomposant le monde qu'il donne à voir au prisme de sa propre vision d'artiste. Ainsi,

il associe le Douanier Rousseau (univers visuel) et l'Égypte antique (l'apparence des personnages)¹¹⁸. *Dragons et Princesses*, dont fait partie *Ti Jean*, utilise la technique des ombres chinoises (papier découpé) pour les personnages, le décor seul étant colorisé¹¹⁹. L'œuvre d'Ocelot se situe ainsi dans le champ de la littérature médiatique multimodale (Lebrun, Lacelle et Boutin, 2012) : elle mobilise des compétences sémiotiques combinant les modes linguistiques, visuels, sonores et iconiques. Ocelot crée ainsi des multitextes, dans un environnement associant l'imprimé et l'audiovisuel, donc multimédiatique. Son œuvre nécessite par conséquent une approche spécifique intégrant cette multiplicité de médias et de modes, et un guidage du jeune lecteur. L'intention didactique sera donc de favoriser conjointement l'appropriation personnelle de l'œuvre par le jeune lecteur et son recul critique (Lebrun et al., 2012).

Un premier temps de l'analyse proposera une approche sociétale globale, autour de la construction et de la

¹¹⁶ Brigitte Louichon (2015) ajoute aux adaptations, dans la liste des OSS, les hypertextes, transfiction, métatextes et allusions.

¹¹⁷ Selon la définition de l'œuvre patrimoniale proposée par Brigitte Louichon : « production passée et réception présente » (2015, en ligne).

¹¹⁸ « Neuf choses à savoir sur *Kirikou et la sorcière* », CNC (Centre National du Cinéma et de l'image animée), mis en ligne le 18 décembre

2018, https://www.cnc.fr/cinema/actualites/neuf-choses-a-savoir-sur-kirikou-et-la-sorciere_906293, consulté le 10 août 2021.

¹¹⁹ Ocelot souhaitait utiliser cette technique particulière pour *Kirikou et la Sorcière*, mais en a été détourné, de crainte que le public ne soit désorienté. Fort de sa notoriété et de son succès, il a pu l'imposer pour la série *Dragons et Princesses*.

reproduction des impensés culturels : « l'effet Kirikou » sera ainsi analysé comme un fait culturel et social, dépassant le cadre scolaire, et emblématique de notre hypermodernité. Le second temps mettra en évidence la pertinence du conte du monde comme support d'une approche complexe des cultures et proposera quelques pistes didactiques en direction des élèves de l'école primaire.

Pourquoi « l'effet Kirikou » ? La prégnance contemporaine des représentations essentialisantes des identités et des cultures

Nous résumerons « l'effet-Kirikou » ainsi : l'élaboration paradoxale et involontaire de représentations partielles et généralisantes sur les cultures du monde, ancrées dans des stéréotypes historiquement

construits, en dépit de la richesse et de la complexité du ou des support(s) investi(s). Initialement forgé pour désigner un contresens dans l'approche des cultures africaines, « l'effet Kirikou » nous permet désormais de désigner un processus global et non limité à une culture en particulier, et qui intègre une hiérarchisation plus ou moins implicite, s'agissant de cultures minoritaires, autochtones et/ou issues d'espaces anciennement colonisés.

Repartons de *Kirikou et la sorcière*, adaptation d'un conte patrimonial d'Afrique de l'Ouest¹²⁰. Enfant sorti seul du ventre de sa mère, Kirikou se distingue par son extraordinaire intelligence malgré sa taille minuscule ; il déjoue les maléfices de la sorcière Karaba, qui terrorise le village et en a dévoré les hommes. La fin atypique vient rompre avec les attendus traditionnels du conte : Kirikou guérit la sorcière du mal



KIRIKOU ET LA SORCIERE

© 1998 Les Armateurs / Odec Kid Cartoons / France 3 Cinéma / Monipoly / Trans Europe Film / Exposure / RTBF / Studio O

¹²⁰ Amadou Kékédiourou *sauveur des siens*, conte Kado, répertorié par François-Victor Equilbecq (1913), source initiale d'Ocelot.

qui la ronge, rend aux hommes du village leur forme humaine – la sorcière les avait en fait transformés en fétiches - et *in fine* gagne sa taille d'adulte en même temps que l'amour de Karaba. Dès la sortie de l'animé, la critique a unanimement salué une œuvre complexe, notamment par son dépassement du manichéisme Bien-Mal, et par son approche nuancée des relations humaines ; « [...] la lutte n'oppose pas des personnages bons en soi à d'autres méchants de nature » (Schaëffner, 2000) : la Sorcière Karaba n'est mauvaise que parce qu'elle a une épine plantée dans la colonne vertébrale, qui la fait atrocement souffrir ; la fin semble réconcilier tous les protagonistes, mais en apparence uniquement, car les villageois se méfient ouvertement de ce couple insolite, clairement destiné à rester à la marge. Par ailleurs, davantage que la lutte entre l'innocent et la sorcière, on peut lire *Kirikou* comme une lutte de la raison contre la superstition (Schaëffner, 2020) : Kirikou veut savoir pourquoi la sorcière est méchante, il met les croyances des villageois à l'épreuve des faits ; aidé par sa mère et son grand-père (le vieux sage), il cherche des réponses objectives. Comment expliquer qu'en définitive, ce que l'école et les élèves retiennent trop souvent de *Kirikou* – et de nombreux contes du monde

– reproduise de nombreux et anciens stéréotypes sur les civilisations dites « magiques » ou « primitives » ?

Une réponse se trouve dans le regard, gouverné par une forme d'ethnocentrisme (Lévi-Strauss ([1952], 2002), que nous - lecteurs occidentaux, acteurs éducatifs et sociaux - portons sur la culture de l'autre, envisagé comme l'étranger radical, celui dont la différence vient nous confirmer dans nos certitudes identitaires et culturelles : « on préfère rejeter hors de la culture, dans la nature, tout ce qui ne se conforme pas à la norme sous laquelle on vit » (Lévi-Strauss, 2002 : 20). Cette démarche, qui n'est pas conscientisée comme telle¹²¹, participe de ce que l'anthropologue François Laplantine (1989) nomme les « impensés » : des représentations ancrées, socialement construites mais de façon informelle et inconsciente, qui structurent en profondeur notre appréhension du monde, des identités, des cultures, et façonnent notre mode d'être au monde. Ainsi, en essentialisant l'autre, on s'essentialise aussi soi-même.

Un premier niveau d'impensé peut être identifié à un niveau macrostructural : celui du mode de structuration dit « hypermoderne » des identités (Aubert,

¹²¹ Lévi-Strauss évoque ainsi un « point de vue naïf, mais profondément ancré chez la plupart des hommes » (2002 : 20).

2004) – individuelles, collectives, professionnelles... - dans une société devenue « liquide » (Bauman, 2006) : l'injonction à la mobilité, à la performance, à l'adaptation perpétuelle conduit les individus à rechercher une forme de stabilité et de sécurité dans des communautés à visée identitaire, qui tiennent lieu de repères et permettent d'autant mieux de saisir le « soi » qu'elles se structurent sur l'identification de la différence de l'autre. En ce sens, nos identités hypermodernes, « assiégées » (Bauman, 2005), trouvent une forme de réassurance dans la réduction des cultures - celles auxquelles nous nous identifions ou celle des « autres » - à des traits généraux et clairement marqués. Par ailleurs, l'hypermodernité se traduit également par la dilution du concept d'interculturel. Originellement conceptualisé comme interaction dynamique entre les identités et les cultures d'individus engagés dans un processus conscientisé de décentration (Abdallah-Preteuille et Porcher, 1996), l'interculturel est aujourd'hui pris entre deux feux : convivialité généralisée du relativisme culturel (Blanchet et Coste, 2010) ou

reproduction des stéréotypes nationaux conduisant au culturalisme¹²². Fred Dervin (2014) rappelle que le « nationalisme méthodologique », c'est-à-dire l'identification de traits « nationaux » censée permettre la compréhension des cultures, fonde certaines théories de l'interculturel, et que nombres de démarches se réclamant de cette approche ne conduisent finalement qu'à poser des distinctions, voire opposer et hiérarchiser les identités et les cultures. Ainsi, d'une façon qui n'est qu'*a priori* paradoxale, l'interculturel détourné dans le culturalisme ne s'intéresse plus aux individus ni à leurs relations intersubjectives, et vient alimenter des représentations stéréotypées des identités culturelles au lieu de les déconstruire.

Le deuxième niveau d'impensé, largement articulé au premier, participe également de la construction des identités collectives, mais plutôt dans un cadre historique et national. En France, le passé colonial structure fortement les impensés collectifs, de manière d'autant plus souterraine que l'exploration mémorielle systématisée de ce passé est toujours en cours¹²³. Un exemple emblématique à cet

¹²² Au sens de réduction des identités à des traits culturels généraux, sans prise en compte des variations individuelles.

¹²³ Nous prendrons pour exemple les difficultés rencontrées par les descendants de Harkis pour faire valoir et préserver la mémoire de leur

histoire ; la démarche du Mémorial du Camp de Rivesaltes, inauguré en 2015 après vingt ans de lutte contre la destruction des derniers baraquements, est à cet égard exemplaire, voir le site du Mémorial :

égard est le *Discours de Dakar*, prononcé le 26 juillet 2007 par Nicolas Sarkozy¹²⁴ alors récemment élu président de la République française, dont nous citons un des passages les plus polémiques : « Le drame de l'Afrique, c'est que l'homme africain n'est pas assez entré dans l'Histoire [...]. Jamais il ne s'élançait vers l'avenir [...]. Dans cet univers où la nature commande tout, l'homme reste immobile au milieu d'un ordre immuable où tout est écrit d'avance. [...] Il n'y a de place ni pour l'aventure humaine, ni pour l'idée de progrès¹²⁵. »

Ce discours, analysé à chaud par Achille Mbembe (2007, en ligne) sous le titre « L'Afrique de Nicolas Sarkozy » révèle un ancrage dans une vision héritée de la pensée hegelienne, selon laquelle « l'Afrique est le pays de la substance immobile et du désordre éblouissant, joyeux et tragique de la création ». L'homme africain, dans cette perspective, se définit par son « attachement irrationnel au royaume de l'enfance, au monde de la nuit, aux bonheurs simples et à un âge d'or qui n'a jamais existé ». Au-delà du politique, Achille Mbembe met l'accent sur la prégnance de considérations ethnologiques héritées entre autres de Lévy Brühl,

considérant la mentalité africaine comme « primitive » ou « prélogique », et de ce fait « enfermé dans le cycle de la répétition et du mythe » (Mbembe, 2007, en ligne). Dans la perspective ouverte par Mbembe, Etienne Achille et Lydie Moudileno (2018) démontrent la prégnance d'imaginaires collectifs coloniaux toujours à l'œuvre dans l'Hexagone. À l'instar du Barthes des *Mythologies*, et suivant sa démarche (14-21) ils se donnent pour objectif d'« examiner les représentations idéologiquement connotées qui traversent le quotidien, et [de] travailler à la décolonisation des imaginaires. » (2018 : 19). Ils évoquent ainsi des « formes coloniales naturalisées dans la culture populaire » (20), à l'œuvre dans différents domaines : espace public, information, produits de consommation, divertissement, sport ou littérature. Ce que nous nommons « effet Kirikou », nous semble ainsi prolonger ce qu'ils identifient comme « décalage entre le discours officiel et les réalités d'un discours collectif dans lequel les traces du colonial demeurent actives » (20) : si l'œuvre d'Ocelot n'est pas en elle-même travaillée par des imaginaires coloniaux, sa lecture ethnocentrée est bien

<https://www.memorialcamprivesaltes.eu/>, consulté le 18 juillet 2021.

¹²⁴ Discours rédigé par Henri Guaino, plume du président Sarkozy.

¹²⁵ L'intégralité du *Discours de Dakar*, mis en ligne le 9 novembre 2007, est disponible sur le site

internet du *Monde Afrique*, https://www.lemonde.fr/afrique/article/2007/11/09/le-discours-de-dakar_976786_3212.html, consulté le 4 août 2021.

la marque de la prégnance de ces imaginaires collectifs. Pour paraphraser Achille Mbembe¹²⁶, l'« effet Kirikou » témoignerait ainsi que la France n'a pas su œuvrer à sa propre décolonisation dans l'Hexagone même.

Enfin, un troisième niveau d'impensé, davantage microstructural, car lié au statut du support « conte » et à l'usage de l'image fixe ou animée dans la sphère éducative, peut être identifié. La littérature a été largement reconnue, tant par les didacticiens de l'interculturel (Abdallah-Preteuille et Porcher, 1996 ; Collès 2006) que par les anthropologues (Laplantine, 1999) comme un support privilégié de l'appréhension des cultures et des identités culturelles, notamment parce qu'elle engage la subjectivité du lecteur et facilite la démarche de décentration¹²⁷. La littérature présente une vision du monde, c'est-à-dire une réinterprétation du réel. Or, nombre d'approches pédagogiques tendent à une documentarisation du conte du monde, c'est-à-dire à le mettre sur le même plan que des ouvrages visant à présenter la réalité contemporaine des cultures concernées, sans qu'il y ait explicitement distinction entre la nature des supports

mobilisés. Nous trouverions certainement incongru que les élèves des écoles africaines appréhendent la société française d'aujourd'hui sur la base du *Petit Poucet*... L'entrée par le conte constitue certes une voie d'accès privilégiée auprès de jeunes enfants, mais trop souvent elle n'est pas suffisamment explicitement présentée comme telle. La confusion est encore renforcée par l'usage surdéveloppé de l'image, à l'école maternelle et dans les premières années de l'élémentaire, tant à des fins littéraires que documentaires. Les élèves ne sont de fait pas armés pour en définir le statut et distinguer ce qui relève de quel domaine, et la charge de la gestion de cette littératie médiatique multimodale (Lebrun et *al.*, 2012) repose donc sur les acteurs éducatifs. S'ajoute enfin une généralisation abusive de l'Afrique de l'Ouest à l'Afrique tout court : si les cases bambaras du Sénégal sont une forme d'habitat africain, elles n'en sont qu'un exemple parmi d'autres sur un continent immense. Les activités pédagogiques consistant à comparer une case bambara et une habitation occidentale¹²⁸ ont certes leur intérêt, mais celui-ci reste limité si on ne

¹²⁶ Et notamment son ouvrage *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée* (2010).

¹²⁷ Nous reviendrons plus largement sur ces éléments dans le second temps de cette contribution.

¹²⁸ D'ailleurs que doit-on retenir pour illustrer l'habitation occidentale ? Le HLM ? le pavillon périurbain ? la chaumière du Pays d'Auge ? Le chalet de montagne ?

propose pas aux élèves d'autres illustrations d'habitations en Afrique.

L'école, en tant que lieu social fréquenté et construit par les divers acteurs sociaux, est donc structurée en profondeur par tous ces éléments qui concourent à alimenter « l'effet Kirikou ». Leur dépassement nécessite une prise de conscience des représentations existantes, une démarche de décentration de la part des enseignants et des élèves, afin d'investir toutes les potentialités du conte du monde au service de l'ouverture culturelle.

Littérature et identités à l'aune de l'universel-singulier : de la théorie aux pistes didactiques.

À plusieurs titres, le conte du monde constitue un support privilégié, non seulement de l'entrée en littérature, mais également de l'appréhension de la diversité culturelle dans toute sa complexité. Il s'agira dans cette optique d'investir et d'explorer le concept fondateur d'universel-singulier, et de le mettre en perspective avec notre hypermodernité, notamment en intégrant les enjeux du contexte postcolonial, avant de proposer quelques pistes didactiques à partir de *Kirikou et la sorcière* et *Ti Jean et la Belle sans connaître*.

Le concept d'universel-singulier est étroitement articulé à celui de culture. Dans *L'anthropologie* (1989), François Laplantine insiste en effet sur le « dynamisme interne qui est le fait de toute société » (1989 : 148), et partant, des civilisations et des cultures, qui s'alimentent réciproquement selon un « mouvement de transformations ininterrompues » (1989 : 153). Il récuse ainsi l'idée de pureté culturelle, s'agissant aussi bien des sociétés que des individus qui les composent : « la spécificité d'une culture ou d'un individu vient des combinaisons infinies qui peuvent être produites, des agencements de termes hétérogènes, dissemblables, différents, bref, de la reformulation de plusieurs héritages » (Laplantine, 1999 : 52). Il met en garde contre la « tentation différentialiste » (1999 : 49), non seulement parce qu'elle est dangereuse - l'histoire passée et présente fournit de tragiques exemples - mais parce qu'elle est anthropologiquement erronée : toute culture est fondamentalement interculturelle, et nombreux sont les éléments empruntant à de l'universel qui s'incarnent dans la spécificité de formes singulières. Le sociologue Jean Duvignaud, en ce sens, considère que toutes les productions artistiques - dont la littérature - sont générées selon le principe fondateur de « contamination » (1994). C'est pourquoi certains philosophes, à

l'instar de Wolfgang Welsch (1997) récusent le terme même de culture, trop essentialisant, et lui préfèrent le concept de transculturalité. Parallèlement, les études postcoloniales intègrent les rapports de force et de hiérarchie actuels entre les cultures et la façon dont les individus cherchent à se structurer de façon dynamique, en dehors de cadres figés et définitifs : Homi K. Bhabha mobilise le concept d'hybridité culturelle (2007)¹²⁹, tandis qu'Arjun Appadurai (2005) forge celui d'*ethnoscapes* pour désigner les espaces imaginaires dans lesquels les individus recomposent constamment leurs identités individuelles et collectives. De manière générale, il s'agit donc de prendre en compte la façon dont notre monde postcolonial produit conjointement du global et du local, dans un monde où les communautés se (re)forment principalement via les médias, c'est-à-dire en étant physiquement de plus en plus dispersées. Les identités culturelles apparaissent ainsi comme un « paysage partagé » (Abélès, 2005 : 18), bien que potentiellement déterritorialisé. Dans ce cadre, peut-on encore subordonner les identités à des espaces uniques et clos sur eux-mêmes ? S'intéresser aux espaces culturels revient ainsi à explorer la

circulation et la plasticité des formes symboliques. Achille Mbembe lance ainsi : « que faut-il entendre par le terme "Afrique" ? [...] Quand on dit "l'Afrique", de quoi parle-t-on véritablement ? Existe-t-elle seulement ? s'agit-il d'un simple accident géographique ? [...] En vérité, pour ce qui nous concerne, rien de tout cela. L'Afrique a toujours été un concept, une idée, et un projet. » (2017 : 22-23). Il évoque ainsi l'Afrique comme catégorie « géoesthétique », et mobilise le concept de *circulation des mondes*¹³⁰ (24). Il prône ainsi la « rencontre d'intelligibilités différentes » (25) pour le développement d'une pensée-monde qui soit une pensée de la traversée, vers l'avènement de « la déclosion du monde » (30). Cette approche de l'identité n'est pas sans faire écho à la pensée achipélique d'Édouard Glissant, structurée sur les concepts de Relation et de « Tout-Monde » :

« J'appelle Tout-Monde notre univers tel qu'il change et perdure en échangeant et, en même temps la "vision" que nous en avons. La totalité-monde dans sa diversité physique et dans les représentations qu'elle nous inspire : que nous ne saurions plus chanter, dire, ni travailler à souffrance à partir de notre seul lieu sans plonger à

¹²⁹ Sur l'articulation des théories de Laplantine, Welsch et Bhabha, en lien avec la didactique de

la littérature, nous renvoyons à Husung et Jeannin, 2017.

¹³⁰ C'est Mbembe qui souligne.

l'imaginaire de cette totalité [...] »
(1997 : 176).

Le monde devient ainsi une « réalité relationnelle » (Rosemberg, 2016), où s'associent notre lieu particulier (le singulier) et le lieu commun (l'universel).

Dans ce contexte global où les imaginaires et les recompositions culturelles structurent en profondeur les identités, la littérature occupe une place fondamentale¹³¹. François Laplantine (1999) rappelle que c'est justement la difficulté, voire l'impossibilité de saisir et fixer les limites de l'identité qui est au fondement de l'écriture littéraire et cite à l'appui Montaigne, Proust ou encore le Diderot de *Jacques le Fataliste* (1999 : 75-84). La littérature est ainsi le lieu d'expression d'une subjectivité toujours en recherche d'elle-même, en perpétuel questionnement identitaire, à la fois singulière et reliée à d'autres subjectivités et imaginaires dans lesquels elle se reconnaît, ou plutôt dans lesquels elle reconnaît une part d'elle-même. Parallèlement, les didacticiens de l'interculturel (Abdallah-Preteuille et Porcher 1996, Collès 2006) ont mis en évidence à quel point la littérature favorise l'éducation interculturelle. L'expérience interculturelle effective est

fondamentalement subjective, elle engage l'individu, qui se questionne, se décentre, découvre en l'autre du semblable en même temps que du différent ; la littérature, parce qu'elle propose une vision singulière, permet la rencontre de deux subjectivités : celle de l'auteur et celle du lecteur ; elle participe du concept d'universel-singulier.

La forme littéraire qui nous intéresse ici, à savoir le conte du monde, incarne à plusieurs titres l'universel-singulier. Tout d'abord, parce que le conte est le lieu d'expression des invariants anthropologiques (l'universel) et de leurs variations (le singulier de l'habillage culturel spécifique). Prenons pour exemple *Ti-Jean et la Belle-Sans connaître* – tout en gardant à l'esprit qu'il s'agit d'une réécriture contemporaine et non la transcription de versions orales authentiques. Ocelot adapte ici un conte créole, centré sur un héros bien connu dans la Caraïbe et dans l'Océan Indien, personnage assez atypique qui se joue avec aplomb et décontraction des lois sociales et vigueur, et peut même apparaître comme brutal et individualiste¹³². Dans la version d'Ocelot, Ti Jean, parti explorer son île, pénètre dans une faille si profonde qu'il arrive au royaume des morts ; un vieil homme lui indique alors qu'en tant que

¹³¹ Nous renvoyons à Jeannin, 2017 et 2020 pour des analyses détaillées sur l'articulation entre

littérature, altérité et éducation interculturelle en classe.

¹³² Voir les analyses de Césaire (1978).

vivant, il peut prétendre à la main de la Belle sans connaître, la fille aînée du Roi des Enfers. À charge pour lui de ne pas être dévoré par trois animaux affamés qui gardent l'entrée du palais (une abeille, un iguane et une mangouste). Bien que le vieil homme lui ait donné de la nourriture empoisonnée ou piégée, Ti Jean préfère leur donner à manger. Arrivé au palais, il est emprisonné et pour éviter la mort doit retrouver des objets égarés, sans sortir de sa cellule. Ce sont l'iguane et la mangouste, reconnaissants, qui vont réussir l'épreuve à sa place. Enfin, l'abeille se pose sur le nez de la Belle sans connaître, permettant à Ti Jean de la distinguer de ses deux sœurs parfaitement identiques. Il gagne ainsi la main de la princesse. Mais la fin du conte n'est pas celle attendue : Ti Jean refuse avec insolence de gouverner le pays des morts et d'épouser une fille qu'il ne connaît pas. D'ailleurs, dit-il afin de repartir en sifflotant, « j'ai une petite amie au pays et j'ai bien envie de revoir ma Doudou » (Ocelot, 2011). *Ti Jean et la Belle sans connaître* entre ainsi dans la sphère des « contes détournés » qui renversent certains stéréotypes, à l'instar de *Kirikou et la sorcière*.

L'universalité de certains motifs de ce conte est aisément repérable, et fait écho aux études systématiques des folkloristes, qu'il est intéressant de convoquer rapidement. Dès 1928, la classification Aarne-Thompson¹³³ envisage le conte comme fonds commun de l'humanité, et identifie contes-types, motifs récurrents et variantes culturelles ; enrichie en 2004 de plus de 250 références extra-européennes par Hans-Jörg Uther, elle est désormais désignée par l'acronyme ATU (Aarne-Thompson-Uther)¹³⁴. La classification ATU (qui conserve la classification AT initiale) est ainsi structurée par motifs (l'universel), et non d'après le titre du conte, sa provenance ou son « habillage » culturel. Ainsi sont classés sous les numéros AT 550 à 559, les « Contes ordinaires / contes merveilleux/ aides surnaturels » et plus particulièrement sous AT 554, « les animaux reconnaissants ». AT cite à l'appui *Le Serpent blanc* ou *La Reine des abeilles* des frères Grimm. Le catalogue Delarue-Tenèze (2002), consacré aux contes populaires français, ajoute à AT des contes de l'Aubrac et de Bretagne, mais également

¹³³ Antti Aarne et Stith Thompson (1928, 1961), *The Types of the Folktales*.

¹³⁴ Cette classification a par ailleurs inspiré d'autres folkloristes, par exemple Paul Delarue et Marie-Louise Tenèze en France. Le catalogue Delarue-Tenèze (2002, pour la version la plus

actualisée), débuté après la Seconde Guerre Mondiale, conserve la numérotation AT en l'enrichissant de références en langue française (territoires hexagonaux, francophones et d'outre-mer). Pour plus de détails, voir Bru, 2005.

de la Réunion et des Antilles françaises¹³⁵. Ainsi le personnage de Ti Jean et son aplomb ne sont pas sans rappeler le breton Franz dans *À la recherche de la Fortune*, répertorié par Delarue-Tenèze dans sa

de la réception (Dufays, 1994) que par les textes officiels¹³⁶.

Sans entrer dans le détail des classifications AT avec les élèves, il s'agira de faire appréhender *Kirikou* ou *Ti Jean*



KIRIKOU ET LA SORCIERE

© 1998 Les Armateurs / Odec Kid Cartoons / France 3 Cinéma / Monipoly / Trans Europe Film / Exposure / RTBF / Studio O

section 554. Dans ce contexte, il ne s'agira donc pas d'aborder en classe *Kirikou* et *Ti Jean* sous le seul angle de leur spécificité culturelle, mais sous le double regard de l'universel et du singulier, afin de révéler les principes de contamination à l'œuvre, ainsi que le rôle de l'imaginaire de l'auteur. Cette démarche s'inscrit par ailleurs dans l'approche par les stéréotypes en littérature, prônée tant par les chercheurs en didactique

selon une démarche comparative (universalité/singularité) fondée sur le personnage type du héros, sur les invariants narratifs, par exemple les « animaux reconnaissants », sur la récurrence du chiffre trois (trois animaux, trois épreuves, trois filles du roi chez *Ti Jean*). Par ailleurs la petite taille de Kirikou et la subtilité de son esprit le rapprochent à la fois de Tom Pouce (AT 700) et du Petit Poucet (AT 327). L'humour d'Ocelot, son

¹³⁵ Partie du catalogue disponible en ligne, à l'adresse suivante <http://www.le-conte-merveilleux.fr/Catalogue/ConteType/versions/T554>, consulté le 8 août 2021.

¹³⁶ Par exemple les documents d'accompagnement des programmes du cycle 2 sur le site Éduscol justifient les critères de sélection des œuvres par le fait que les élèves doivent apprendre notamment à mobiliser « des

expériences antérieures de lecture et des connaissances qui en sont issues (sur des univers, des personnages-types, des scripts...) », en ligne, https://cache.media.eduscol.education.fr/file/_/24/1/criteres_de_selection_litterature_Cycle_2_986241.pdf, consulté le 18 août 2021.

détournement des stéréotypes attendus (la mort de la sorcière, le mariage avec la fille du roi) peuvent également être mis en relation avec d'autres auteurs de littérature jeunesse comme Philippe Corentin¹³⁷. Cette démarche est par ailleurs le moyen de « dé-documentariser » le conte du monde, en lui conférant explicitement son statut d'œuvre de fiction.

Nous proposons également d'investir les ressources de la « didactique de l'implication » (Rouxel, 2007 : 49), qui s'appuie sur la théorie de la réception en littérature et notamment sur le processus d'identification du jeune lecteur/spectateur. Il s'agit ainsi de développer conjointement ses compétences de « sujet lecteur » (Langlade et Rouxel, 2006) et ses compétences interculturelles (Abdallah-Preteille et Porcher, 1996) en favorisant l'investissement subjectif. Les modalités d'engagement du sujet lecteur dans le texte littéraire sont ainsi théorisées par Lacelle et Langlade (2007 : 55)¹³⁸:

Le contenu fictionnel de l'œuvre est en effet toujours investi, transformé, singularisé par l'activité fictionnalisante du lecteur qui produit des images et des sons en

« complément » de l'œuvre (**concrétisation imageante ou auditive**), réagit à ses caractéristiques formelles (**impact esthétique**), établit des liens de causalité entre les événements ou les actions des personnages (**cohérence mimétique**), (re)scénarise des éléments d'intrigue à partir de son propre imaginaire (**activité fantasmatique**), porte des jugements sur l'action et la motivation des personnages (**réaction axiologique**).

La concrétisation imageante et auditive et l'impact esthétique sont en partie pris en charge par Ocelot, du fait du caractère médiatique multimodal de *Kirikou* et *Ti Jean*, tout particulièrement dans les versions animées ; pour autant ils demeurent largement mobilisables – nous y reviendrons. Les trois autres modes d'activité fictionnalisante peuvent être sollicités au service conjoint de la compréhension de l'intrigue et de l'investissement subjectif de l'élève. Des questions du type « Pourquoi Ti Jean refuse-t-il de tuer les animaux ? », « Qu'aurais-tu fait à la place de Kirikou ? », « Aurais-tu épousé la fille/le fils du Roi des Enfers ? », « Est-ce que tu t'attendais à cette fin ? En aurais-tu choisi une autre ? »,

¹³⁷ Par exemple *Mademoiselle Sauve-qui-peut* (1996) réécriture du *Petit chaperon rouge*, où le loup et la

grand-mère sont alliés contre la petite fille insupportable.

¹³⁸ Ce sont les auteurs qui soulignent.

« Pourquoi Karaba est-elle méchante ? », peuvent ainsi rythmer l'avancée de la lecture/spectature et permettre à chacun de déployer son imaginaire, d'investir aussi les personnages qui se prêtent particulièrement à ce processus de projection, comme en témoigne d'ailleurs la signification de la souffrance de Karaba de l'aveu d'Ocelot lui-même - que nous n'envisageons pas cependant de proposer à des élèves de maternelle ou d'élémentaire - : « L'épine empoisonnée dans le dos de Karaba est un symbole, qui représente le mal que les hommes font aux femmes, et une souffrance qui ne disparaît pas. Ce que raconte le Grand-Père est un viol collectif¹³⁹. »

Revenons aux choix visuels d'Ocelot, notamment le système de papier découpé dans *Ti Jean*. Les personnages sont de ce fait peu caractérisés physiquement, les particularités sont lissées par l'ombre

chinoise, ce qui d'une part, participe de l'universalité du conte, et d'autre part, permet à chaque lecteur/spectateur de s'identifier aisément, de se « projeter » dans le personnage, et de créer sa propre concrétisation imageante. Par ailleurs, *Ti Jean*, et de manière générale la série *Dragons et princesses*¹⁴⁰, recourent au principe de l'enchâssement et de la mise en abyme : chaque conte est en fait une mise en scène par des acteurs (un garçon et une fille) qui incarnent tour à tour les personnages dont ils écrivent l'histoire. Le processus d'identification est donc exhibé par le conte lui-même, et peut appeler une duplication, par exemple en production d'écrit « à la manière de ».

N'oublions pas *in fine* la singularité géographique, ethnique et culturelle, qu'il s'agit bien entendu de faire appréhender aux élèves dans toute sa complexité. Les deux



KIRIKOU ET LA SORCIERE

© 1998 Les Armateurs / Odec Kid Cartoons / France 3 Cinéma / Monipoly / Trans Europe Film / Exposure / RTBF / Studio O

¹³⁹ Site officiel de Michel Ocelot, page *Kirikou et la sorcière*, <https://www.michelocelot.fr/kirikou-et-la-sorciere>, consulté le 11 août 2021.

¹⁴⁰ Ainsi que la version sortie en salle sous le titre *Les Contes de la nuit*.

animés présentent la spécificité de l’Afrique de l’Ouest ou de la Caraïbe (les couleurs de peau nuancées de *Kirikou*, la végétation luxuriante et colorée de *Ti Jean*), à nous cependant de « lire » correctement les images (et de les faire lire aux élèves). Ainsi, à strictement parler, et comme le précise Ocelot à qui on demandait de « défendre la nudité », les personnages de *Kirikou* ne sont pas nus : « Il n’y a pas de "nudité" dans *Kirikou*. Les personnes sont habillées normalement, hommes et femmes sont en pagne, et les petits enfants attendent d’être plus grands pour mettre ce pagne. »¹⁴¹ Tout est ainsi dans la définition, à questionner avec les élèves, de ce qui est « normal », en relation avec ce qui est « la norme » (nous renvoyons aux analyses de Lévi-Strauss dans la première partie de cette contribution).

La concrétisation auditive, quant à elle, est également celle des voix des personnages, des variations du français, et des autres langues données à entendre. Ocelot a voulu que les voix des personnages de *Kirikou* soient assurées par des acteurs sénégalais ; les paroles du générique de fin sont en wolof, une des principales langues du Sénégal ; le jeune garçon qui « joue » Ti Jean parle avec l’accent créole, et affirme : « moi je parle comme chez nous, c’est toi

qui as un accent » ; le personnage du metteur en scène (double d’Ocelot) renchérit : nous avons tous un accent. Outre la sensibilisation aux variations du français et l’ouverture à la francophonie, c’est également l’occasion de lutter contre les préjugés linguistiques et culturels : la tentation du monolinguisme hexagonal d’une part, qui considère le français « de France » comme la seule norme, mais plus globalement la glottophobie (Blanchet, 2016), qui s’exerce à l’encontre des variations internes (accent ch’ti, canadien, marseillais...) ou externes (basque, breton, wolof...). La réflexion sur les accents des personnages permet ainsi d’ouvrir plus largement sur la variété des formes du français oral ; l’attention portée au wolof dans *Kirikou* est l’occasion d’aborder le plurilinguisme et la diversité des répertoires linguistiques ; ces démarches, qui participent de la lutte contre les hiérarchisations linguistiques et culturelles, ont également toute leur place au sein même de la classe, dans le cadre d’une valorisation des langues extra-scolaires des élèves.

Conclusion

Comment favoriser l’appréhension de la diversité culturelle sans hiérarchiser les langues et les cultures, – et sans figer les

¹⁴¹ Site officiel de Michel Ocelot, page *Kirikou et la sorcière*, citée précédemment (note 35).

identités de l'autre et de soi – ? À travers l'analyse de ce que nous avons appelé « l'effet Kirikou », cette contribution s'est donnée pour objet de comprendre pourquoi le conte du monde, pourtant support privilégié de l'ouverture interculturelle à l'école, peut devenir, à l'inverse, support d'essentialisation des identités culturelles. Une démarche de décentration des enseignants apparaît nécessaire afin de prendre conscience de la prégnance de certains impensés culturels, et d'éviter de reproduire en classe une approche ethnocentriste. Le concept d'universel-singulier peut être mobilisé pour appréhender la diversité culturelle de façon complexe, sans la réduire à l'identification de traits spécifiques ou la diluer dans le relativisme culturel. La littérature apparaît dans ce cadre comme un support privilégié en classe, pour peu que l'approche

didactique intègre explicitement les enjeux de l'interculturel comme de la réception littéraire. Il s'agit ainsi d'impliquer le lecteur/spectateur et de favoriser conjointement identification et recul réflexif. Les ressources de la didactique subjective peuvent ainsi être mobilisées au service d'un va-et-vient entre universalité des formes et de certaines valeurs, et singularité des individus. En outre, l'ouverture à la diversité culturelle et la découverte des cultures du monde peuvent également être l'occasion de mieux connaître et valoriser les cultures des élèves au sein de la classe. La diversité culturelle apparaîtra ainsi aux élèves comme ce qui relie, ce qui différencie mais pas ce qui sépare : enjeu fondamental dans un monde où l'autre reste trop souvent appréhendé comme un danger dont il faudrait se protéger¹⁴².

Filmographie

- Ocelot, Michel (1998), *Kirikou et la sorcière*, Les Armateurs, Odec Kid Cartoons, Trans Europe Film, Studio O, France, Belgique, Luxembourg.
- Ocelot, Michel et Galup, Bénédicte (2005), *Kirikou et les Bêtes sauvages*, Les Armateurs, Jet Media, Armada, France, Vietnam, Lettonie.
- Ocelot, Michel (2010), *Dragons et princesses* (série d'animation), Canal+ Family, diffusée du 25 octobre au 5 novembre 2010, France.
- Ocelot, Michel (2011), *Les contes de la nuit*, Nord-Ouest Production, Studio O, Studio Canal, France.
- Ocelot, Michel (2012), *Kirikou et les Hommes et les Femmes*, Les Armateurs, Mac Guff Ligne, France 3 Cinéma, Studio O, France.

¹⁴² Nous écrivons ces lignes au lendemain de la victoire des Talibans en Afghanistan et le du discours controversé du président français

Emmanuel Macron (16 août 2021) s'inquiétant des futurs « flux migratoires irréguliers ».

*Bibliographie***Corpus primaire**

- Lallemand, Oriane et Thuillier, Éléonore (2011), *Le Loup qui voulait faire le tour du monde*, Paris, Auzou éditions.
- Mac Kee, David (1991), *Elmer*, Paris, L'École des loisirs.
- Ocelot, Michel (2001), *Kirikou et la Sorcière*, Paris, Milan jeunesse.
- Ocelot, Michel (2009), *Kirikou et la sorcière*, Paris, Le livre de poche jeunesse
- Ocelot, Michel (2011), *Ti Jean et la Belle Sans connaître*, Paris, Nathan jeunesse.

Corpus secondaire

- Aarne, Antii et Thompson, Stith ([1928] 1961), *The Types of the Folktales: A Classification and Bibliography*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.
- Abdallah-Preteuille, Martine et Porcher, Louis (1996), *Éducation et communication interculturelle*, Paris, P.U.F.
- Abélès, Marc (2005), « Préface », in Arjun, Appadurai (2005), *Après la colonisation, Les conséquences culturelles de la globalisation*, trad. Françoise Bouillot et Hélène Frappat, Paris, Payot, p. 7-23.
- Achille, Etienne et Moudileno, Lydie (2018), *Mythologies postcoloniales. Pour une décolonisation du quotidien*, Paris, Champion.
- Appadurai, Arjun (2005), *Après la colonisation. Les conséquences culturelles de la globalisation*, trad. Françoise Bouillot et Hélène Frappat, Paris, Payot.
- Aubert, Nicole (éd.) (2004), *L'Individu hypermoderne*, Ramonville Saint-Agne, Éditions Éres.
- Baetens, Jan et Lits, Marc (2004), *La Novellisation. Du film au livre*, Louvain, Presses universitaires de Louvain.
- Barthes, Roland (1957), *Mythologies*, Paris, Seuil.
- Bauman, Zygmunt (2005), *La Société assiégee*, traduit de l'anglais par Christophe Rosson, Rodez, Le Rouergue/Chambon.
- Bauman, Zygmunt (2006), *La Vie liquide*, traduit de l'anglais par Christophe Rosson, Rodez, Le Rouergue/Chambon.
- Bhabha, Homi K. (2007), *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Éditions Payot & Rivages.
- Blanchet, Philippe et Coste, Daniel (éds.) (2010), *Regards critiques sur la notion d'« interculturelité » : pour une didactique de la pluralité linguistique et culturelle*, Paris, L'Harmattan.
- Blanchet, Philippe (2016), *Discriminations : combattre la glottophobie*, Paris, Éditions Textuel.
- Bru, Josiane (2005), « Le 'Delarue-Tenèze', catalogue raisonné des versions de France », *Cahiers de Littérature Oraie*, Paris, Presses de l'Inalco, p. 253-268, disponible en ligne, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00201511/document>, consulté le 8 août 2021.
- Centre National du Cinéma et de l'image animée (2018), « Neuf choses à savoir sur Kirikou et la sorcière », mis en ligne le 18 décembre 2018, https://www.cnc.fr/cinema/actualites/neuf-choses-a-savoir-sur-kirikou-et-la-sorciere_906293, consulté le 10 août 2021.
- Césaire Ina (1978), « L'idéologie de la débrouillardise dans les contes antillais », *Espace créole*, numéro 3, p.41-48, disponible en ligne, <https://www.potomitan.info/atelier/contes/ina1.php>, consulté le 6 août 2021.

- Collès, Luc (2006), « De la culture à l'interculturel. Panorama des méthodologies », in Collès, Luc, Dufays, Jean-Louis et Thyron, Francine (éds.), *Quelle didactique de l'interculturel dans les nouveaux contextes FLE/FLS ?*, Cortil-Wodon, EME, p. 6-26.
- Dervin, Fred (2014), « Au-delà du nationalisme méthodologique : l'interculturel sans essentialisme », *Raisons politiques*, 2(2), p. 121-132, en ligne, <https://www.cairn.info/revue-raisons-politiques-2014-2-page-121.htm>, consulté le 16 juin 2021.
- Delarue, Paul et Tenèze, Marie-Louise ([1997] 2002), *Le Conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outre-mer*, Nouvelle édition en un seul volume, Paris, Maisonneuve et Larose.
- Dufays, Jean-Louis (1994), *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire*, Liège, Mardaga.
- Duvignaud, Jean (1994), « La contamination », *Internationale de l'imaginaire*, nouvelle série n°1, Paris, Babel, p. 11-18.
- Équibecq, François-Victor (1913), *Essai sur la littérature merveilleuse des Noirs*, suivi de *Contes indigènes de l'Ouest Africain français*, Paris, Ernest Leroux.
- Glissant, Édouard (1997), *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard.
- Husung, Kirsten et Jeannin, Magali (2017), « La littérature au carrefour des compétences culturelles : pour une didactique de la transsubjectivité en FLS / FLE », revue en ligne *Moderna Språk*, <http://ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/modernasprak/article/view/3483>, consulté le 15 juillet 2021.
- Jeannin, Magali (2017), « L'identité au risque de l'altérité : littérature et interculturation », *Le Français aujourd'hui*, n°197, p. 51-61.
- Jeannin, Magali (2020), « La littérature pour la jeunesse à l'épreuve de l'interculturel : vers une approche complexe de l'altérité à l'école », in Gonçalves Matos, Ana et Melo-Pfeifer, Silvia, (éds), *Literature and Intercultural Learning in Language and Teacher Education*, Berlin, Peter Lang, p. 43-57.
- Lacelle, Nathalie et Langlade, Gérard (2007), « Former des lecteurs / spectateurs par la lecture subjective des œuvres », in Dufays, Jean-Louis (éd.), *Enseigner et apprendre la littérature aujourd'hui, pour quoi faire ? Sens, utilité, évaluation*, Bruxelles, UCL, p.55-64.
- Langlade, Gérard et Rouxel, Annie (2006), *Le Sujet lecteur, lecture subjective et enseignement de la littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- Laplantine, François (1989), *L'Anthropologie*, Paris, Payot.
- Laplantine, François (1999), *Je, nous et les autres*, Paris, Le Pommier.
- Lebrun, Monique, Lacelle, Nathalie et Boutin, Jean-François (2012), *La Littératie médiatique multimodale. De nouvelles approches en lecture-écriture à l'école et hors de l'école*, Québec, Presses de l'Université du Québec.
- Lévi-Strauss, Claude ([1952], 2002), *Race et histoire*, Paris, Gallimard.
- Louichon, Brigitte (2015), « Le patrimoine littéraire, un enjeu de formation », revue *Tréma*, 2015, 43, en ligne, <https://journals.openedition.org/trema/3285>, consulté le 15 juin 2021.
- Letourneux, Matthieu (2010), « Littérature de jeunesse et culture de masse, entre recyclage et réinvention », in Boulaire, Cécile et Hervouët, Claudine, *L'Avenir du livre pour la jeunesse*, Paris, édition Bibliothèque Nationale de France, p. 31-43.
- Louichon, Brigitte (2017), « La réception scolaire des œuvres patrimoniales ou les Objets Sémiotiques Secondaires à l'école », in Le Goff, François et Fourtanier, Marie-José, *Les Formes plurielles des écritures de la réception*, volume I, Namur, Presses Universitaires de Namur, p. 23-36.
- Mbembe, Achille (2007), « L'Afrique de Nicolas Sarkozy », revue *Mouvements*, 2007/4, n°52, p.65 à 73, en ligne, <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2007-4-page-65.htm>, consulté le 5 novembre 2021.

- Mbembe, Achille (2010), *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris, La Découverte.
- Mbembe, Achille (2017), « L'Afrique qui vient », in Mabanckou, Alain (éd.), *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*, Paris, Seuil, p. 17-31.
- Ministère de l'Éducation Nationale (2015), « Socle commun de connaissances, de compétences et de culture », Bulletin Officiel n°17 du 23 avril 2015, en ligne, https://www.education.gouv.fr/bo/15/Hebdo17/MENE1506516D.htm?cid_bo=87834#socle_commun, consulté le 2 août 2021.
- Ministère de l'Éducation Nationale (2020), « Lectures à l'école : des listes de référence », site Éduscol, en ligne, <https://eduscol.education.fr/114/lectures-l-ecole-des-listes-de-referance>, consulté le 3 août 2021.
- Ocelot, Michel (2021), Site officiel, <https://www.michelocelot.fr/accueil>, consulté le 25 juillet 2021.
- Rosemberg, Muriel (2016), « La géopoétique d'Édouard Glissant, une contribution à penser le monde comme Monde », *L'Espace géographique*, 2016/4, n°45, p.321-334.
- Rouxel, Annie (2007), « De la tension entre utiliser et interpréter dans la réception des œuvres littéraires en classe : réflexion sur une inversion des valeurs au fil du cursus », in Dufays, Jean-Louis (éd.), *Enseigner et apprendre la littérature aujourd'hui, pour quoi faire ? Sens, utilité, évaluation*, Bruxelles, UCL, p. 45-55.
- Schaëffner, Yves (2000), « Kirikou ou l'innocence récompensée », Compte-rendu de Kirikou et la Sorcière, *Ciné-Bulles*, 18(4), p. 28-29, en ligne, <https://id.erudit.org/iderudit/33595ac>, consulté le 27 juillet 2021.
- Uther, Hans-Jörg (2004), *The Types of International Folktales: a Classification and bibliography, Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*, 3 vol., Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.
- Welsch, Wolfgang (1997), « Transkulturalität. Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen » in Schneider, Irmela et Thomsen, Christian W. (éds.), *Hybridkultur. Medien, Netze, Künste*, Cologne, Wienand Verlag.
- Zarate, Geneviève (1993), *Représentations de l'étranger et didactique des langues*, Paris, Didier.

EXPERIENCES

Expérience de conteuse : pour réfléchir à la différence entre conter et lire à voix haute

CECILE MOURoux

Conteuse et adhérente de l'IICP
Étudiante à CY Cergy Paris université¹⁴³

J'ai découvert le plaisir de raconter des histoires en public il y a une quinzaine d'années. J'étais alors professeure-documentaliste en collège. Pour éveiller la curiosité des élèves, je lisais à voix haute des extraits de romans, en prenant soin de m'interrompre dans un moment de suspense insoutenable. J'avais atteint mon but lorsque les élèves se précipitaient à mon bureau pour réserver le livre.

Après avoir accueilli des conteurs au CDI, émerveillée par la puissance évocatrice de leurs récits et par leur capacité à emporter l'auditoire entier dans un monde imaginaire, je me suis formée, auprès de plusieurs organismes¹⁴⁴, à l'art de la narration orale, sans le support du texte.

Aujourd'hui, je conte régulièrement, à titre professionnel, en écoles, collèges, médiathèques et centres culturels, pour tous les publics à partir de 6 ans. Lorsque je me présente aux établissements, je constate que

mes interlocuteurs s'attendent parfois à ce que je lise des livres. Face à cette confusion relativement fréquente entre conte et lecture à voix haute, j'aimerais ébaucher quelques traits distinctifs.

Des répertoires distincts

Les conteurs contemporains s'attachent essentiellement à faire revivre les trésors engendrés par des siècles de tradition orale. En France, ils puisent leur inspiration dans les catalogues nationaux et internationaux de contes, ou directement dans les collectes des folkloristes des XIX^e et XX^e siècles, tels que François-Marie Luzel, Paul Sébillot, Achille Millien, Emmanuel Cosquin, Henry Carnoy, Léon Pineau, Félix Arnaud ou Jean-François Bladé. Ces collectes rassemblent des contes d'une grande variété : randonnées, contes de sagesse, contes merveilleux, facétieux, étiologiques, érotiques...

¹⁴³ J'ai soutenu en 2021, à Cergy Paris Université, un mémoire de master, parcours Création littéraire, intitulé « L'impératrice du Lotus noir. Genèse d'un témoignage onirique, de la tradition orale à l'imaginaire contemporain ».

¹⁴⁴ Association l'Age d'Or de France, Compagnie Catherine Zarcate et Maison du Conte de Chevilly-Larue

Les conteurs d'aujourd'hui sont aussi les héritiers des aèdes et des bardes, lorsqu'ils transmettent épopées, mythes et légendes du monde entier. Depuis 2003, l'UNESCO promeut la sauvegarde des traditions orales, au titre du patrimoine culturel immatériel de l'humanité.

Lorsque j'interviens en établissement scolaire ou culturel, je conte dans l'intention de transmettre une part de ce patrimoine. Je reste fidèle à la trame des histoires, je préserve les symboles, tout en racontant avec ma sensibilité personnelle.

J'ai pu constater qu'il existait, parmi les conteurs actuels, diverses positions dans le rapport à la tradition orale. Quand certains se perçoivent avant tout comme des passeurs de récits immémoriaux, d'autres assument une plus grande liberté créatrice, utilisant le langage du merveilleux et les motifs des contes pour aborder de manière poétique des sujets d'actualité ou des problématiques universelles touchant à la nature humaine.

Quelles que soient leurs préférences, les conteurs ont en commun cet héritage ancestral qui nourrit leur parole.

Dans mon activité professionnelle, il m'arrive de lire à voix haute, en introduction d'un atelier d'écriture, par exemple. Je suis alors motivée par l'envie de partager un texte, la saveur particulière de la langue d'un auteur.

L'ensemble du corpus littéraire peut *a priori* faire l'objet d'une lecture à voix haute : albums, romans, nouvelles, pièces de théâtre, poésie, issus de la littérature française ou étrangère, de l'Antiquité à nos jours. D'après mon expérience, je dirais néanmoins que certains textes se prêtent plus ou moins bien à l'exercice. L'attention auditive étant très volatile, je privilégie des extraits rapportant une scène imagée, une brève action ou un dialogue, dans un style clair, éventuellement drôle ou surprenant. J'évite les phrases alambiquées, les monologues intérieurs ou descriptions longues, qui peuvent, par ailleurs, avoir tout leur charme lors d'une lecture silencieuse.

Je lis parfois des contes littéraires classiques ou des réécritures contemporaines. En revanche, il me semble que les contes issus des collectes, lorsqu'ils sont transcrits au plus près de l'expression des locuteurs d'autrefois, nécessitent une adaptation langagière et l'interprétation vivante d'un conteur pour être accessibles aux auditeurs d'aujourd'hui.

Des techniques spécifiques

La première préoccupation de tout conteur ou lecteur est de se faire bien entendre. Pour le confort de l'auditeur, et la bonne compréhension du récit, l'écoute ne doit pas nécessiter d'effort particulier. La respiration abdominale, la maîtrise du volume de la voix et de l'élocution font

partie des premières techniques à apprendre pour qui veut lire ou conter.

Auprès de conteurs expérimentés, j'ai appris à m'immerger dans l'histoire pour la restituer de manière subjective. En effet, un conteur ne récite pas son texte. Il a lu une histoire, souvent dans plusieurs versions différentes. Il a fait des recherches sur l'époque et le contexte culturel. Il a vécu mentalement l'histoire, il l'a visualisée, il a éprouvé les émotions des personnages. Son travail consiste à témoigner de ce qu'il a traversé dans ses rêveries. Il élabore son propre scénario à partir d'une trame existante. Au moment de conter, je me place dans la position d'être pleinement présente à mon auditoire, pour mieux projeter les images de mon cinéma intérieur. Conter sollicite tout le corps. La posture, la gestuelle, les nuances de la voix, les mimiques, sont à saisir comme autant de moyens expressifs pour faire ressentir l'histoire à chaque auditeur.

Contrairement au conteur, le lecteur n'a pas à élaborer sa propre partition de mots. Je pense mon rôle de lectrice comme la recherche de l'interprétation la plus juste possible. La présence du texte, imprimé ou affiché sur un écran, constitue un appui, mais aussi une contrainte. Si j'utilise parfois un pupitre pour libérer mes mains, je reste limitée dans mes mouvements. Par ailleurs, le déchiffrage entraîne, sur la durée, une certaine fatigue. Lire à voix haute est un

exercice de précision et d'endurance. Le phrasé, qui consiste à dire d'un seul souffle les groupes de mots qui forment une unité de sens, mérite d'être particulièrement soigné. Il s'agit aussi d'identifier l'intention du narrateur, les sentiments des personnages, l'ambiance de la scène rapportée, les ruptures de rythmes. Je pense en particulier la place des silences. Les dialogues exigent des changements de voix. En résumé, une bonne lecture à voix haute ne s'improvise pas : elle demande pour moi à être précédée d'une analyse de texte détaillée et de nombreux essais.

Quelques réflexions sur les enjeux

À l'heure où l'offre de divertissements explose, pourquoi lire à voix haute ? Pourquoi conter ? Conteurs et lecteurs interviennent dans les mêmes lieux : bibliothèques, crèches, établissements scolaires, centres de loisirs, MJC, centres socio-culturels, hôpitaux, prisons, maisons de retraite, théâtres, salles de spectacle... On peut dire que l'acte de lire à voix haute est lié à une volonté de démocratiser l'accès à la culture. Si la littérature souffre d'une image élitiste, et que certains jeunes considèrent la lecture comme une tâche fastidieuse, voire hors de portée, une bonne lecture orale dégage le sens du texte. Elle suscite des émotions, des images mentales... Elle ne peut laisser

indifférent. Dans le meilleur des cas, elle peut même éveiller des appétits de livres !

Contrairement à la lecture silencieuse qui nécessite de s'isoler, la lecture à voix haute rassemble. Elle est un geste de partage. Pour une personne seule, elle crée un lien social précieux, d'autant plus si les temps de lecture sont réguliers, suivis d'échanges.

Conter ou lire à voix haute, c'est toujours donner à entendre l'écho d'une

expérience humaine. Certains contes, venus du fond des âges, sont des condensés de sagesse. Ils ne sont pas didactiques ni moralisateurs. Ils ne nous délivrent aucun mode d'emploi. Ils emploient le langage symbolique du merveilleux, le langage de l'âme.

Pour toutes ces raisons, conter ou lire à voix haute, c'est à mon sens tisser par la parole un fil qui nous relie les uns aux autres, de cœur à cœur.

Djafer Chibani : itinéraire d'un conteur kabyle

ENTRETIEN REALISE PAR ALI CHIBANI

Djafer Chibani est, à lui seul, un conteur comme il ne s'en fait plus de nos jours. Né en 1943 en Kabylie, il a vite été remarqué par les vieux du village pour sa mémoire exceptionnelle et son vif intérêt pour sa culture maternelle. Dès l'âge de 8 ans, on l'invitait à conter lors des veillées ou à donner des récitals pendant les fêtes. Bien qu'ayant réussi son examen de passage en 6e – il était classé premier dans l'Académie de Tizi-Ouzou –, il a rejoint l'Armée de Libération Nationale alors qu'il n'avait que 12 ans. Cela lui a valu d'être emprisonné pendant deux ans. À l'indépendance de l'Algérie, il est venu en France où il milite pour la culture berbère. Il a ainsi participé à la création de l'Académie Berbère, assisté à la fondation de l'Association pour la Culture Berbère (ACB) et co-fondé la troupe Moh Terri qui a mis en scène des pièces de théâtre du patrimoine universel adapté en kabyle par le dramaturge et comédien Mohand Ouyahia (dit « Mohya »). Il a également joué dans plusieurs films (Lalla Fadhma N'Soumer, L'Amour tagué et Avant l'oubli), sans oublier sa participation essentielle au premier film kabyle (Mohand U Caëban) et à des séries en kabyle dont Arraw n tmurt et

Inès, une autre vie du réalisateur Ammar Arab. Son parcours dense s'enrichit encore d'une carrière de conteur très demandé en France. Il a enfin publié Ddeqs Nney, un recueil de contes, poèmes et anecdotes de son enfance, ainsi qu'un deuxième recueil de contes intitulé Cfu a mmi.

Ton enfance a été nourrie de contes. Dans quel état se trouve actuellement ce patrimoine culturel en Algérie ?

En Algérie, je ne sais pas. En Kabylie, il n'y a plus de conteurs. Le conte est devenu obsolète. Même les vieilles ne racontent plus. Il n'y a plus de lien entre les vieux et les jeunes. À force de vouloir éradiquer notre langue, l'Etat algérien, avec l'aide de la télévision et de l'école, a tout démoli, à tel point que les gens ne croient plus dans le conte.

Les vieilles ne sont plus comme celles que j'ai connues dans le temps. Ces dernières n'existent plus de nos jours. Elles ont laissé la place à d'autres vieilles qui regardent la télévision du matin au soir et qui ne cherchent plus à transmettre leur savoir. Et puis transmettre quoi ? Et à qui ? Actuellement, il y a les smartphones, les

tablettes, tout pour s'occuper. Il n'y a plus de place pour le conte. Plus personne ne se soucie de personne. Dans toute ma région, je suis le seul conteur qui reste et, quand je pars en Algérie, personne ne vient me demander de lui raconter des histoires, et ce depuis au moins une vingtaine d'années.

Comment vis-tu cette situation ?

Je suis écœuré. On s'est battu pour rien ! Quand je serai mort, j'emmènerai tout ça avec moi et ça n'aura servi à personne. Même les contes que j'ai publiés en kabyle ne sont pas lus. Quand on écrit en kabyle, on touche à peine 500 personnes.

Comment s'organisaient les rencontres autour du conte dans ton enfance ?

Jadis, on s'asseyait autour de l'âtre et on écoutait vieux et vieilles qui nous enseignaient la vie. Le conte servait à enseigner aux enfants. C'est un élément qui faisait partie de leur éducation.

On racontait toujours la nuit. D'ailleurs, pour dissuader les enfants qui demandent une histoire en journée alors que les adultes travaillent, on dit que si on enfreignait la loi qui nous oblige à raconter la nuit, on attrape la teigne et on perd tous ses cheveux.

Du temps où j'étais petit garçon, il y avait des veillées dans les villages. Les gens se rassemblaient, tous les quinze jours, dans les maisons où il y avait une grande pièce.

On s'asseyait sur des peaux de mouton posées à même le sol. Un vieux ou une vieille était adossé-e à la jarre et racontait. Pendant ce temps, les femmes apportaient leur ouvrage (tissage, laine...), travaillaient tout en écoutant. De même, les hommes réparaient les outils de travail, fabriquaient des mocassins en peau de vache. Comme on n'avait pas de montre, on écoutait jusqu'à ce que le conteur dise qu'il est fatigué. Les conteurs étaient des personnes du village, des vieux ou des vieilles. En tant que petit garçon, j'étais toujours fourré parmi ces dernières.

Parfois, les contes étaient dits à *tajmaet* [place du village où les hommes se rassemblent], ou près de la mosquée. Quand les hommes se réunissaient pour parler des affaires du village, ils en profitaient pour passer du temps ensemble. C'était un prétexte à discussion, car ils ne faisaient que se croiser le reste du temps. Si je n'étais pas là, ils envoyaient quelqu'un me chercher. Ils m'asseyaient parmi eux et, de temps en temps, je sentais une main se poser sur mon épaule : « Cfu a mmi » (Souviens-toi mon fils). Cette main, je la sens encore aujourd'hui. Comment ont-ils deviné que j'allais avoir une bonne mémoire et que je me souviendrais toujours de ce qu'ils me disaient ? Je ne sais pas. C'étaient des villageois, non scolarisés, des philosophes à leur manière. C'est la raison pour laquelle

mon dernier livre, publié en hommage à ces hommes et à ces femmes qui ont bercé mon enfance, porte le titre de *Cfu a mmi*.

Voilà comment les choses se passaient quand j'étais enfant. À l'époque, on allait chez les gens sans prévenir, sans être invité et cela n'était jamais mal vu. Aujourd'hui, si on voit quelqu'un entrer chez un autre, on trouve cela suspect. La convivialité que j'ai connue n'existe plus. Les choses ont commencé à changer à partir des années 1970-80. C'est la méfiance qui règne désormais.

Comment s'est faite ton initiation au travail de conteur ?

A l'âge de 7-8 ans, les adultes me mettaient à la place du conteur, c'est-à-dire adossé à la jarre. J'étais fier quand ils me demandaient de raconter à mon tour. Soixante-dix ans après, je suis toujours fier de me remémorer ces moments-là.

Quelle valeur ou quelle fonction avait le conte dans la société kabyle sous la colonisation ?

Inconsciemment, peut-être, chez ces vieilles et chez ces vieux, conter en kabyle était un moyen de résistance.

Ce n'était pas dit, mais je le vois comme ça. Le conte, la poésie faisaient partie de la vie

quotidienne. Quant aux sujets, il y en a de toutes sortes. Les contes parlent de l'ingratitude, de l'avarice, de la jalousie... Les vieilles et les vieux nous disaient à travers les contes tout ce qu'il ne fallait pas faire dans la vie de tous les jours. C'est comme dans le conte de la vieille mangée par un lion. Une vieille et un vieux avaient sept garçons. Après un cataclysme, les enfants et le vieux sont tous morts l'un après l'autre. La vieille a survécu seule. Arrive l'été, période où il faut amasser du bois pour l'hiver. La vieille a préféré aller elle-même à la forêt au lieu de demander aux enfants du village de l'aider. Elle a considéré que cette corvée devait incomber à son mari ou à ses enfants. Par conséquent, il lui revenait d'y aller elle-même. Elle disait cette phrase qui est devenue proverbiale : « Zewğay, ur burey ara ; urway-d, ur eqirey ara ; d rebbi i ttibedden akka » (« je suis mariée, je ne suis pas restée vieille fille ; j'ai eu des enfants, je ne suis pas stérile ; c'est Dieu qui l'a voulu autrement. ») Ce proverbe existe encore aujourd'hui. La vieille a donc pris une corde et une hache, elle est allée dans la forêt pour couper le bois. Elle a fait un gros tas. Mais, au moment de le soulever, elle n'y est pas parvenue. C'était trop lourd pour elle. Elle a gémi sur son sort, jusqu'à ce qu'un immense lion apparaisse devant elle. Elle avait peur mais il l'a rassurée. Il a soulevé le fagot et l'a porté jusqu'à l'entrée du village où il l'a déposé pour éviter d'être

chassé par les villageois. Le même scénario s'est répété pendant six jours. Ce sixième jour, le lion s'est dit : « Je vais voir comment elle fait pour porter le fagot de bois jusque chez elle. » Il s'est alors caché dans un buisson. Le même homme, qui a toujours aidé la vieille femme à porter sa charge jusqu'à sa maison, lui a demandé : « Cela fait six jours que tu apportes ton fagot de la forêt jusqu'ici. Arrivée à l'entrée du village, tu t'arrêtes ! Pourquoi ? ». Elle lui a répondu : « Laisse donc, c'est un lion qui me l'apporte jusqu'ici. Mais si tu savais, mon garçon : il pue tant de la gueule... Chaque fois qu'il s'approche de moi, j'ai envie de vomir... » Le lendemain, comme si de rien n'était, la vieille est repartie dans la forêt. Elle a préparé son fagot et a attendu le lion. Tout à coup, le fauve sort, mais il n'est plus le même. Ce n'est plus le lion gentil ; cette fois, c'est un monstre. Il lui dit : « Maudite sois-tu ! Donne-moi un coup de hache sur l'épaule ! » Naturellement, elle refuse. Le lion, menaçant, répète : « Maudite sois-tu ! donne-moi un coup de hache à l'épaule ! » Devant son insistance, elle finit par céder et par lui porter un coup à l'épaule. Le sang coule de l'animal. Il se lèche la plaie et dit à la vieille : « Lğarğ yeqqaz iğellu, yir awal yeqqaz irennu ! » (« La blessure creuse et guérit ; la mauvaise parole, creuse et creuse encore. ») Il l'a alors dévorée.

Ce conte parle de l'ingratitude. On en a tiré deux proverbes qu'on utilise encore aujourd'hui. Celui que j'ai déjà cité et la morale dite par le lion. Cela prouve que le conte était ancré dans la vie quotidienne. Je ne sais pas à quelle époque ce conte a été fait, mais, aujourd'hui, ces deux proverbes sont toujours dits.

Y avait-il une différence entre les contes dits d'une région de la Kabylie à une autre ?

Le conte est universel. Quand j'avais cinq ou six ans, Nna Malha Taïssatt dormait dans ce qu'on appelait « la chambre du mulet » qui n'avait pas de porte. Rabah, Mohand Kaci et moi-même allions dormir chez elle, car c'était notre tante. Chaque soir, elle nous racontait des histoires. Elle nous a dit le conte « A vava inouva » (Père, Ô mon père) dont le chanteur Idir et le poète Ben Mohammed ont tiré une chanson... Elle nous a aussi raconté « Σica m tiğdin » (Aïcha aux cendres), « Mğhend Ağcaïci » (M'hand, l'hachichin)... Quand j'ai grandi et que j'ai pu avoir accès à des livres, j'ai trouvé qu'« A vava inouva » porte, en Europe, le titre de « Petit chaperon rouge ». Mais en Europe, le monstre est un loup alors que, chez nous, c'est un ogre. Dans les contes de Perrault, c'est la grand-mère qui est mangée par le loup ; chez nous, c'est le

grand-père qui est avalé par l'ogre. Le reste du conte est globalement le même. Pourtant, Nna Malha n'a jamais quitté le village et n'a jamais lu une ligne. Elle n'a donc pas répété quelque chose qu'elle aurait entendu ou lu chez d'autres peuples. « Aïcha aux cendres », c'est l'équivalent de « Cendrillon ». « Mhend Aḥcaïci », c'est « Le petit tailleur ».

Il y a tout de même des différences dans la mesure où, dans ma région, on raconte essentiellement les classiques. Mais on en apprend partout, même en prison. Quand l'armée coloniale m'a mis en détention en 1960, j'ai rencontré dda Moqrane, qui a proposé de nous raconter des histoires. Si, dans les Caraïbes, le conteur dit « cric » et attend que le public réponde « crac » pour prouver qu'il ne dort pas encore et qu'il écoute toujours, si chez nous, on dit « Priez sur le prophète » pour que le public réponde : « Le Salut de Dieu soit sur lui », dda Moqrane a décidé de nous dire : « A vav' » (Ô maître) et nous continuions « uqelwac » (du chevreau). Cette expression est tirée d'un conte où un chacal s'engage à crier « A vav' uqelwac » avant d'attaquer une bête. Sauf qu'il criait « A vav' » et disait « uqelwac » à voix inaudible. Cette ruse lui a permis de continuer à manger des agneaux et des chevreaux sans être condamné. Alors dda Mokrane disait « A vav' », on répondait

« uqelwac », ainsi pendant trois ou quatre nuits, jusqu'à ce que je sois le seul à répondre. Il me disait alors : « Dors mon fils. » J'ai beaucoup appris de lui. Car, dans ma région (Aït Frawsen), on raconte les classiques. Ailleurs, on en dit d'autres. Quant à dda Mokrane qui vient de Sahel [village de Kabylie], il a beaucoup voyagé en Algérie et il est curieux de la richesse de notre culture. Où qu'il aille, il écoute et retient les contes qui sont dits. C'est de lui que j'ai appris l'histoire de « L'Avare » entre autres contes.

Comment a évolué ta pratique du conte ?

J'ai appris au village à une époque où tout le monde connaissait des contes, même s'il y avait des conteurs reconnus. Enfant, je racontais déjà dans le village. En prison, il m'arrivait de raconter aussi. Mais ce n'était pas régulier. Quand je suis arrivé en France, je me suis établi dans le 13^e arrondissement de Paris, où se trouvaient les hommes de mon village. Je disais alors des contes dans un café dont le gérant était de ma région. De temps à autre, mes compatriotes m'appelaient pour que je leur raconte une histoire. Petit à petit, et dans les années 1970, comme j'avais tendance à dire une anecdote ou un proverbe kabyle en réponse à n'importe quelle discussion de mes

collègues français, j'ai fini par être sollicité par eux aussi pour leur raconter des histoires.

Mais c'est à partir des années 1980 que les associations ont commencé à me contacter. La première d'entre elles est l'ACE (Action Catholique de l'Enfance) du 14^e. Elle voulait que je raconte pour les enfants dont elle s'occupe. Je me suis ainsi fait une certaine réputation. De plus en plus d'associations me contactaient et certaines me défrayaient même.

Au même moment, après l'élection de François Mitterrand, les étrangers ont été autorisés à créer des associations. Les Kabyles en ont fondé à leur tour, et m'ont souvent demandé d'intervenir comme je le fais encore dans les hôpitaux, dans les maisons pour personnes âgées, dans les écoles... Il est même arrivé que je sois invité à raconter par des personnes qui organisent, chez elles, une soirée avec des amis.

Quels contes dis-tu en France ?

J'ai toujours dit les contes qu'on m'a transmis dans mon enfance. Seulement, je les dis en français. Le passage d'une langue à l'autre se fait naturellement. Possédant suffisamment les deux langues qui sont aussi riches l'une que l'autre, je ne bafouille pas. Les contes sont si bien reçus par tous

les publics qu'on revient souvent me demander de conter. Ces jours-ci, un groupe de femmes, qui ont assisté à une séance de conte que j'ai donnée à Toulouse, ont proposé de venir chez moi pour m'entendre une nouvelle fois.

À partir de quel moment as-tu envie de transmettre les contes dont tu te souviens par écrit ?

Quand on faisait de l'adaptation théâtrale, on se rencontrait chez moi, rue Jules Guesdes. Ce qu'on appelle « la bande à Mohya » m'a persuadé d'écrire les contes et les anecdotes dont je me souviens. C'était dans les années 1990. Je me suis alors mis à écrire dans des cahiers d'écolier. Chaque samedi, je donnais les textes à Saïd Hammache, ami et membre de la troupe, qui les saisissait à l'ordinateur. Cela a duré jusqu'à ce que Saïd offre un ordinateur à Mohand Ouyahia. Pour apprendre à se servir de cet outil, le dramaturge a tapé la suite du manuscrit qui a été publié sous le titre « Ddeqs nney » (« Couci-couça ! »). Je l'avais publié en auto-édition, avant qu'un de mes neveux me propose de le publier au Haut Commissariat à l'Amazighité (HCA) où il travaillait à l'époque.

Le même neveu m'a suggéré d'écrire d'autres contes pour les publier aux éditions du Terroir en Algérie.

Qu'est-ce que cela t'a fait de voir ces contes publiés ? Comptes-tu les proposer en français puisque tu as écrit des traductions ?

En faisant ce travail de publication, j'ai l'impression de sauver ces contes de l'oubli. Le livre existe. Qu'il soit lu ou pas, en ce qui me concerne, j'ai transmis. Je sais qu'au moins 500 personnes l'ont acheté et que parmi ces acheteurs, il y a forcément un ou deux enfants qui l'ont ouvert.

On me demande souvent pourquoi je ne fais pas la traduction en français. Ce qui m'intéresse, c'est que mes contes soient lus dans ma langue. Si je traduais en français, le lectorat kabyle irait directement à la version française.

Trois entretiens avec des conteuses et des conteurs

CECILE MOURoux

Conteuse et adhérente de l'IICP

Introduction

La circulation des contes de bouche à oreille était active en Europe jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Des paysans, marchands, artisans, fileuses, pêcheurs, nourrices et jardiniers ont participé à constituer la longue chaîne de transmission qui a porté les contes jusqu'à nous. Mais cette chaîne a bien failli s'interrompre avec l'industrialisation, l'exode rural et l'alphabétisation généralisée. Fort heureusement, des collecteurs et folkloristes, à l'instar des frères Grimm, avaient pris soin de transcrire les contes populaires, avant qu'ils ne s'endorment pour cent ans. Il a fallu attendre les années 1970 pour que de jeunes artistes, rassemblés en France autour de Bruno de La Salle, fassent revivre la tradition orale. Ils ont initié le Renouveau du Conte, mouvement qui allait bientôt se propager en Europe et dans le monde. Ces pionniers ont inventé de nouvelles formes de narration, afin de colporter des récits à forte valeur culturelle, y compris dans les milieux les plus éloignés du savoir académique.

Depuis une quarantaine d'année, la fonction de conteur s'est peu à peu professionnalisée. Les conteurs d'aujourd'hui sont pleinement assimilés à des artistes du spectacle vivant. Tandis que les conteurs traditionnels s'adressaient aux membres de leur communauté, les conteurs d'aujourd'hui s'expriment sur scène, dans des structures culturelles ou lieux de vie divers. Ils ne partagent pas le quotidien des personnes auxquelles ils s'adressent. Dès lors, quelles valeurs communes peuvent-ils partager avec leurs publics ? Les histoires issues des sociétés préindustrielles font-elles encore sens aujourd'hui ?

Pour le savoir, j'ai interrogé trois conteurs professionnels, connus et appréciés du public : Pascal Quéré, Gigi Bigot et Catherine Zarcate. Dans la perspective d'une interview croisée, j'ai posé à chacun d'entre eux les mêmes questions. Ils ont eu la gentillesse de me répondre au printemps dernier par téléphone. Ayant pris des notes, j'ai tenté de rapporter leurs propos de manière la plus fidèle possible. Les textes qui suivent ont fait l'objet d'une validation par le comité de rédaction.

Catherine Zarcate : « Un présent enraciné donne accès à un futur »

Catherine Zarcate enchante ses publics depuis une quarantaine d'années, avec des contes, mythes et légendes du monde entier. Accompagnée de sa célèbre tamera, elle raconte avec profondeur et humour, pour les adultes et enfants à partir de 7 ans. Pour Catherine Zarcate, la tradition orale est bien plus qu'un simple divertissement mais appartient à la culture.

Son parcours

Catherine Zarcate rejoint le mouvement du Renouveau du conte en France en 1981. Elle développe un style très personnel dans l'art de la narration orale, en appui sur des travaux de recherches dans les domaines du chant et des techniques corporelles. Sa connaissance du répertoire traditionnel mondial (Patrimoine Immatériel de l'humanité) s'élabore à long terme, lors de ses recherches approfondies, tant dans les domaines des mythes et légendes que sur leurs contextes culturels.

Catherine Zarcate a conté dans toute la France et de manière internationale, invitée par les Centres Culturels Français : Europe, Afrique, Brésil, Canada, Turquie, Égypte, Syrie, Liban, Israël, Éthiopie, Maroc, Algérie, Laos, Cambodge, Vietnam, Indonésie... Elle profite de ces tournées

pour entrer en contact et conter pour les populations locales. C'est le goût de la rencontre avec l'autre, toujours, qui l'anime.

Depuis 2000, elle publie des livres pour la jeunesse (ex : Les Poulets guerriers, éditions Syros, 2018 et Pourquoi le Tigre ne grimpe pas aux arbres, Seuil jeunesse, 2013) et pour adultes (ex : Contes des sages



© Marcella Barbieri

de l'Égypte, 2013, Seuil et Histoires du roi Salomon, 2011, Flies France), ainsi que des CD audio (L'Exil du roi Salomon, Salomon et la reine de Saba, 2012, Ouï dire éditions). Catherine Zarcate est aussi formatrice à l'art du conte, pour tous niveaux, des débutants aux professionnels. Sa Compagnie est « datadockée ».

Selon vous, les contes populaires sont-ils intemporels et universels ?

Lors de la préparation des contes, je travaille avec les peuples, avant de travailler les personnages. Lorsqu'un conte me plaît, c'est une vraie rencontre. Par exemple, pour pouvoir dire le mythe d'Isis, j'ai étudié la civilisation d'Égypte, sa terre, ses mœurs, sa philosophie et spiritualité, pour tenter d'approcher la sensibilité de ce peuple, en particulier dans sa perception de la nature. Ce travail préalable crée une sorte de « nid » dans lequel le récit s'installe alors naturellement. Lors de la parole libre sur scène, il ne peut plus y avoir de risques d'erreur de culture ou d'anachronisme quand on mène un tel approfondissement sur une culture. C'est un long travail d'imprégnation qui permet de mieux comprendre et sentir les choses et permet de dire le conte avec un bon éclairage.

Je dis souvent qu'il faut neuf mois pour faire un conte. Mon travail de recherche avant de dire le répertoire du roi Salomon a duré deux ans, en 1984 et 1985. J'ai étudié des textes en trois langues : français, anglais, hébreu. Beaucoup de textes des traditions arabes et yéménites et éthiopiennes étaient traduits en français ou anglais. Le résultat obtenu a été un corpus de plus de huit heures de récits. Avec ce corpus, j'ai organisé un spectacle original de deux heures, et j'ai bien souvent raconté

l'intégrale, durant la nuit entière. Durant ma carrière, j'ai bien conté mille fois cette histoire du roi Salomon. Ce fut mon grand œuvre : j'ai vécu aux côtés du grand roi pendant plus de 40 ans ! J'en ressens une grande proximité, particulièrement par le sentiment de justice qui mobilise beaucoup depuis toujours. La justice est éternelle. Salomon incarne un certain niveau de justice : il veut une justice sur Terre. Il entre en contact avec le divin au moment d'être couronné et demande - c'est sa sagesse suprême - de pouvoir comprendre les hommes, lui qui sera amené à exercer la fonction de juge.

Les conteurs de tous les siècles et de tous les pays s'en sont donné à cœur joie avec ce personnage. On lui a prêté des excès, des pouvoirs magiques. Il y a des milliers d'histoires à son sujet. Le spectacle a donc été construit comme une mosaïque où se mêlent les histoires soufies, yéménites, arabes, juives, arméniennes, éthiopiennes, etc. Dans le répertoire iranien, le roi Djamchid a des traits communs avec Salomon ; et dans les Mille et Une Nuits, c'est au calife Haroun al-Rachid qu'on les attribue. Chez les Celtes, le roi Marc lui ressemble, aussi, et incarne la justice. En Égypte, on retrouve bien entendu l'importance de la justice dans la déesse Maât. Les Égyptiens pensaient que la justice sociale devait être accomplie par

Pharaon dans son royaume, pour que le soleil se lève, et ce, chaque matin.

Les mythes nous donnent un excellent accès à la sensibilité d'un peuple. On y découvre des éléments qui renseignent sur la manière de vivre. Par exemple, dans le conte « Le Prince aux trois destins » on mesure l'importance de l'astrologie. L'histoire raconte qu'à la naissance de son fils, un roi reçoit des sept divinités Hathor la prédiction suivante : le garçon mourra soit par un chien, soit par un crocodile, soit par un serpent. Pour éviter à son fils un funeste destin, le père le protège, lui offre une vie dorée. Mais le fils finit par revendiquer sa liberté. On reconnaît là, bien sûr, un trait éternel de l'adolescent !

Que le conte soit né à tel ou tel endroit a son importance. Il ne faut pas négliger cet ancrage, ce côté terrestre d'un récit. Les symboles ne sont pas universels et demandent à être travaillés de manière spécifique à l'intérieur de chaque civilisation. Un tel travail de fond permet de sortir de sa propre culture, et cependant dire le conte avec une qualité et une compréhension suffisantes.

Lorsqu'on transpose le conte sans comprendre que les relations entre les gens suivent les codes d'une culture précise, on risque de se tromper durement. On peut remarquer cet élément assez drôle qui fait que, dans toutes les cultures, l'étranger,

c'est l'habitant du village d'à côté. On retrouve ça dans le monde entier. Cela nous indique qu'il y a des codes qu'il faut connaître ou sentir pour être de tel ou tel région, quartier, etc.

Il y a aussi un travail historique essentiel à mener, qui peut compléter l'approche d'une matière jusqu'à avoir la maîtrise nécessaire pour la conter. Le travail de recherche du conteur est au fond un travail d'archéologie, d'anthropologie, d'ethnologie, bien entendu de manière autodidacte. L'approche du conteur n'est pas universitaire. En tant qu'artiste, son positionnement est humble et il est une sorte de poète amoureux de la culture choisie.

Dans la préparation de vos spectacles, quelle est la part de « dépeussierage » des contes ? Vous arrive-t-il de modifier la structure ou les images pour les adapter à l'air du temps ?

Prenons l'exemple du conte gascon de « L'homme voilé », collecté par Jean-François Bladé. Le fils du roi est renié par son père pour avoir mené pendant un temps une vie dissolue. Malgré tous ses efforts pour se racheter, le jeune homme reste malheureux toute sa vie. Son père ne lui pardonne jamais. A une époque, nous fûmes plusieurs conteurs à vouloir lui donner une fin heureuse. Nous avons interrogé la structure du conte pour y parvenir, voir

comment le réorganiser de manière plus saine, mais en vain : le conte se désagrègeait si on lui ôtait sa fin triste. Dans ce récit, c'est toute la relation père-fils qui est violente, démodée, et serait extrêmement nocive à transmettre. J'ai préféré renoncer à le raconter. De nos jours, l'accès des conteurs à un répertoire planétaire est libre. On a donc du choix, heureusement ! C'est l'aspect positif de la mondialisation.

Un autre exemple, plus heureux : dans le conte d'Égypte antique « Le Prince aux trois destins », la fin n'existe pas : le papyrus a été déchiré ! Or l'histoire s'arrête à un moment de suspense intense. C'est donc à chacun de le compléter. Certains égyptologues ont opté pour la solution où le prince subit son destin et ne s'en sort pas vivant. D'autres lui font vaincre toutes les adversités. J'ai suivi cette voie et propose dans mon livre ma propre version. Quand je raconte le conte, je signale au public l'endroit où s'arrête l'histoire traditionnelle, fais vibrer le terrible suspense, et propose ma fin. Et à la fin de ma fin, je rappelle aux auditeurs qu'ils peuvent créer la leur ! C'est amusant, et terriblement actuel, pour un conte qui accuse six mille ans !

Si on veut créer un récit complet, c'est une autre affaire. Dans ce cas-là, c'est très difficile de rester dans le cadre traditionnel. Je ne suis pas passéiste et ai été dans les premières à créer un récit contemporain qui

a marqué sa génération. Le récit des *Fils du Vent* a connu un grand succès, durable. Mais j'avais travaillé durant tant d'années les matières du patrimoine de l'humanité que j'avais en quelque sorte intégré les structures de fond. Ainsi, il me semble que ce récit des *Fils du Vent* est une parole contemporaine en appui sur la parole traditionnelle. Mon conte *Le Buffle et l'oiseau* est également une création personnelle. Ce conte-là est si proche d'un conte traditionnel que j'en suis restée tout étonnée quand il est venu à mon esprit, d'un seul coup.

Ce qui plait actuellement doit être « déjanté », « décalé » ; on voit ces adjectifs partout ! C'est amusant de voir à quel point cela finit par recréer une norme !... Nous avons beaucoup privilégié les valeurs de l'individualisme. On se rend compte de leurs limites, actuellement. Mais les valeurs traditionnelles avaient leurs enfermements. On est donc convié à se rendre dans le fameux juste milieu, pour vivre en harmonie avec soi, les autres et la vie.

Le travail sur les contes dans les quartiers sensibles est très bénéfique : il crée du lien intergénérationnel et entre les communautés. J'aime rappeler qu'un présent enraciné donne accès à un futur plus stable, plus ouvert. Quand on ne sait pas bien d'où l'on vient, qu'on ne sait rien de ses racines, on manque de repères et de

stabilité pour avancer, s'ouvrir à l'inconnu, sentir une direction. Bien entendu, les racines ne servent pas à imiter le passé, ce serait l'erreur fatale. Elles solidifient le présent. On peut dire que c'est un ancrage qui renforce la présence à l'instant.

Si vous ne deviez transmettre qu'un seul conte aux générations futures, lequel serait-il ?

Comment répondre à une telle question ? Les conteurs aiment tous leurs contes ! Voulez-vous créer un conflit diplomatique

entre mes personnages et moi ? (*rires*). Si je m'appuie sur les Égyptiens, voyons cela : ils ont considéré que leurs contes étaient dignes de traverser les siècles. Les momies étaient enrobées dans les mots de ces contes, n'est-ce pas extraordinaire ? Quand on y pense, c'est pour les XIX^e et XX^e siècles que l'Égypte s'est réveillée ! Bien des peuples ont fait également l'effort de transmettre leurs récits de façon précieuse. Ils nous les ont destinés, peut-être ? Alors s'il n'en fallait qu'un, eh bien je choisirais un de ceux-là.

Pascal Quéré : « La parole du conteur englobe les galaxies, le temps, tous les humains... »

Pascal Quéré est conteur, raconteur d'albums et lecteur à voix haute. Installé à Alès, dans les Cévennes, il s'adresse à tous les publics, dès 3 ans. En plus de 30 ans de carrière, il a développé un répertoire de 400 contes, avec une prédilection pour les contes de Grimm, les Mille et une nuits et les légendes de la Table Ronde. Entretien avec un passionné, pour qui les contes n'ont pas d'âge.

Son parcours

Son histoire d'amour avec l'art de la narration orale prend sa source en 1975.

*Alors âgé de 17 ans, Pascal Quéré est animateur en colonie de vacances. Lorsqu'on lui demande de monter un projet, il choisit sans hésiter de conter un roman. Pendant un mois, chaque soir, il passionne les enfants avec *Le Nuage vert*, d'A.S Neill. Devenu ensuite animateur en école maternelle, il continue à dire et lire des*



© Pascal Quéré

histoires aux enfants, jusqu'en 1982. Cette année-là, il a une véritable révélation lors d'une conférence sur le conte donnée par Catherine Zarcate. Il boit ses paroles et retient instantanément les histoires entendues. C'est décidé, il sera conteur ! Il suit une formation auprès de la conteuse. Son enthousiasme grandit encore quand il l'entend conter Les Mille et une nuits à la Vieille Grille.

Il commence comme amateur, tout en continuant à se former auprès d'Annie Kiss et Hélène Vermeulin. Il devient conteur professionnel en 1989. Dès ses débuts, il est également formateur, dans diverses structures scolaires et culturelles, puis au Clio (Chartres, puis Vendôme) et à

Selon vous, les contes populaires sont-ils intemporels et universels ?

Oui, hormis ceux qui sont très liés à un terroir. Mais le merveilleux dépasse le contexte. Je conçois le conte comme une caisse de résonance de mon univers personnel. Ce que j'ai vécu enrichit cette histoire. Ce conte devient mien, dans le but de continuer à le faire vivre comme il a toujours vécu, en lien avec le conteur. Chaque conte est peut-être, à l'origine, un mode d'emploi délivré par des gens allés

l'association L'âge d'or de France (Paris). Porté par un intérêt profond pour la pédagogie, il anime encore aujourd'hui de nombreuses formations et conférences dédiées aux contes.

Pascal Quéré a toujours eu à cœur de mettre à disposition des conteurs des ressources, des outils de réflexion et de transmission. Il a publié en 1990 Guide et répertoire : Les mille et une Nuits, traduction A. Galland, aux éditions du Clio, a dirigé de 1994 à 1999, la revue Dans le vivier du conte (16 numéros). Depuis 2015, on peut trouver sur Youtube des interviews de conteurs qu'il a menées, dans la série de vidéos « être conteur aujourd'hui ».

assez loin dans l'exploration interne, la connaissance de l'humain, les expériences psychiques. Ces gens nous donnent des forces, à travers les personnages des princesses, ogres, sorcières, qui forment un panel des rôles que nous sommes amenés à tenir dans nos vies. Le conte est une mise en images et en actes d'une vie intérieure bouillonnante. Il a acquis ses différentes strates grâce au temps et aux narrations successives. Le premier auteur n'existe plus. Tous les éléments trop personnels, qu'auraient pu y mettre le premier conteur, ont été passés au tamis. Le temps est essentiel dans le travail du conteur. Il a un impact sur le répertoire, qui peut être

remanié. Il y a le temps d'apprentissage du conte. Et quand un conteur raconte un même conte depuis 20 ou 30 ans, il se produit une décantation. Un soir, ça s'ouvre : le conteur voit ce qu'il n'avait jamais vu. Dire et redire, gratte le vernis. On comprend, au sens de « prendre avec », la dimension psychologique, humaine, universelle, du conte.

Dans la préparation de vos spectacles, quelle est la part de « dépolissage » des contes ? Vous arrive-t-il de modifier la structure ou les images pour les adapter à l'air du temps ?

Au moment où je raconte, il m'arrive d'apporter une petite explication sur le contexte, si je perçois un froncement de sourcils. Par exemple, à propos de l'esclavage, dans les Mille et une nuits. Ce qui m'importe, c'est que la parole soit reçue.

Quand je raconte « Le Prince Serpent », j'associe la première partie d'une version danoise à la deuxième partie, inspirée des contes de Guyenne de Seignolle. Dans la version danoise, la reine met au monde un serpent puis un prince. Les tensions entre les deux frères font écho à mon histoire personnelle. Mais la fin de Seignolle me plaît davantage. J'ai adapté mes choix à mes besoins personnels, en respectant la logique des récits.

Certains contes vous posent-ils des problèmes éthiques ?

Ceux qui s'offusquent contre la place des femmes dans les contes n'ont, à mon sens, pas compris les contes. Je considère que tous les personnages du conte sont des composantes du héros ou de l'héroïne. Ils représentent des aspects de son être profond à l'état plus ou moins sauvage ou abouti. Face à un conte, je m'interroge : dans quel état est le féminin ? Le masculin ? Qu'est-ce que le personnage a à accomplir pour être complet ? Pour devenir roi ou reine de son monde ? Le masculin se reconnaît davantage dans l'action, le féminin dans le rapport au temps, l'attente et l'intériorité. Mais quand le roi promet sa fille en mariage, je préfère qu'il lui demande son avis d'abord. C'est primordial aujourd'hui qu'il y ait des femmes agissantes dans ces histoires.

Je n'ai aucun problème avec la cruauté des châtements dans les contes. Dans ma façon de raconter, je fais en sorte que ça passe. Ce n'est pas du sadisme pur, ce n'est pas gratuit. Il y a une logique : pour que la transformation interne du personnage soit complète, il faut que les instances négatives soient anéanties.

Dans les Mille et une nuits, il y a un grand nombre de têtes coupées, le roi est terrifiant. J'assume de dire ses actes, parce que c'est le personnage qui décide. À l'inverse, dans

« Cendrillon » de Perrault, je suis choqué que les 2 sœurs ne soient pas punies... Je ne suis pas rassuré et crains « la saison 2 : le retour des sœurs » !

Si vous ne deviez transmettre qu'un seul conte aux générations futures, lequel serait-il ?

C'est un conte que j'ai découvert sur France Culture en 1982, dans l'émission « La Criée aux contes », un conte populaire russe intitulé « Le septième père dans la maison »¹⁴⁵. Il raconte l'histoire d'un voyageur qui demande l'hospitalité à un métayer, occupé à couper du bois devant sa maison. Le métayer répond qu'il ne peut pas prendre la décision de l'héberger, n'étant pas le père dans la maison. Il l'envoie demander l'autorisation à son père. À l'intérieur, le voyageur rencontre successivement six autres hommes, toujours plus vieux, chacun étant le père du précédent. Le septième et dernier interlocuteur, l'aïeul de tous les autres, n'est

plus qu'un petit tas de cendres dans une corne. Lui seul peut prendre la décision. Une petite voix s'échappe de la corne, et accorde l'hospitalité au voyageur.

Ce conte est une énigme pour moi. Je ne sais pas exactement de quoi il parle. Mais il a une dimension universelle. Il concerne l'autorisation, le droit accordé à celui qui désire entrer.

Quand je conte, je délivre une parole en lien avec l'ancien. Ce n'est pas tout à fait moi qui parle. Le conteur est celui par qui une parole peut être dite. Cette parole englobe les galaxies, le temps, tous les humains. Le conteur et le public accèdent à un état qui n'est pas celui de la veille ordinaire. Je crois que cela a à voir avec le chamanisme. Il y a une part de mystère. C'est un peu comme quand j'entends parler sur France Inter d'une galaxie à 130 millions d'années-lumière de la Terre ! Je ne réalise pas, mais ça me fascine !

¹⁴⁵ « Le septième père dans la maison », dans *Les Biographies du Père Noël*, Hachette, 1979.

Gigi Bigot : « J'honore un conte quand je le mets au plus près de mon cœur »

Gigi Bigot se dit « trafiquante d'histoires traditionnelles ». En bientôt trente ans de carrière, à travers ses spectacles, albums pour enfants et livres-CD, elle n'a cessé de mixer les contes avec son propre regard. Au fil de ses créations présentées en France et à l'étranger, elle a employé le langage symbolique des contes pour dire la fragilité humaine, avec tendresse et humour. Aujourd'hui, dans ses conférences contées, elle déconstruit les idées-reçues sur les contes : ni vieillots, ni réservés aux enfants, les contes sont faits de la matière de nos rêves...

Son parcours

Dans les années 1970 et 1980, Gigi Bigot a travaillé comme enseignante dans l'éducation spécialisée, dans le Nord, puis dans sa Bretagne natale. En 1985, au centre de psychothérapie institutionnelle de Guénouvry, elle mène un atelier-contes intitulé « Contes pour la terre », en partenariat avec un éducateur et un psychiatre. Les enfants psychotiques, réunis en petit groupe, écoutent des histoires issues du répertoire traditionnel. Pendant l'écoute, ils disposent d'un morceau d'argile qu'ils peuvent modeler à leur guise, ce qui favorise leur attention, libère les tensions et délie la parole.

C'est là que Gigi Bigot découvre les contes, leur valeur thérapeutique et la force de l'oralité. Elle commence à raconter en diverses occasions, dans le cercle familial, pour le plus grand plaisir de ses proches. Elle obtient en 1989 la Bogue d'Or de Redon, une récompense attribuée à l'issue d'un concours de chants et de contes, dans le cadre d'un festival consacré aux traditions de Haute-Bretagne. Mise en confiance par cette distinction, elle devient conteuse professionnelle en 1992.



© Gigi Bigot

C'est le début d'une belle carrière qui s'étend sur plus de 20 ans. Après Histoires sous le pommier, écrit en gallo, elle s'oriente délibérément vers l'adaptation de contes traditionnels pour les enfants avec Croqu'en bouille, Redondaine, et Lulla dans la lune. En parallèle des créations pour le jeune public, viendront aussi des spectacles pour adultes,

comme Jan des Merveilles, adaptation d'une nouvelle de Selma Lagerlöf, L'Empereur du Portugal, qui traite du refuge dans la folie et l'imaginaire, C'est drôle la vie sur le thème de la mort ou Peau d'Âme, sur le seul camp d'internement pour femmes pendant la guerre 39-45. Tous ses spectacles ont donné lieu à des publications et/ou des enregistrements. Son dernier spectacle, Poids Plume, écrit à partir de collectes sur les soucis de l'enfance, l'incite à creuser la question du pouvoir des contes.

En 2009, elle entreprend une recherche universitaire en sciences de l'éducation sur la force émancipatrice de la parole symbolique. Elle publiera quelques années plus tard son mémoire de master 2

Selon vous, les contes populaires sont-ils intemporels et universels ?

Les deux ! Comme le disait Pêr-Jakez Hélias, conteur et écrivain breton : « Aujourd'hui tout a changé, sauf le cœur de l'homme et son destin ». La parole poétique est peu présente au quotidien dans nos sociétés modernes pourtant nous rêvons toujours, et ce, depuis la nuit des temps. Si nous ne pouvons pas exprimer le langage de notre inconscient, une part de nous est atrophiée, cette part qui, dans un conte indien, est appelée notre divinité. D'après Carl G. Jung et Géza Róheim, les contes

viendraient des rêves. Les hommes auraient ensuite structuré des récits de rêves pour en faire des histoires. Cette parole est différente de la parole ordinaire. Et c'est une parole nécessaire à côté des autres paroles. L'être humain est rationnel et irrationnel. On ne peut pas tout dire avec le rationnel. Toutes les cultures ont eu besoin des contes !

dans une version remaniée, intitulée : Marchande d'Étoiles, le rêve d'une conteuse d'aujourd'hui (2018, Éditions Quart-Monde et La Grande Oreille).

Après une sortie de scène fêtée au théâtre de Redon en mai 2011, Gigi Bigot anime un atelier de création de contes avec des personnes en situation de grande pauvreté, au sein du Mouvement ATD Quart-Monde. Les participants y témoignent de leur vécu, tout en ayant recours au langage symbolique des contes.

Gigi Bigot se consacre désormais à ses conférences contées, intitulées « Le manger pour cœur », qui constituent l'aboutissement de 30 ans de compagnonnage avec les contes.]

Dans la préparation de vos spectacles, quelle est la part de « dépoussiérage » des contes ? Vous arrive-t-il de modifier la structure ou les images pour les adapter à l'air du temps ?

Changer les contes traditionnels, c'est ce qu'ont fait les conteurs du monde entier ! Si on prend le conte du « Genévrier », dans la version française, c'est la belle-mère qui tue l'enfant de son mari. Alors qu'en Kabylie, la mère revient du marché et mange toute la viande qu'elle a mis à cuire. Pour échapper à la colère de son mari, elle coupe son propre enfant en morceaux et le met dans la marmite ! Dans le conte kabyle, quand le mari apprend le crime, il perd le goût de vivre. Dans la version française, l'enfant renaît sous la forme d'un oiseau grâce aux larmes de sa demi-soeur. La belle-mère meurt et l'oiseau redevient l'enfant. Je ne pourrais pas raconter la version kabyle. Mais les conteurs kabyles avaient leurs raisons.

Autre exemple avec un conte de Haute Bretagne et son équivalent au Mali : le conte breton s'intitule « Jacques Robert à la porte du paradis ». Il a été collecté en Ille-et-Vilaine en 1860 par Adolphe Orain. La version malienne, « Le Peul et le Bozo, ou le coccyx calamiteux », est rapportée par Hampaté Bâ.

Dans la version bretonne, c'est l'histoire d'une femme qui pleure son mari décédé. Un voleur entre chez la veuve. Il lui réclame des vêtements, de l'argent, des souliers. Il prétend qu'il les apportera au mari dans l'autre monde car celui-ci, pas assez bien habillé, n'a toujours pas franchi

les portes du Paradis. La veuve s'empresse de donner à l'inconnu tout ce qu'il demande. Quand son fils unique, qui est prêtre, rentre à la maison, elle lui rapporte l'anecdote et l'envoie remercier le bienfaiteur. Le fils se met en route dans le but de faire justice. Non seulement le voleur lui échappe, mais il lui vole son cheval. De retour chez lui, le prêtre ne veut pas faire de peine à sa mère. Il lui dit qu'il a remercié le bienfaiteur, et lui a donné son cheval en cadeau. Il ment pour protéger sa mère.

Dans la version malienne, c'est tout le village qui est victime de l'escroquerie. Le voleur se fait passer pour un revenant (comme dans la version bretonne), envoyé par les ancêtres (par le seul défunt, dans la version bretonne). Il prétend que ceux-ci réclament de beaux habits et des bijoux à leurs descendants, afin de se rendre à la grande fête organisée par le Souverain du Ciel. Le chef du village, qui s'est laissé convaincre, incite les villageois à honorer leurs ancêtres. Le voleur demande aux villageois de s'enfermer chez eux, après avoir remis leurs dons, car il est doté, comme tout revenant, d'un coccyx puant et il ne voudrait pas les importuner ! Le voleur repart chargé d'un beau butin. De retour au village, le fils du chef s'empporte contre la crédulité des villageois. Il part à la poursuite du voleur. En chemin, il rencontre un informateur qui lui indique la direction à

suivre. Le fils du chef du village confie son cheval à cet homme, tandis qu'il continue à pied. Mais l'informateur n'était autre que le voleur lui-même. Il attache son butin sur le cheval et part au galop. Le fils du chef rentre au village, honteux. Il avoue sa bêtise. Dès le lendemain, tous les villageois se remettent ensemble au travail pour regagner les trésors perdus.

La dimension collective est très visible dans la version africaine, la notion de fête également. Dans la version bretonne, on a affaire à une dimension personnelle et culpabilisante puisque le défunt n'est toujours pas entré au Paradis. La solidarité est de mise, dans la version d'Hampaté Bâ, aussi bien sur terre qu'au ciel, tandis qu'en Bretagne, il s'agit de la plus petite cellule familiale possible : un fils unique, prêtre de surcroît, ce qui enlève à la veuve tout espoir de devenir grand-mère...

On voit bien qu'un conte est interprétable de différentes manières. J'honore un conte quand je le mets au plus près de mon cœur. Je me sens une grande liberté avec les contes. Il faut que ce soit cohérent pour moi. Certains conteurs sont avant tout des transmetteurs : ils sont fidèles aux versions trouvées. Je suis plutôt dans une démarche artistique. Les deux démarches ont leur intérêt. Je m'intéresse aux motifs merveilleux plus qu'à la structure en entier. Dans mon premier

spectacle pour adultes, « Histoires sous le pommier », je contais en patois. C'est ce qui m'a donné ma liberté de conteuse. Quelle que soit leur origine, j'avais besoin de leur donner un costume breton. C'est cette appartenance qui m'a donné le goût de la liberté. J'utilise des images qui me viennent de mon enfance. Ma liberté est beaucoup plus large aujourd'hui, elle est artistique. Je n'hésite pas à changer un conte si la fin est trop dure ou changer le genre d'un personnage. Je le fais dans un souci de cohérence. Je crains d'être trop loin d'un public non averti avec un conte très traditionnel. Je le fais mien pour le faire leur.

Certains contes vous posent-ils des problèmes éthiques ?

Dans « Le Genévrier », la marâtre coupe son petit garçon en morceaux. Si on résume cette histoire sans la conter, c'est insupportable. Elle ne doit pas être contée comme un fait divers. La cruauté dit à la loupe quelque chose de notre part d'ombre. Mais ma voix ne se réjouit pas de ça. Je m'arrange pour faire sentir que si le conte évoque la cruauté, ce n'est pas pour l'encenser. Il faut trouver la justesse, une certaine sobriété. Si on jouit de la violence, on fait mal au conte. Même chose avec cette histoire qui raconte la naissance des contes : pour ne plus se faire battre par son mari alors qu'elle est enceinte, une femme se met

à lui raconter des histoires. Je suis bien sûr du côté de cette femme. Mais je ne suis pas non plus dans le militantisme. C'est un conte sur la force de la parole symbolique, ce n'est pas à prendre comme un fait sociétal. La violence dans les contes ne justifie pas la violence dans la réalité. Cela demande bien sûr un positionnement adéquat et sensible. Il est évident que j'ai plus à l'œil aujourd'hui l'équité homme-femme qu'il y a 30 ans.

Si vous ne deviez transmettre qu'un seul conte aux générations futures, lequel serait-il ?

Je pense à la légende chinoise du pot fêlé, qui traite de la fragilité. Dans ce conte, c'est par la fêlure du pot que s'écoule l'eau qui fait pousser les fleurs. Nous avons tous nos fêlures. Pas seulement les personnes handicapées, les personnes âgées. La fragilité, c'est le sujet qui me passionne en ce moment. J'ai l'impression que la reconnaissance de la fragilité, c'est ce qui sauvera le monde. Dans le conte « La Belle et le monstre », c'est la troisième jeune fille qui fera que le monstre ôte sa carapace parce qu'elle a dit à la vieille femme au bord du chemin : « je ne sais pas où je vais et j'ai peur ». Elle a montré sa fragilité contrairement à ses deux sœurs arrogantes qui se sont fait dévorer.

Une autre légende importante à transmettre en ces temps de pandémie est celle de la "divinité". Dans la version

hindoue, Brahma décrète qu'il faut cacher la part divine de l'homme car il ne l'utilise pas à bon escient. Il propose de la cacher au fond de l'homme : c'est le seul endroit où il ne pensera jamais à chercher. Notre divinité serait notre inconscient. C'est pourquoi les hommes courent partout, explorent le monde entier, réalisent de grands exploits. Ils ne savent pas que ce qu'ils cherchent est en eux. Mais je ne suis pas d'accord avec le fait que l'homme n'ait pas accès à sa divinité. Je préfère la version amérindienne. Petit Père agit comme Brahma mais Petite Mère, confiante en l'humanité, conclut : « je connais mes enfants, ils trouveront. »

Et pour finir, il y a « Le rêve ». Deux voyageurs sont en train de marcher. Ils s'arrêtent pour se reposer. L'un des deux s'endort. Soudain, son compagnon voit une mouche sortir de sa bouche et voler jusqu'à un crâne de cheval non loin d'eux. Elle en fait le tour, rentre à l'intérieur, ressort, comme si elle le visitait. Puis elle retourne dans la bouche du dormeur.

« J'ai fait un rêve, dit celui-ci en se réveillant. Je déambulais dans les pièces d'un immense palais. Toutes plus belles les unes que les autres. Dans la dernière, il y avait une trappe. Je l'ai soulevée. Dedans, il y avait un trésor !

- Tu sais, a dit son compagnon, tandis que tu dormais, j'ai vu ton âme sortir de ta bouche sous la forme d'une mouche.

Elle s'est proménée dans ce coin, ajoute-t-il en désignant le crâne. »

L'un et l'autre se regardent, se dirigent vers le crâne, le soulèvent. Dessous, ils découvrent leur trésor.

Ce conte peut être interprété de différentes façons. Ce qui est important, c'est comment il parle à chacun. Pour moi, ce conte explique le lien entre le conscient et l'inconscient. Les deux marcheurs sont en nous. Celui qui regarde est le conscient,

celui qui dort est l'inconscient. Quand conscient et inconscient communiquent, nous pouvons connaître nos besoins profonds. Mais on peut l'interpréter d'un point de vue sociétal : qui marche ? Deux migrants ? Quelle est la quête des marcheurs ? Le rêve qui peut être "fou" exprime le désir. L'âme indique où chercher. Le trésor n'est peut-être que symbolique mais il va donner de la force aux deux marcheurs. À vous la balle !

Témoignages de conteuses de « l'Âge d'Or de France »

RECUEILLIS PAR CECILE MOURoux

Conteuse et adhérente de l'IICP

Situation de l'association

« L'Âge d'Or de France » est une association parisienne, actuellement présidée par Gérard Savoye, qui contribue à faire vivre la tradition orale, grâce à ses conteurs bénévoles. Fondée en 1975, à destination des retraités actifs, l'association s'intéresse dès ses débuts aux pratiques innovantes en matière de transmission culturelle. Suite à la visite de la bibliothèque pour enfants de Clamart, quelques adhérents souhaitent apprendre à conter. En vue de se former, ils sollicitent l'aide de conteurs professionnels, pionniers du Renouveau du conte en France. Car devenir conteur ne s'improvise pas : c'est le fruit d'un long travail, portant sur l'expression orale et la connaissance du répertoire traditionnel. Solidement formés, les conteurs de « L'Âge d'Or de France » rencontrent leur premier public en 1978, à l'occasion d'une exposition de livres pour enfants au centre Pompidou. Cette première racontée sera suivie de nombreuses autres, dans toute l'Ile-de-France, en bibliothèques,

crèches, centres de loisirs, écoles maternelles ou primaires, collèges, hôpitaux, centres sociaux, MJC, musées...

Une trentaine de conteurs oeuvrent aujourd'hui à l'Âge d'Or. Certains ont dû mettre leurs activités entre parenthèses en raison de la crise sanitaire ; d'autres continuent à se déplacer. Ils interviennent toujours en binôme, pour offrir au public une alternance de voix et de styles. Leur répertoire comporte des contes merveilleux, fantastiques, facétieux, des épopées, mythes et légendes de tous les continents.

Les formations, assurées par des professionnels, se poursuivent, avec une offre diversifiée pour conteurs débutants ou confirmés. Les adhérents de l'association peuvent participer chaque mois à l'atelier « Contes en liberté ». Il s'agit d'un lieu pour s'exercer à conter, en toute simplicité, dans un climat de bienveillance. Pour en savoir plus, consultez le site de l'association : <https://www.agedordefrance.com/>.

*Les témoignages***Lynn Vivier-Foucart**

« C'est l'écriture qui m'a mené au conte. Il y a dix ans de cela, à l'occasion de la clôture de l'année d'un atelier d'écriture, j'ai pu lire mes textes devant un public. Je n'avais pas vraiment besoin de consulter ma feuille et j'ai ressenti une véritable jubilation d'être en relation avec le public.

J'ai donc cherché la pratique orale qui me permettrait de tisser du lien avec l'autre, en partageant « un peu de notre nature humaine » qui se reflète dans la matière universelle des contes. Même si, au début, on imagine vers quoi on voudrait se diriger, on ne trouve pas toujours le chemin facilement. C'est un travail exigeant qui demande qu'on questionne toujours la sincérité de ses choix. C'est comme ça qu'on peut raconter l'irracontable. Les contes défient tous les tabous, ils sont comme un écho à la noirceur du monde, mais ils montrent aussi que des solutions existent. Que je raconte des contes traditionnels ou que j'intègre des nouvelles ou des récits de vie, comme dans certains spectacles destinés à un public adulte par exemple, c'est toujours avec l'idée de dire le monde et de témoigner. C'est cet engagement, cette joie de donner vie par la parole à des histoires venues de la nuit des temps, et dans lesquelles on peut parfois se reconnaître aujourd'hui, qui m'encouragent

à continuer quelles que soient les circonstances, pour le meilleur et le merveilleux... ou pas. »

Elisabeth Bastard

« Il y a plus de 20 ans, mon mari et moi avons décidé de devenir conteurs, comme un nouveau métier pour notre retraite et nous nous sommes engagés dans la formation, ensemble, à « l'Âge d'or de France », en y consacrant l'argent que nous aurions dépensé en voyage. Cela valait la peine : ce long voyage ne s'est jamais arrêté, car le conte nous a fait voyager dans tous les pays du monde et parcourir plus de 20 siècles passés.

Ensuite, de plus en plus motivés, non seulement nous avons partagé cette passion en allant conter dans tous les milieux, de la crèche à la maison de retraite en passant par les malades mentaux, les SDF ou les détenus en prison, mais nous avons aussi souhaité transmettre l'art et le plaisir de conter. Alors, ensemble, nous sommes devenus formateurs. Cela nous a permis de rencontrer des publics nouveaux et souvent des gens passionnants.

À présent, mon mari est décédé à la suite d'une longue maladie, mais il est resté conteur jusqu'au bout de sa vie, et moi, je continue seule - difficilement ! Mais j'ai quand même accepté la responsabilité

d'être présidente de l'association « les conteurs de Sèvres », notre première association de conteurs, et je suis ainsi chaleureusement soutenue par tout un groupe de conteurs et conteuses. »

Jane Caumartin

« C'est en exerçant mon métier d'orthophoniste que j'ai découvert le plaisir de raconter des histoires aux enfants. Avec mes jeunes patients en difficulté scolaire, j'avais recours aux contes pour améliorer les capacités de compréhension. Je pense que l'oralité, qui précède l'écrit dans le développement de l'enfant, est un moyen d'enrichissement merveilleux. En tout premier lieu, il construit un lien affectif. L'oralité crée le lien entre le conteur et celui qui écoute, un lien humain fort...

L'essentiel aussi, c'est le conte lui-même. Je pense que s'il a traversé des siècles et des mondes, c'est qu'il nous touche au plus profond, qu'il relie les hommes entre eux. Les partager oralement tisse des liens. Ceux qui écoutent vivent en même temps des émotions, sont sensibles à la même beauté. Ils partagent la beauté de la langue, ses mots précis, choisis, ses rythmes et les voix qui la portent. »

Teresa Hogie

« J'ai découvert la littérature jeunesse en étant bibliothécaire bénévole dans mon village. C'est en lisant des albums pour les jeunes que j'ai découvert le conte. Quelques mois plus tard, j'ai mis en place « l'heure du conte ». Au fil du temps, j'ai senti que les contes me travaillaient de l'intérieur. Ils n'étaient plus dans les livres, ils étaient en moi. Il m'est arrivé de me lever la nuit parce que telle ou telle partie d'un conte m'interrogeait et m'empêchait de me rendormir. Alors, je me replongeais dans le conte, à la recherche de ce qui empêchait mon sommeil.

Je continue à conter parce que j'aime transmettre de belles histoires et voir les yeux pétillants de ceux qui écoutent ! Ces instants magiques me donnent de l'énergie, ils me portent.

Ma motivation me vient aussi d'une conviction : tout le monde aujourd'hui n'a pas les mêmes chances. Aller à la rencontre de toutes les populations, y compris celles qui sont les plus éloignées de la vie culturelle, me paraît primordial. »

CREATIONS

Dodik

GIGI BIGOT

¹⁴⁶Un jour, un jour exactement comme les autres jours, Dodik était rentrée de l'école, les nattes bien tirées, son tablier à carreaux avec Dodik brodé d'un côté, de l'autre côté, la croix d'honneur : ça voulait dire « j'ai bien travaillé ». Même qu'à la décoration des Anciens combattants, Dodik avait soufflé à Eugénie : « Maman, c'est parce qu'ils ont bien tué ? ». Chut !

Dodik était pressée, tellement pressée. Non, ce n'était pas un jour comme les autres jours, puisque cet après-midi-là, Eugénie a entendu trois fois un oiseau crier. Trois fois, elle a ouvert la fenêtre, y avait rien du tout, c'était dans sa tête.

Dodik était pressée, tellement pressée, elle court, elle vole, elle n'a pas vu arriver...

Elle court, elle vole ! La petite paysanne est partie labourer le ciel. Il fait noir sur la terre. Pourquoi ? Eugénie a senti un grand froid l'envahir de la tête jusqu'aux pieds. Eugénie meurt de l'intérieur, elle ne sait pas ce que faire de sa peau, elle ne sait pas ce que faire de son cœur.

Ses mains sont tellement bêtes au bout de ses bras. Ses bras pendent le linge mais le fil

est trop long. Ses pieds l'emmènent dans le jardin, mais les fraisiers poussent pour rien. Il n'y a que ses yeux qui n'arrêtent pas de couler comme une fontaine pour arroser le chagrin.

Quant à son mari, on aurait dit qu'il avait usé tous ses mots. Et puis, dans sa maison, Eugénie se cogne, elle se cogne partout, là dans l'escalier contre le petit chat, là sur la marelle du carrelage, là sur les dessins de la toile cirée. Elle se cogne partout. Il n'y a plus rien à ranger.

Une nuit, Dodik est revenue dans le rêve d'Eugénie. Elle dit : Maman, faut que t'arrêtes de pleurer, ma chemise est toute mouillée, je n'arrive pas à dormir, moi.

Le lendemain, Eugénie a acheté un grand mouchoir à carreaux pour essuyer ses larmes et un petit cahier bleu pour « rassérer¹⁴⁷ » le chagrin. Peut-être que le bon Dieu, des fois, c'est juste ça, un grand mouchoir, un petit cahier...

Quelques temps plus tard, Eugénie et son mari sont partis dans le jardin. Au pied des fraisiers, une grande patience a poussé, tout autour, des pensées.

¹⁴⁶ Adaptation de *La petite chemise de mort* des frères Grimm

¹⁴⁷ « Ramasser », en gallo.

Peau d'âme

GIGI BIGOT

En 2003, Gigi Bigot crée le spectacle Peau d'Âme, en hommage aux femmes internées dans le camp de Rieucros, en Lozère, pendant la seconde guerre mondiale. Ouvert à l'initiative du gouvernement de Daladier, le camp de Rieucros fut le premier camp d'internement disciplinaire français pour femmes. Sous le régime de Vichy, plus de 500 femmes y furent emprisonnées, accusées d'opinions

politiques extrémistes ou de mœurs douteuses. Solidaires et créatives, les internées organisèrent des cours de langues, d'histoire, de dessin, de théâtre... Un groupe de femmes présenta une version théâtralisée et parodique de « Blanche-Neige » pour dénoncer leur détention abusive. Le texte qui suit, extrait de Peau d'Âme, est inspiré de cet épisode historique.

Il était une fois une reine.

Elle avait dans son royaume de beaux enfants blonds, de beaux enfants aux yeux clairs. Il y avait aussi une jeune fille brune avec des yeux noirs, des cheveux noirs comme du jais, la peau blanche comme de la neige. C'est pour ça qu'on l'appelait Blanche-Neige. La reine voyait bien que Blanche-Neige était belle, bien plus belle qu'elle. Plus elle grandissait, plus elle embellissait. Alors petit à petit, la reine lui a interdit de jouer dans le quartier. Et l'école ? Terminé, pour ce que ça va te servir ! D'ailleurs à l'école maintenant, on l'appelait "youpine". Avant, elle était pareille aux autres, elle apprenait ses leçons, elle oubliait son crayon, elle se faisait

gronder, elle jouait à la ronde, mais depuis quelques jours, sur sa blouse, il y avait une étoile de cousue. Une étoile jaune... C'est beau, une étoile. En plus, son père était tailleur, c'était forcément bien cousu. Pourquoi ses copines d'hier se moquaient d'elle aujourd'hui ?

« Blanche-Neige tes copains tu quitteras De ton chat te débarrasseras Blanche-Neige de pain blanc ne mangeras De viande ni d'oeufs n'acquéreras Blanche-Neige de confiture te priveras Au cinéma tu n'iras Blanche-Neige ta TSF tu rendras De journaux tu ne liras Le téléphone tu n'useras Blanche-Neige point de valise n'achèteras. »

C'est comme ça que Blanche-Neige s'est retrouvée parquée dans le quartier, mais toujours la méchante reine la croisait, et toujours son miroir lui disait que Blanche-Neige était la plus belle.

Alors un jour, elle a envoyé un chasseur la chercher. Un chasseur, avec des brodequins cloutés et une mitraillette à la main. Dans un camp, il l'a emmenée. Mais partout la méchante reine la croisait. Alors elle a ouvert d'autres camps, en Polanska, en Austria, en Lituanie... Mais toujours le miroir lui renvoyait que Blanche-Neige était la plus belle. Alors on a coupé ses cheveux, on l'a affublée de vêtements trop grands, on lui a fait enfiler de gros godillots qui l'empêchaient de marcher.

« Alors, tu te crois toujours la plus belle ? ». La méchante reine riait, riait. Blanche-Neige maigrissait. Elle se voyait dans ses compagnes. Parfois, l'une d'elles avait réussi à sauvegarder une photo du temps d'avant, il y a deux ans, au bord de la mer,

avec son mari et leur petit garçon. Blanche-Neige dans son maillot de bain avec de beaux seins et des cuisses bien plantées. Tu es trop belle, Blanche-Neige, la méchante reine ne veut pas, ramasse tes photos. Allez, à la douche, Blanche-Neige, avec les autres, à la douche ! Normalement, les petits nains devraient venir la chercher sur le charnier, puisque normalement, ils devraient l'emporter dans un cercueil de verre, puisqu'un prince devrait l'embrasser.

Ça fait tellement de temps qu'elle n'a pas été embrassée sur la bouche, ça fait si longtemps qu'elle n'a pas fait l'amour... Dix ans ! Cent ans, comme la Belle au Bois dormant ? Mais les petits nains ne peuvent pas l'emporter. Ils sont en train de piocher dans le camp d'à côté. Blanche-Neige, tu crèves, Et les petits nains ne peuvent rien pour te sauver. Juste pleurer, juste se rappeler. Pour après, raconter comment on a fait mourir des fées. Juste pleurer...

À tes souhaits, Léo !

CECILE MOURoux

Conteuse et adhérente de l'IICP

Plic ploc !

Elle est tombée de mon bonnet,

La petite histoire des jours frisquets.

Réchauffe-la au creux de ton oreille,

Elle te dira des merveilles.

Il n'y a pas si longtemps, dans un village pas si lointain, vivait un petit garçon qui s'appelait Léo. Jusqu'ici, rien d'extravagant. Tous les jours, il allait à l'école. Jusque-là, rien de renversant. Ce qui est absolument ébouriffant, c'est qu'un jour de givre et de vent, dans la cour de récréation, il éternua si fort qu'il fut propulsé dans les airs.

Précisons, pour l'exactitude du récit, que le « atchoum » de Léo, ce jour-là, n'avait rien d'un « atchoum » ordinaire. Il relevait plutôt de la famille des « watchahoum », dont la puissance est bien connue des scientifiques.

Et tandis que Léo décollait en tourbillonnant, il entendit ses amis, Yuan, Juliette et Pierrick, lui crier : « à tes souhaits ! »

Affolé, le garçon se sentit emporté dans le ciel par l'abominable tornade. Il gesticula de toutes ses forces pour lutter contre le courant d'air, tenta désespérément de reposer les pieds au sol, mais le paysage en contrebas ne faisait que s'éloigner. L'école avait la taille d'une boîte d'allumettes et ses amis n'étaient pas plus gros que des vermisseaux.

Soudain, il ne vit plus rien. Il venait d'entrer dans une nappe de brouillard épaisse comme une purée de pomme de terre à l'ancienne. Il continuait à monter, de plus en plus doucement.

—Aïe, aïe, aïe ! Gémissait-il. Gare à l'atterrissage ! Je vais m'écrabouiller!

Il commençait tout juste à tomber quand deux bras costauds l'attrapèrent... et l'installèrent sur un fauteuil en carton ! Un majestueux fauteuil orné de codes-barres, un véritable trône de carton, posé sur un champ de nuages. Le ciel était plus bleu que bleu et le soleil pulvérisait des paillettes dorées sur la prairie moutonneuse.

Le sauveur de Léo se tenait devant lui, accoudé à un charriot de supermarché. C'était un petit homme, avec un bedon tout

rond, une bouille rigolarde et trois frisotis blancs sur le crâne en guise de chevelure. Il portait pour tout vêtement un short à bretelles en velours côtelé, d'un joli vert sapin. Ses pieds dodus se prélassaient dans une paire de tongs en laine d'alpaga des alpages.

— Salut, p'tit gars ! Moi, c'est Norbert, génie des bourrasques du Nord et protecteur des enrhumés ! Je suis bigrement content de t'accueillir. Il y a bien longtemps que je n'ai pas reçu de visiteurs. Les étrennements prodigieux se font rares, de nos jours. Sois le bienvenu au royaume des souhaits ! Comment tu t'appelles ?

— Euh, salut. Je m'appelle Léo.

— Enchanté, Léo ! Je suis entièrement à ton service. Alors dis-moi, Léo, quels sont tes souhaits ?

Le garçon regardait autour de lui, complètement chamboulé. Ce n'est pas tous les jours, qu'on a l'occasion de s'asseoir sur un trône de carton, parmi les nuages. Il n'arrivait pas à réfléchir.

— Allons, allons ! Insista Norbert. Je suis sûr que tu as des souhaits. Tous les Terriens en ont. Pense à ce que tu aimerais obtenir, accomplir, devenir. Au royaume des souhaits, tes rêves deviendront réalité.

Léo n'eut pas à se creuser le ciboulot très longtemps. Il se rappela sa dernière sortie au centre commercial : sa maman

avait refusé de lui acheter un nouveau jouet, sous prétexte qu'il en avait déjà trop.

— Dis, Norbert, je pourrais avoir un robot de combat avec des yeux qui jettent des rayons lasers, comme on voit dans la pub à la télé ?

— Hé hé ! Foi de Norbert, avec mon caddie, tout est permis !

Le génie ventru sortit un stylo-bille de la poche arrière de son short. Cet accessoire, banal au premier abord, portait bel et bien, pour un œil averti, la marque de fabrique des contrées féériques : son encre précieuse miroitait de mille teintes raffinées, allant du gris gravier au jaune biscotte, en passant par un subtil rose dindonneau. Notons que le charriot de supermarché, faussement ordinaire, était quant à lui entièrement réalisé en fibres de chaudrons recyclés.

Norbert tapota trois fois le stylo sur le rebord métallique du charriot et... Tadam ! Le robot de combat apparut à l'intérieur.

Léo se précipita sur son nouveau jouet.

— Merci Norbert ! C'est exactement celui que je voulais ! Regarde comme il est fort !

Il mit le robot en marche et celui-ci jeta des rayons lasers avec ses yeux, tandis

que, de ses poings robustes, il frappait la paume de Léo.

Bam ! Bim !

Bam ! Bim !

Le garçon joua longtemps, puis il finit par se lasser.

— Dis, Norbert, mon robot a un look d'enfer, mais regarde-moi, avec mes vieilles baskets ! De quoi j'ai l'air ? S'il-te-plaît, je pourrais avoir des baskets avec une semelle qui fait de la lumière ?

— Hé hé ! Foi de Norbert, avec mon caddie, tout est permis !

Le génie des bourrasques du Nord tapota le stylo sur le rebord du caddie et... Tadam ! Les baskets apparurent !

Vite, vite, Léo retira ses vieilles chaussures et enfila les nouvelles. Elles étaient pile à la bonne pointure ! Il fallait le voir, tout fier, se balader sur les nuages avec ses baskets clignotantes qui faisaient...

Cliclic !

Cliclic !

Il se promena longtemps, puis il finit par se fatiguer.

— Dis, Norbert, elles sont très belles, mes baskets, mais c'est un peu ennuyeux de toujours marcher. Ce qu'il me faudrait, tu vois, c'est une trottinette électrique. Tu pourrais m'en offrir une ?

— Hé hé ! Foi de Norbert, avec mon caddie, tout est permis !

Le génie en short tapota le stylo sur le rebord du charriot et... Tadam ! La trottinette était là !

— Wahou ! S'exclama Léo. Merci Norbert ! C'est une vraie trottinette de grands ! Tout à fait celle dont je rêvais !

Il la sortit illico du caddie et fila pour une longue, longue escapade à travers les champs de nuages. Il fonçait à toute allure !

Zim zam zoum !

Zim zam zoum !

Il fit de nombreuses pointes de vitesses, puis il finit par s'ennuyer.

— Dis Norbert, le paysage est plutôt monotone par ici. Moi, ce que j'aimerais, c'est explorer l'espace. Tu pourrais me donner une fusée pour aller sur la Lune ?

— Hé hé ! Foi de Norbert, avec mon caddie, tout est permis !

Le brave génie fit tournicoter le stylo-bille à sept reprises, avant de le tapoter sur le rebord du charriot et ... TADADADAM ! CRACABOUM !

Une fusée, aussi haute que la Tour Eiffel, surgit des nuages, à côté du charriot renversé.

Léo resta sans voix. Bouche bée. Cloué.

Incité par Norbert, il grimpa à l'échelle et prit place au poste de pilotage. Sur le tableau de bord, il n'y avait que deux manettes de commande : « Lune » et « Royaume des souhaits ». Léo prit une profonde inspiration et poussa la manette « Lune ».

Il décolla si vite qu'il fit deux loopings avant d'atteindre la Lune.

Viou viou !

Viou viou !

Il se posa sur le sol de poussière entre deux cratères, baissa la vitre du poste de pilotage et profita d'une vue fort agréable sur notre charmante planète. Puis, il éprouva un vertige à l'idée d'être monté si haut. Il poussa la manette « royaume des souhaits » et rentra auprès du bon génie, qui l'attendait patiemment.

— Dis, Norbert, j'ai fait un fabuleux voyage, mais tu sais, parfois, je me sens seul. J'aimerais avoir quelqu'un tout le temps près de moi, quelqu'un à qui je pourrais confier mes chagrins. Tu pourrais me donner, s'il-te-plaît, un petit chien qui parle ? Un tout petit chien qui tiendrait dans ma poche et qui serait mon copain ?

— Hé hé ! Foi de Norbert, avec mon caddie, tout est permis !

Le drôle de bonhomme secoua énergiquement le stylo aux reflets enchanteurs, le tapota sur le rebord du

charriot et... Tadam ! Un tout petit chien pointa le bout de son museau.

— Oh ! Merci Norbert ! Il est trop mignon !

Léo prit le petit animal dans ses bras, le câlina, le gratouilla, le papouilla si bien qu'ils devinrent inséparables. Le toutou noir et blanc aux oreilles pendantes se blottissait dans son cou, écoutait ses petits soucis et grosses colères. Souvent, il disait :

« Je suis ton copain.

Je suis ton copain. »

Léo aimait beaucoup le petit chien et tous ses autres cadeaux. Malgré tout, il se sentait triste.

— Dis, Norbert, le petit chien est gentil, mais il n'a pas beaucoup de conversation. Je jouais bien dans la cour de récré, avec Yuan, Juliette et Pierrick. Je pourrais rentrer maintenant ?

Le génie des bourrasques semblait embarrassé. Il gratouilla son crâne lisse entre les trois frisotis blancs.

— Ce qui m'embête, mon p'tit Léo, c'est que je n'autorise pas les visiteurs à rentrer sur Terre avec leurs cadeaux. Mon existence doit rester secrète. Je tiens à ménager l'effet de surprise pour les enrhumés qui arrivent par miracle chez moi.

— Bien sûr, je comprends, Norbert. Alors, je te donne tout. Occupe-toi bien du petit chien !

Il remit ses vieilles baskets.

Il jeta un dernier regard au robot de combat qui faisait Bam ! Bim ! Bam ! Bim !

Aux baskets clignotantes qui faisaient Cliclic ! Cliclic !

À la trottinette électrique qui faisait Zim zam zoum ! Zim zam zoum !

À la fusée qui faisait Viou viou ! Viou viou !

Au petit chien qui disait : « Je suis ton copain », « Je suis ton copain ».

Norbert accrocha une longue corde invisible autour de la taille de Léo et fixa l'autre extrémité à la barre du caddie.

— Au revoir p'tit gars ! Je te ferai descendre tout doucement et je couperai la corde quand tu seras en bas. Bon voyage ! Et surtout, reviens quand tu veux !

Léo lui adressa un salut amical et se laissa balancer au bout de la corde invisible. Il traversa de nouveau le brouillard façon purée à l'ancienne, et vit enfin réapparaître son école, la cour et ses amis !

Quand il posa le pied à terre, il sentit la corde se détacher de sa taille.

La fin de la récréation n'avait toujours pas sonné. Le temps semblait ne pas s'être écoulé.

— Hé ! Ho ! Léo ! Lui cria Juliette. Qu'est-ce que tu fais ? On dirait que tu dors debout !

— C'est rien. J'étais dans les nuages. On joue ?

Il y eut une partie de balle aux prisonniers, puis un cache-cache géant. Pendant la leçon d'anglais, Pierrick s'inventa un accent rigolo. Yuan et Juliette transformèrent le cours de gym en concours de cabrioles ratées.

En rentrant chez lui le soir, Léo riait encore en pensant aux pitreries de ses amis.

Tout là-haut, depuis le royaume des souhaits, Norbert l'observait en secouant ses frisottis.

Les Terriens sont des créatures bien étranges, se disait-il. Ils demandent tant, alors qu'il leur faut si peu pour être comblés.

Oh hisse !

Elle est rentrée sous mon bonnet,

La petite histoire des jours frisquets.

Au creux de ton oreille, elle s'est réchauffée,

Maintenant, elle va se reposer.

REFERENCES

Les contes aux mille visages : quelques points de repère dans l'offre éditoriale

CECILE MOURoux

Conteuse et adhérente de l'IICP

Des contes, des contes et encore des contes ! Ils figurent au catalogue de tous les éditeurs jeunesse. Une maman chèvre n'y retrouverait pas ses sept chevreaux !

Des versions adaptées au jeune âge

Nathan propose dans la collection « Les petits cailloux » un large choix de contes intemporels, réécrits dans un langage simple. C'est également le cas des éditions Auzou, avec « Les p'tits classiques ». Dans la même veine, « Mes contes préférés », des éditions Deux coqs d'or, et « Mes petits contes classiques », de 123 Soleils, sont des collections idéales pour les lectures du soir.

Les collections « Contes pour grandir » et « Contes de mon enfance », des éditions Fleurus, sont particulièrement attrayantes par leurs illustrations toutes en rondeurs et couleurs acidulées.

Une collection à explorer : « Les p'tits Didier », de Didier Jeunesse, offre à la fois des grands classiques, des contes moins connus et des créations contemporaines.

Les éditions Gründ ont pensé aux petites mains intrépides en lançant la collection « mes contes indéchirables », pour les 2 à 5 ans.

100 % classiques

Pour découvrir ou redécouvrir les contes de Grimm, Perrault ou Andersen dans leur version intégrale, on pourra se tourner vers les « Contes et classiques » de Magnard, avec des albums illustrés en petit format. Pour le secondaire, Larousse propose des contes en livres de poche, à un prix imbattable, avec ses « Petits classiques ». La collection « Bibliocollège contes » des éditions Hachette, ou la collection « Classiques » de l'École des Loisirs, complètent l'offre des incontournables.

Certains éditeurs subliment les textes originaux par des illustrations et une mise en page qui séduiront les lecteurs de tous âges. Les albums de Gallimard jeunesse (« La Clé des contes »), installent les contes dans de véritables écrins. Il faudra se tourner vers Seuil Jeunesse pour retrouver les célèbres *Contes Russes* illustrés par

Bilibine ou les *Contes choisis* des frères Grimm, illustrés par Adolf Born. On trouvera un beau recueil associant Grimm, Perrault et les illustrations de Hans Fischer aux éditions La Joie de Lire. Quant aux éditions Circonflexe, elles établissent des ponts entre les contes et l'histoire de l'art, en illustrant les histoires avec des œuvres célèbres.

Autour du monde

Il était une fois, dans une contrée lointaine... Rien de tel que les contes pour découvrir d'autres cultures et voyager en rêve d'un continent à l'autre.

Flammarion enchante ses jeunes lecteurs depuis des décennies avec « Les histoires du Père Castor ». Chez le même éditeur, on trouvera une collection de poche « Contes et légendes », regroupant un large éventail d'origines géographiques. Toujours en format de poche, citons des éditeurs emblématiques tels que L'École des Loisirs, avec ses « Contes du monde entier », ainsi que Nathan et ses « Contes et légendes ».

On trouvera de beaux albums dans la collection « Contes et mythes de la Terre » chez Actes Sud, et dans la collection « La bibliothèque imagée » chez Rue du Monde. Les éditions du Jasmin emportent leurs

lecteurs de l'Argentine au Japon, en passant par l'Irlande et la Tunisie, grâce aux « Contes d'Orient et d'Occident. » Milan poursuit sa collection de référence : « Mille ans de contes », source inépuisable de dépassement !

Enfin, les éditions Syros se distinguent par une approche des contes au plus près de l'oralité, dans la collection « Paroles de conteurs ». Autre initiative lumineuse de Syros : avec « Le Tour du monde d'un conte », le lecteur peut découvrir les étonnantes variantes d'un même conte, d'un pays à l'autre.

La voix des conteurs

Les livres audio sont en plein développement et les contes se prêtent tout naturellement à ce support. « Ouï dire éditions » est une maison de disques entièrement dédiée à l'enregistrement de récits contés par des conteurs professionnels. On trouvera aussi des CD de contes aux éditions « Le Jardin des mots ».

Enfin, l'univers des contes engendre, au-delà des réécritures, toute une littérature de l'imaginaire contemporaine, allant des albums pour les tout petits aux romans de fantasy pour ados.

Repères sur les fonds documentaires consacrés aux contes

CECILE MOUROUX

Conteuse et adhérente de l'IICP

BNF, Centre national de la littérature pour la jeunesse

Le Centre national de la littérature pour la jeunesse (CNLJ), héritier de la Joie par les Livres, occupe la salle I de la BNF, située en haut de jardin de la bibliothèque d'étude. Il met à la disposition des lecteurs un fonds documentaire consacré aux contes et à la littérature orale. Unique en France par son ampleur et sa qualité, ce fonds comporte :

- des livres de référence sur la mythologie, les religions et le folklore
- des catalogues et répertoires nationaux et internationaux de contes
- des livres de référence sur le conte et la littérature orale
- des textes fondateurs et grandes œuvres littéraires du monde entier
- des recueils de contes et légendes populaires de toutes les régions françaises et du monde entier
- des revues spécialisées
- des dossiers thématiques relatifs à certains contes types répertoriés dans la Classification Aarne-Thompson.

Il est possible de consulter gratuitement sur place la base de données Bibliorécit.

Ghislaine Chagrot, bibliothécaire, spécialiste du conte au CNLJ, est à votre disposition pour vous guider dans vos

recherches parmi les rayonnages et dans l'utilisation de Bibliorécit (possibilité de prendre rendez-vous via <https://cnlj.bnf.fr/fr/formulaire/contact>).

Comment se rendre à la BNF ?

Bibliothèque François-Mitterrand, Quai François Mauriac, 75013 Paris

Métro ligne 6 : Quai de la gare

Métro ligne 14 ou RER C : Bibliothèque François Mitterrand

Pour connaître les horaires d'ouverture et les conditions d'accès à la salle I de la BNF, consultez la page suivante :

<https://www.bnf.fr/fr/ouverture-des-salles-de-lecture-de-la-bnf-modalites-dacces>

La bibliothèque virtuelle Bibliorécit

Bibliorécit est une base de données spécialisée dans les contes et la littérature orale. Elle comporte la présentation détaillée des 3500 contes-types de la classification Aarne-Thompson, les notices bibliographiques de plus de 900 recueils, et la description de plus de 38000 récits de tradition orale, relevant ou non de la classification Aarne-Thompson.

Mais ce n'est pas tout ! Bibliorécit peut aujourd'hui se visiter comme une véritable

bibliothèque virtuelle, puisque 11000 textes numérisés sont accessibles en un clic.

Les recherches s'effectuent par mots-clés (thème, mot du titre, nom de l'auteur) ou par navigation dans l'arborescence Aarne-Thompson.

La base de données Bibliorécit a été créée en 2000 par Thérèse Perras. Conteuse, bibliothécaire, formatrice au répertoire de la littérature orale, Thérèse Perras a participé au mouvement du Renouveau du Conte en France. Depuis plus de vingt ans, elle se consacre à l'enrichissement continu du contenu de Bibliorécit.

Hors de la salle I de la BNF, la base de données Bibliorécit est accessible aux particuliers et institutions sur abonnement.

Pour connaître les tarifs et la procédure d'abonnement, consultez le site <http://bibliorecit.com/>

Le Litt'Oral, centre de documentation de l'association Calliope

L'association Calliope, fondée par Isabelle Genlis, Isabelle Sauvage, Cécile Cayla-Boucharel et Laure Cluzeau, promeut les arts de l'oralité. Elle soutient la création d'œuvres pensées pour la parole. Elle rassemble artistes et chercheurs autour d'une réflexion sur les modes actuels de transmission et d'adaptation du patrimoine oral et narratif de l'humanité.

L'association Calliope est dépositaire d'un fonds de ressources composé par le CLiO (Conservatoire contemporain de littérature orale, fondé par Bruno de la Salle à Chartres en 1981, puis installé à Vendôme, de 1995 à 2017). Le fonds du Litt'Oral est également composé des envois d'auteurs et d'éditeurs, des acquisitions de l'association, de dons et de legs (de la conteuse Michèle Bortoluzzi via l'association Imaginale, du conteur Gilles Bizouerne, des bibliothèques d'Indre et Loire et du Loir-et-Cher.)

Ce fonds comporte plus de 4000 ouvrages :

- la Classification Aarne-Thompson-Uther et *Le Conte populaire français* de Paul Delarue et Marie-Louise Tenèze
- des recueils de contes, légendes, épopées
- des œuvres de littérature écrite souvent transmises oralement
- des ouvrages théoriques à propos de la littérature orale et des pratiques de l'oralité

Le fonds d'archives met à disposition des chercheurs des collectages issus de sociétés où l'oralité est encore vivante, des enregistrements de conteurs, des conférences, des affiches, programmes et documents préparatoires à l'écriture des spectacles.

Un catalogue en ligne permet de repérer les ouvrages disponibles au Litt'Oral avant de venir les consulter sur place. Il permet des recherches par mots-clés (titre, auteur, thème, collection...) et une exploration

virtuelle des rayonnages, par type de documents (recueils de contes, mythes, épopées, livres documentaires, ouvrages de littérature générale, ouvrages pour la petite enfance, archives audiovisuelles...)

Le catalogue est accessible à l'adresse suivante : https://litt-oral.bibliissimo.net/pmb/opac_css/

Comment se rendre au Litt'Oral?

Le Litt'Oral, 4 rue Louis Loucheur, 75017 Paris

Métro 13 ou Tram 3b : Porte de Saint-Ouen

Pour connaître les horaires d'ouverture et les modalités d'accueil au Litt'Oral, consultez la page suivante :

<https://www.association-calliope.fr/lelittoral.html>

Les coups de cœur des membres de l'Institut

Pour Caroline Dumont

***L'enfant
phoque*** de Nikolaus
Heidelberg, éd. Les
grandes personnes,
2011

Avec *L'enfant phoque*, Nikolaus Heidelberg reprend la célèbre légende des selkies et propose sa variation sous la forme de souvenirs d'enfance d'un petit garçon. Les illustrations de format carré représentant l'histoire d'une famille dont le père est pêcheur, s'opposent aux illustrations en pleine page, plus libres et fantasmagoriques du monde marin, auquel appartient la mère du jeune héros. La mère partira et l'enfant sera libre de son choix : rester sur Terre comme son père ou bien rejoindre la mer... Un beau conte mélancolique et initiatique !

***Lutin
veille*** d'Astrid
Lindgren et Kitty
Crowther, éd. L'école
des loisirs, collection
Pastel, 2012

Un conte de Noël dans lequel Astrid Lindgren réinvestit le personnage du lutin, associé aux tendres illustrations de Kitty Crowther. *Lutin veille* se conte, mais peut aussi se chanter, tel une ritournelle évoquant les tours de garde du lutin, rassurant chacun, chien, poules, moutons, vaches, enfants... Un récit magique, feutré comme les pas du lutin dans la neige et lumineux comme la lune qui éclaire tout ce petit monde !

**Dans les poches
d'Alice, Pinocchio,
Cendrillon et les
autres... d'Isabelle
Simler, éditions
courtes et longues,
2015**

Dans cet album l'auteure a eu l'ingénieuse idée d'imaginer ce que pouvaient contenir les poches de 42 personnages de contes de fées.

Cet inventaire est fait sous un jour poétique via un texte énumérant les petits trésors de chacun, soutenu par des illustrations tout en finesse. L'auteure nous fait deviner à qui appartiennent ses multiples objets, parfois incongrus, parfois fantaisistes, qui suggèrent subtilement leurs propriétaires. La dernière page offre évidemment les réponses !

Plus qu'un livre-jeu, un livre-enquête amusant qui donne l'envie de se (re)plonger dans les contes de fées.

Pour Marie Delahaye :

Thierry Fabienne, *Le bufflon blanc*,
Rue du Monde, 2008

Claude Clément et Daniela Cytry, *Au
Pays de la prison d'or*, Sorbier, 2007

Muriel Bloch, *Ce qui arriva à
Monsieur et Madame Kintaro*,
Gallimard, 2005

*Pour Cécile Mouroux***« Mes propositions de contes sens dessus dessous »**

Il existe de multiples manières de détourner un conte : modifier le contexte, la fin de l'histoire, le niveau de langage, inventer une suite, transposer l'histoire dans un autre genre littéraire, mélanger les contes, supprimer ou ajouter des personnages, modifier les caractéristiques des personnages...

Rendre hommage

Parce que les contes populaires ont nourri leur imagination, certains auteurs et illustrateurs s'en inspirent pour créer des albums originaux. Avec *Il était une fois... : contes en haïku*, Agnès Domergue et l'illustratrice Cécile Hudrisier, évoquent vingt contes classiques en quelques lignes poétiques associées à des aquarelles (éditions Thierry Magnier, 2013). On peut lire cet album comme un livre-jeu en s'amusant à deviner quels contes se

cachent derrière les haïkus. L'illustrateur Benjamin Lacombe propose les *Contes silencieux*, six histoires sans mots, à redécouvrir grâce à des images en relief (Albin Michel jeunesse, 2019). Avec la collection « Les Carrousels des contes », Seuil Jeunesse offre aux jeunes lecteurs la possibilité de jouer les histoires avec des personnages à découper et un décor cartonné à quatre faces. Cette liste non-exhaustive de livres-jeux et livres-objets donne un aperçu du

Pour Dominique Christophe

Praline Gay-Para, *Trouvé dans-un-nid*, Didier jeunesse, 2006 : une adaptation qui s'inspire de "Fundevogel", un conte des frères Grimm

Flore Vesco, *L'étrange malaventure de Mirella*, L'école des loisirs, 2018 : une réécriture du "joueur de flûte de Hamelin"

Stéphane Servant, *Ti Poucet*, Rue du monde, 2009 : une réécriture du petit Poucet

Catherine Zarcate, *Le Loukoum à la Pistache*, coll. Paroles de conteurs, Syros, 2006

Gael Aymon, *Contes d'un autre genre*, Talents Hauts, 2017

Elsa Valentin et Ilya Green, *Bou et les 3 ours*, L'atelier du poisson soluble, 2008

Davide Cali et Raphaëlle Barbanègre, *Blanche-Neige et les 77 nains*, Talents Hauts, 2016

détournement poétique des contes. Les auteurs et illustrateurs qui s'inscrivent dans cette démarche rendent hommage aux contes, sans nécessairement les réécrire.

Moderniser, parodier

Une autre démarche consiste à moderniser les contes pour les adapter aux mentalités d'aujourd'hui. Selon les cas, les adaptations peuvent être discrètes ou radicales.

Dans sa réécriture du *Chat botté*, Sylvaine Hinglais procède par petites touches, sans bouleverser la structure du conte (Albin Michel jeunesse, 2012). Puisque la chasse n'a guère le vent en poupe, le chat n'offre pas du gibier au roi mais des chocolats et un paon à domestiquer, de la part de son maître, le marquis de Carabas ! À la fin de l'histoire, le roi ne donne pas sa fille en mariage au marquis, c'est elle-même qui demande à l'épouser. Sylvaine Hinglais retire ainsi les éléments passésistes.

Suzanne Rominger va plus loin dans la modernisation avec *Cendrillon dépoussiérée* (Éditions

Pour AMarie Petitjean

Rudyard Kipling, *Histoires comme ça*, ill. Etienne Delessert, Gallimard jeunesse, 2018

Erik L'Homme, *Contes d'un royaume perdu*, ill. François Place, Folio cadet, 2005

Hans Christian Andersen, *Contes*, coll. Classiques abrégés, École des loisirs, 2021

Marguerite Yourcenar, *Comment Wang-Fô fut sauvé*, ill. Georges Lemoine, Folio cadet, 2018

Chantal Grosleziat, *A l'ombre du flamboyant*, [livre audio] Didier jeunesse, 2004 (extrait : <https://didier-jeunesse.com/collections/cds/lombre-du-flamboyant-cd-9782278059072>).

Retz, 2003). Dans cette pièce de théâtre, au style contemporain, Cendrillon aimerait se rendre à la soirée d'anniversaire de Maximilien Pleindefric, le fils d'un grand réalisateur de cinéma. Mais la malheureuse n'est vraiment pas présentable et n'a pas terminé les tâches domestiques imposées par sa mère... La suite de l'histoire reste étonnamment fidèle à l'originale, malgré le changement de contexte.

Pour Juliette Cayrel

Eric Battut, *Bonnet d'or et les trois ogres*, L'élan vert, 2013

Paco Liván, *Inezspéré*, Éditions Oqo, 2007

Françoise Rogier, *Les Contes de A à Z, A pas de loups*, 2014

Bien plus radicale, Véronique Cauchy transpose *Le Loup et les sept chevreaux* dans une version décapante :

L'Ogre et les sept frères Biquet (Circonflexe, 2016). Le loup devient un ogre marchand de glaces, maman chèvre devient Madame Biquet et les sept chevreaux sont une fratrie de sept garçons malicieux, retenus à la maison à cause d'une gastro-entérite ! L'histoire est entrecoupée de pages de pubs et les garçons disposent de tous les moyens modernes pour se défendre.

Pas

La passivité des personnages féminins dans les contes populaires suscite aujourd'hui l'indignation. Nombreuses sont les réécritures où les héroïnes prennent leur destin en main. Les éditions Talents Hauts s'attachent à déconstruire les stéréotypes de genre, à travers une série de contes où l'on trouve notamment : *Blanche-Neige et les 77 nains* (2015) et *Cendrillon et la pantoufle velue* (2017), de Davide Cali.

Pour Pascale Wouts

Pierre Dely et Cécile Hudrisier, *La petite poule rousse*, Didier Jeunesse, 2007 : parce que depuis les dizaines d'années qu'elle existe elle n'a pas perdu une plume

Sylvain Alzial et Merlin, *La cage du perroquet*, Thierry Magnier, 2013 : parce qu'une belle cage ne vaut pas la liberté

Claire Laurens et Sandrine Thommen, *La grand-mère qui sauva tout un royaume*, Rue du monde, 2012 : parce que les grand-mères savent beaucoup de choses importantes

question de

se laisser dévorer ! Bien plus qu'une simple modernisation, Véronique Cauchy livre une parodie du conte, en laissant entendre que les enfants d'aujourd'hui ne sont plus aussi naïfs que ceux d'autrefois. Les contes modernisés, plus ou moins parodiques, interrogent les valeurs morales et les normes sociales de notre temps.

Déconstruire

Certaines parodies sont de véritables manifestes contre les stéréotypes véhiculés par les contes.

Le stéréotype du méchant est aussi fréquemment questionné. Les réécritures soulignent l'ambivalence des personnages et mettent en garde contre les apparences trompeuses. Dans le célèbre album de Geoffroy de Pennart, *Le Loup est revenu* (L'École des loisirs, 1994), les trois petits cochons, les sept biquets, le petit chaperon rouge et tous leurs amis unissent leurs forces pour neutraliser le loup. Et puisqu'il promet d'être gentil, le voilà invité à dîner avec eux ! Dans *Les trois petites cochonnes*, de Frédéric Stehr, le loup se déguise en cochon idéal, pour mieux séduire puis dévorer ses victimes. Mais la troisième petite cochonne, qui est la plus rusée, se déguise en loup et capture l'agresseur ! (L'École des loisirs, 1997). Décidément, le loup n'est pas tout puissant et le rapport de force peut s'inverser.

L'avis de Jean Perrot

Le lancement de *La Revue Perrault* sur le thème du conte est un beau projet, car il répond à un intérêt qui, loin de faiblir, se déploie dans de nombreux domaines.

L'attention que nous portons à cette étude, comme à l'Institut International Charles Perrault en tant que membre fondateur, est toujours aussi forte et c'est avec joie que nous recevons ce premier thème qui met en scène tant de collègues de tous les pays, des chercheurs que nous avons rencontrés parfois et qui, réunis, montrent la permanence et même le renouvellement de la perspective internationale, comme le haut niveau de la recherche programmée à l'Institut. Nous sommes sûrs que ce démarrage sera suivi d'autres éclats que nous attendons maintenant avec bonheur...

L'Institut International Charles Perrault promeut les bienfaits de la littérature de jeunesse et s'est doté d'outils critiques pour dispenser les moyens de sa reconnaissance littéraire : ouvrages, articles, conférences, colloques, revues, formations et comités de lecture. Aujourd'hui, son fonds est composé de plus de 6000 ouvrages dont 300 contes.

Nous vous invitons à venir les découvrir sur place.

Institut International Charles Perrault

ISBN : 978-2-9581361-0-9