



République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche
Scientifique



Université de Batna 2-Mostefa Ben Boulaid
Faculté des Lettres et des Langues Etrangères

Département de français

Thèse en vue de l'obtention du diplôme de Doctorat en Sciences
en Français. Option : Sciences des Textes Littéraires

Titre

Voyage initiatique image et imaginaire
dans la trilogie de contes berbères

Sous la direction de :
Dr. Djamel BENDIHA

Présentée par
Meriem SIAD

Membres du Jury :

Saïd KHADRAOUI	PROF	Univ-Batna 2	Président
Djamel BENDIHA	MCA	Univ-Batna2	Rapporteur
Med Amine BELKACEM	MCA	Univ-Batna2	Examineur
Aziza Benzid	MCA	Univ- Biskra	Examinatrice
Kamel Slitane	MCA	Univ- M'sila	Examineur
Badreddine LOUCIF	MCA	Univ. Khenchela	Examineur

Année universitaire 2021/2022



République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche
Scientifique



Université de Batna 2-Mostefa Ben Boulaid
Faculté des Lettres et des Langues Etrangères

Département de français

Thèse en vue de l'obtention du diplôme de Doctorat en Sciences
en Français. Option : Sciences des Textes Littéraires

Titre

Voyage initiatique image et imaginaire
dans la trilogie de contes berbères

Sous la direction de :
Dr. Djamel BENDIHA

Présentée par
Meriem SIAD

Membres du Jury :

Saïd KHADRAOUI	PROF	Univ-Batna 2	Président
Djamel BENDIHA	MCA	Univ-Batna2	Rapporteur
Med Amine BELKACEM	MCA	Univ-Batna2	Examineur
Aziza Benzid	MCA	Univ- Biskra	Examinatrice
Kamel Slitane	MCA	Univ- M'sila	Examineur
Badreddine LOUCIF	MCA	Univ. Khenchela	Examineur

Année universitaire 2021/2022

Dédicace

Dédicace à l'âme qui reste présente et me hante malgré sa disparition.

A l'âme qui reste à voir malgré son absence.

A l'âme de mon cher père Douadi.

Dédicace à toutes les âmes pures qui assistent aujourd'hui avec nous.

Précisément, celle qui hante mon cœur. A ma mère Warda.

A mon mari Djamel, la perle précieuse de ma vie.

A mes enfants : Houyem, Hadil, Hiba, Haroune et Hichem les plus chers à mon cœur.

A mes sœurs.

A mon frère.

Merci.

Remerciements

Il me sera très difficile de remercier tout le monde car c'est grâce à l'aide de nombreuses personnes que j'ai pu mener cette thèse à son terme.

Je voudrais tout d'abord remercier grandement M. le professeur Said Khadraoui qui a su inspirer le titre et son aide précieuse de cette thèse.

Je remercie également mon directeur de thèse, Dr. Djamel Bendiha, pour toute son aide. Je suis ravie d'avoir travaillé en sa compagnie car outre son appui scientifique, il a toujours été là pour me soutenir et me conseiller.

Je tiens à remercier : M. Med Amine BELKACEM, Mme. Aziza Benzid, M. Kamel Slitane, et M. Badreddine LOUCIF pour avoir accepté de participer à mon jury de thèse et leurs participations scientifiques ainsi que le temps précieux qu'ils ont consacré à ma recherche.

Je tiens à remercier particulièrement M. le professeur SAID Khadraoui pour toutes nos discussions et ses conseils qui m'ont accompagné tout au long de mon cursus.

Il m'est impossible d'oublier M. le professeur Abdelouahed Chala pour son aide précieuse pour ma recherche. Il a toujours fait tout son possible pour m'aider.

Mes derniers remerciements vont à mon époux M. Djamel Melazem qui a tout fait pour m'aider, qui m'a soutenu et surtout supporté dans tout ce que j'ai entrepris.

Sommaire

Introduction générale

Partie I

Éléments théoriques et notions définitoires du voyage initiatique dans le conte berbéro-alg

Introduction

Chapitre 1 : Présentation de corpus

I-1-1 Corpus A : « *Le Grain magique* » de Taos Amrouche

I-1-2 Corpus B : « *Contes berbères de Kabylie* » de Mouloud Mammeri

I-1-3 Corpus C : « *La vache des orphelins* » de Mouloud Feraoun

Chapitre 2 : Territoires du voyage initiatique : contes berbéro-algériens

I-2-1 Vers une définition du concept du voyage initiatique

I-2-2 Tradition orale

I-2-3 De l'analyse textuelle aux contextes d'énonciation

Chapitre 3 : Contes berbéro-algériens

I-3-1 Place du conte dans la littérature orale maghrébine

I-3-2 Les caractéristiques du conte

I-3-3 Le conte berbère aujourd'hui

I-3-4 Différentes approches du conte

I-3-5 Initiation dans les contes berbères : la quête du voir et du savoir

Conclusion

Partie II

Exploration du territoire de l'imaginaire dans les contes berbéro-algériens

Introduction

Chapitre 1: Texture du symbole et du mythe

II-1-1 Définition du symbole

II-1-2 Mythes et enjeux

II-1-3 Complémentarité des archétypes

II-1-4 L'inconscient collectif

II-1-5 Complexes affectifs et archétypes

Chapitre 2:L'image et l'imaginaire dans les contes berbéro-algériens

II-2-1 L'image symbolique et ses fondements

II-2-2 De l'image à l'imaginaire

II-2-3 Imaginaire et imaginal

II-2-4 Images et imaginaire

Chapitre 3: L'anthropologie de l'imaginaire

II-3-1 Le trajet anthropologique de l'imaginaire

II-3-2 Structures de l'imaginaire

II-3-3 L'herméneutique

II-3-4 L'imaginaire symbolique et ses fonctions

Conclusion

Partie III

L'imaginaire dans les contes berbéro-algériens : analyse textuelle

Introduction

Chapitre 1: Constellations symboliques dans les réseaux de myèmes associatifs

III-1-1 Symboles Elémentaux

III-1-2 Symboles ascensionnels

Chapitre 2: Structure Initiatique

III-2-1 Mort symbolique

III-2-2 Mort symbolique de la sensualité

III-2-3 Renaissance

Chapitre 3: Valeurs philosophiques et morales

III-3-1 Philosophie de l'existence

III-3-2 Ethique eschatologique

III-3-3 Ethique et destin

Conclusion

Conclusion générale

Ressources bibliographiques

Annexes

Introduction

Introduction

Il n'est pas de peuple, ni de culture qui ne connaissent l'amour et qui n'aient exalté ce sentiment universel, en prose comme en poésie. Notre travail s'ouvre sur un de ces vocables dont il n'est pas facile de déterminer le sens pur, tant il est vrai qu'ils ont pour vocation de faire d'avantage effet de sens.

A cet horizon vertueux, les contes traditionnels, populaires, anciens ou modernes forment un ensemble, ils donnent l'image d'un pays non seulement dans la littérature mais dans la mémoire collective des peuples. Les contes existent depuis très longtemps, partout, à travers le monde, ils ont été véhiculés et récupérés dans diverses époques par toutes sortes de gens : troubadours, folkloristes, anthropologues, psychiatres, chansonniers, poètes, scénaristes et romanciers. On les a modifiés, interprétés, transformés, mais les contes vivent toujours. Les contes jaillissent ici et ailleurs pour le plaisir de ceux qui savent encore apprécier une simple histoire. Et si, depuis tant d'années, des enfants et des adultes continuent à aimer les contes, à les lire et à les écouter avec plaisir, il doit y avoir une raison. Nicole Belmont déclare : *« Parler de l'invention des contes de leur découverte, comme l'on parle de l'invention d'un trésor, qui existe dans sa matérialité, mais qui, caché, enfoui, attend de passer de la latence au manifeste »*¹.

Quand on dit « conte », on pense presque toujours à la bibliothèque enfantine avec un arrière-goût nettement péjoratif. Aujourd'hui depuis le monde du retour aux sources paysannes et l'intérêt pour la recherche de nos racines. On sent un renouveau d'intérêt pour le conte populaire porteur de simples vérités, la mode a parfois ses bons côtés.

Le conte populaire se définit dans chaque culture selon différents critères. Il est insaisissable, et parcourt les terres de l'imaginaire d'un bout à l'autre de la planète. Chaque culture le raconte à sa façon mais sa structure ne change pas. M. Soriano affirme que les contes sont des : *« Récits de voix orales dont l'origine est vraisemblablement antérieure aux civilisations historiques et qui d'une époque à l'autre se manifestent parfois dans la littérature écrite sous forme d'adaptation »*². Le conte, qu'il soit ancien ou moderne, est un récit impliquant une succession de motifs ou épisodes qui relatent des aventures le plus souvent extraordinaires. Il existe un merveilleux auquel le conte lui-même n'est pas étranger. Le merveilleux ne se contente pas de lui offrir une heure de plaisir. Certes, le plaisir y est,

¹Nicole BELMONT. *« Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale »*. Gallimard, 1999, p.25.

² M. Soriano, *« Guide de littérature pour jeunesse »*, Delagrave, Paris, 2002. p. 151.

Introduction

mais il faudra songer à quelque chose de plus qui touche non seulement le signifiant du conte : la structure d'une belle histoire, mais le signifié même : le sens de cette histoire.

Le mérite principal du conte consiste dans la variété et la vérité des peintures, la finesse de la plaisanterie, la vivacité et la convenance du style, le contraste piquant des événements. Dans le conte, on n'observe ni unité de temps, ni unité d'action, ni unité de lieux. Il ouvre à l'imagination une vaste et libre carrière. Là rien ne gêne l'auteur, qui peut prendre et déposer à son gré la baguette des fées, l'anneau des enchanteurs, et, s'élançant du monde idéal vers le monde réel, passer tour à tour du palais des rois aux chaumières du pauvre.

Notre travail met en place le dispositif des fécondations réciproques entre le réel de la problématique, source intarissable d'informations et source indépassable de science, et l'imaginaire qui le coiffe ou qu'il est soumis. L'imaginaire n'est-t-il pas un réel comme un autre ? En disant cela, on ne se place pas seulement du côté de l'épistémologie, mais du côté de la méthode. Cela suppose que notre positionnement soit très précis, non pas dans une perspective subjective et émotionnelle mais dans une perspective objective.

A cet égard, un point de passage exigé : le conte berbéro-algérien n'est plus seulement un sujet de dogme ou même d'histoire, il est devenu aussi et surtout un sujet de controverse, de débat. Un tel dégagement impose une attitude critique et distanciée, une clarté dans le travail et une mise en perspective ciselée. La science ne se limite pas à un jargon mais dans la métrique des idées ou, plus exactement, en fonction d'arguments suffisamment coordonnés et cohérents de façon à fournir une définition de l'objet étudié. Ce travail anticipe les bouleversements que le monde berbéro-algérien a déjà connus. En ce qui s'avère juste ici pour le merveilleux l'est aussi pour l'imaginaire en général. L'imaginaire se confond avec tout ce qui émerveille le système, le récit, la chose ou la situation qui provoquent dans le sujet, cette sortie de lui-même.

Les pages, qui suivent, montrent au lecteur certaines composantes essentielles de l'imaginaire, explicitement et implicitement présent dans la littérature et tout particulièrement dans les contes d'origine : berbéro-algérien, qui forme corps lié avec le merveilleux. L'imaginaire berbère s'inscrit, en effet, directement dans le merveilleux dont les contes sont presque naturellement porteurs. Et s'ils en sont tellement imprégnés, c'est que la culture qui les construit, entretient un rapport spécifique avec ce merveilleux. Il faut donc, situer le merveilleux berbère, rappeler son importance et suggérer sa fonction à l'intérieur d'une production littéraire dans laquelle une culture se regarde en miroir.

Introduction

Pour écrire des contes, il faut une bonne raison ou un bon prétexte. Tantôt ils sont glissés dans un roman, tantôt ils sont conçus pour distraire, tantôt le conte est un moyen de survivre. Bref, il est difficile pour un « vrai » écrivain d'écrire des contes. A plus forte raison, des contes de fées. Le conte comme le rêve se présente avec un contenu manifeste qui dissimule un contenu latent. Actuellement, la littérature orale connaît un essor grandissant, important. Considéré comme une des créations les plus exceptionnelles depuis les temps, le conte est une modulation propre à chaque conteur, détentrices d'une mémoire collective assumant l'identité et la culture à la fois.

En nous référant à notre travail de magister qui traitait seulement le voyage initiatique dans les contes berbères de Kabylie, nous nous sommes rendu compte que le voyage, cette quête, que le néophyte subit, ce passage, cette métamorphose entraînent un changement radical et c'est la naissance d'un initié. Cette recherche était inachevée une question primordiale mais était sans réponse. C'est cette alliance entre le voyage et l'imaginaire berbère qui manquait.

Notre recherche est motivée, d'une part, à faire connaître la richesse et la beauté du terroir berbéro-algérien, qui est vraiment prisonnier des tiroirs si non méconnu. D'autre part, de tenter de comprendre ce genre si particulier. Toutefois la valeur du conte populaire réside dans cette capacité à traverser les siècles, à voyager avec les êtres à travers les mondes. Les contes berbéro-algériens laissent une empreinte calquée dans notre esprit parce que ce type de récits sollicite des niveaux de compréhension. Le conte est mouvant, on peut le faire ressembler au caméléon, il autorise une lecture superficielle, simple et confortable, car au-delà de son premier message, il renferme plusieurs lectures superposées, qui tiennent surtout au caractère polysémique, ce dédale dans lequel il baigne, nous place dans un espace où le féérique est d'une force incontournable.

Notre problématique consiste à savoir en quoi le voyage initiatique est-il une forme de créativité dans l'image et l'imaginaire ? Autrement dit, dans quelle mesure le processus de la création artistique à travers le voyage est-il lié à la dimension symbolique de l'image et de l'imaginaire ?

L'imaginaire n'est souvent qu'un terme commode pour regrouper un ensemble de productions mentales, dont on cherche à blâmer la puissance nocive des prestiges insurpassables. Il serait judicieux de se demander d'abord, pourquoi les images qui nous habitent ou que nous extériorisons dans les créations sont porteuses de sens et de valeur ?

Introduction

D'où provient leurs capacités à retenir notre attention, à nous préoccuper ; à nous fasciner même ? Le problème initial, qui conditionne la revalorisation de l'imaginaire, est bien celui de déterminer le critère d'une image symbolique. Toute représentation sensible ne comporte pas de dimension symbolique sans l'existence d'une image sensible.

La production des récits mythiques constitue une voie d'approche de la vérité, dont il faut sans cesse réinterpréter le contenu substantiel, parce qu'il reste disséminé dans une totalité incommensurable à nos capacités d'intelligence. De nos jours, le succès de l'herméneutique nous a familiarisés, de nouveau, avec l'exégèse symbolique. Le voyage initiatique permet de prendre la mesure de la dimension réflexive, des fonctions cognitives, il nous donne aussi à comprendre à quel point l'imaginaire est source créatrice des contes, qui l'extériorisent, le médiatisent, l'objectivent dans la culture. Les conceptions de la création artistique oscillent entre deux versions : L'une, la capacité de donner corps à l'œuvre pour lui conférer son apparence. La créativité se rattache à une sorte d'inspiration incontrôlable. L'autre, la création dépend, avant tout, d'un travail laborieux pour réaliser et parfaire un programme clairement et consciemment préparé.

La compréhension de l'imaginaire peut nous aider à connaître qu'au cœur de nombreux actes de création, se tient une matrice de vie, un réservoir de formes qui la font croître. Le conte apparaît aussi comme une structure symbolique d'images, particulièrement apte à susciter et à diriger la création.

Il est intéressant de s'interroger sur l'existence d'un imaginaire maghrébin et spécifiquement un imaginaire berbère algérien. L'intention de ce travail est double : d'une part faire connaître et partager la beauté et la richesse des contes berbères, méconnus, sinon véritablement inconnus. D'autre part tenter de comprendre la nature de ce genre si particulier, qui s'élabore dans le processus même de sa transmission. L'étude des contes dans une perspective imaginaire constitue notre champ d'investigation pour faire connaître notre patrimoine culturel berbère-algérien par la même à celui de l'humanité. Pour André Jolles, ces « *formes simples se reproduisent dans le langage et [...] procèdent d'un travail du langage lui-même, sans intervention pour ainsi dire d'un poète...* »⁴. Cette forme simple et savante à la fois occupe une place essentielle dans l'imaginaire collectif de toute communauté et témoigne de la vie des sociétés.

Parler du conte, c'est donc relater la civilisation d'une tribu, d'une société, d'une nation. Il s'agit là d'un caractère déroutant pour qui a expérimenté la solitude de l'écriture. Sans parler

Introduction

même de littérature, le fait d'écrire une simple lettre constitue un acte solitaire. Il en va tout autrement des contes, de cette forme qualifiée de « simples » par Jolles. A force d'avoir été répétés pendant des siècles, les contes de fées se sont de plus en plus affinés et se sont chargés de significations aussi bien apparentes que cachés ; ils sont arrivés à s'adresser simultanément à tous les niveaux de la personnalité humaine, en transmettant leurs messages d'une façon qui touche aussi bien l'esprit inculte de l'enfant que celui plus perfectionné de l'adulte. Si tous les auditeurs de contes n'étaient pas désireux, on ne se sentait pas capables de raconter à leur tour, il est certain que leur mémoire conservait des traces des récits entendus, car les récits fabuleux font partie de l'éducation de l'auditeur (enfant) et de l'héritage culturel de tous.

Les contes berbères meublent ainsi l'imaginaire collectif, alimentent leurs structures, leurs significations symboliques. Le conte peut agir comme un activateur de l'imagination artistique. Il peut être interprété comme une structure narrative, il désigne, comme nous le montrerons ultérieurement, la matrice sémantique, le noyau symbolique. A chaque récitation, le conte se modifie, s'enrichit de surdéterminations qui donnent sens à ceux qui le colportent. Parler de l'invention des contes, de leur découverte, comme l'on parle de l'invention d'un trésor, qui existe dans sa matérialité, mais qui est caché, enfoui, ne demande que de passer de latence au manifeste, et de comprendre ce moment très particulier de la pensée. Tout cet héritage commence, si ce n'est déjà fait, à disparaître de jour en jour. On y trouve plus cette grand-mère avec ses bijoux argentés et ses habits¹. Avec ses foulards sur la tête², ses couleurs vivantes qui stimulent, incitent l'esprit et le rend vivace. La grand-mère qui sait raconter, qui est attractive par ses gestes, ses mots, ses mimiques et son sourire.

Le conte, ce travail sur le moi, ça et le surmoi, nous a toujours impressionnés. Ce choix n'a pas surgi gratuitement, il nous a poursuivis dès notre tendre enfance. Premièrement, nous avons voulu honorer la mémoire de notre grand-mère. Deuxièmement, pour nous initier, faire naître en nous cette graine de savoir et essayer de résoudre les énigmes.

Notre étude se fera selon une approche méthodologique et pluridisciplinaire. Cette approche emprunte de nombreux concepts à de différents domaines tels que : la psychologie, la psychanalyse, l'anthropologie...etc. On fera appel à la sémiotique, à la mytho critique, précisément la mythanalyse qui traite les phénomènes socioculturels et sociohistoriques. Mais d'une manière essentielle, notre approche primordiale est le mytho-drame. C'est dans ce

¹ « Gandouras » berbères (il s'agit toujours de trois gandouras l'été, et sept gandouras l'hiver, c'est le chiffre impair qui se manifeste à chaque fois)

² Toujours le chiffre impair « trois » et « sept »

Introduction

domaine que nous pouvons trouver des possibilités d'éveiller la création et créativité du côté de l'écrivain et de la mise en scène, des contes collectifs ou individuels.

Notre travail se compose de trois parties : chaque partie se divise en trois chapitres. La première partie est réservée à l'aspect théorique et aux notions définitives : le voyage initiatique dans le conte berbère. En premier lieu, nous allons présenter les éléments para textuels du corpus des trois auteurs sélectionnés: M. Mammeri, Taos Amrouche et M. Feraoun et l'horizon d'attente. On a sélectionné cinq contes écrits par chaque auteur sauf pour M. Feraoun dont on a pu retrouver que trois contes publiés dans la revue « Algérie » qui se trouve uniquement au sein de BUF à Montpellier. Nous les avons partagés et nommés ainsi : corpus A (celui de M. Mammeri), corpus B (celui de Taos Amrouche) et corpus C (celui de M. Feraoun. Nous passons ensuite à définir le voyage, voir son étymologie qui est un élément structural des textes examinés au cours de notre recherche.

Nous souhaitons que la lecture de cette recherche provoque une nouvelle initiation au voyage initiatique, la plongeant vers de nouveaux horizons dans le but de découvrir notre véritable rapport en perpétuel devenir. Les contes nous font rêver de voyage, but de l'évasion et moyen pour s'évader. Le dernier chapitre de cette partie traitera la place du conte dans la littérature maghrébine. En effet, les contes sont très souvent marqués d'une profonde dimension onirique qui peut entraîner le lecteur attentif vers un imaginaire qu'il ne soupçonnait pas dans une première lecture. Les pages qui suivent aiment montrer au lecteur certaines composantes essentielles (explicitement et implicitement) de la littérature berbéro - algérienne.

Le merveilleux dans la tradition orale berbéro-algérienne se trouve ainsi au conflit complexe de bien d'autres notions définies par les termes : image, imagination et imaginaire. Nous passerons dans la deuxième partie à l'explication du territoire de l'image et l'imaginaire dans les contes berbères. Le premier chapitre sera consacré à la texture du symbole et du mythe. Dans le principe, le mythe, la parole primitive, primordiale et sacré, résolvent les problèmes essentiels de l'homme qui sont toujours des dilemmes. Le dilemme de la vie et de la mort seront donnés comme exemples illustratifs. Les mythes de type initiatique ne sont donc pas étonnants qu'on les trouve comme déclencheur de création, dans des poèmes et des contes.

Le deuxième chapitre contribuera à la compréhension de l'image. La prépondérance des images et des symboles dans les récits transforment spontanément le discours ordinaire en

Introduction

poésie. La sensibilité banale s'élève au sommet symbolique et fait découvrir au lecteur la richesse de la culture et de la civilisation algérienne. Le troisième chapitre sera consacré à l'imaginaire dans les corpus A, B et C. Cet imaginaire, comme dit Bachelard, s'identifie au dynamisme créateur, à l'amplification poétique de toute image concrète, ce que la phénoménologie du symbole retourne en fondement de l'anthropologie de l'imaginaire. Le schème des images et des symboles suit le réseau des relations imaginaires. Il transforme les trois corpus A, B et C en une structure initiatique dominante et définitive, laquelle permet la réalisation du destin du héros et l'évaluation de sa vocation de littérateur révolutionnaire.

La troisième partie de notre travail se composera aussi de trois chapitres : d'abord, les réseaux des myèmes associatifs. Ensuite, les symboles élémentaux, ascensionnels. Enfin, les valeurs philosophiques et morales.

Partie I:

Éléments théoriques et notions définitives

du voyage initiatique dans le conte berbéro algériens.

Chapitre 1

Présentation de corpus : contes berbéro-algériens

Le paratexte désigne l'ensemble d'indices qui accompagnent le texte pour donner les significations de sa compréhension. Parmi les indices qui accompagnent l'œuvre il y a : la première de couverture, le titre, l'intertitre, le sous-titre, la dédicace, le nom de l'auteur, la préface, la quatrième de couverture etc. Gérard Genette précise que : « *le paratexte est lui-même un texte : il n'est pas encore texte il est déjà du texte.* »¹, il ajoute : « *est pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public.* »². Parmi les fonctions du paratexte nous citons : Les fonctions d'apprentissage, de représentations, d'informations, diaphoniques et esthétiques.

Les fonctions d'apprentissage : pour une lecture facile au lecteur, les fonctions de représentation concernent généralement l'image pour donner au lecteur une idée, les fonctions d'information : tel que le titre, le nom de l'auteur, le résumé de l'œuvre, les fonctions diaphonique ; sous forme de résumé, elle concerne tout le paratexte et les fonctions esthétique : motive le lecteur pour dégager une polysémie. A travers ses fonctions, le paratexte aide le lecteur au décodage de l'œuvre littéraire. Pour approfondir notre étude nous avons analysé chaque élément para-textuel.

I-1-1 Corpus A : Grain magique de Taos Amrouche

I-1-1-1 Eléments para textuels

I-1-1-1-1 La première de couverture

Notre étude de la première couverture sera centrée sur l'étude du titre (fonctions et types du titre) après l'image. Le titre c'est le mot de passe d'entrée au texte littéraire, il mêle la volonté de la lecture. Le titrologue Leo Hoek est l'un des fondateurs de la titrologie moderne définit le titre : « *Ensemble de signes linguistiques [...] qui peuvent figurer en tête d'un texte pour le désigner, pour en indiquer le contenu global et pour allécher le public visé* »³. Le titre c'est l'idée générale du contenu d'une œuvre, c'est la première rencontre avec l'œuvre.

Il existe plusieurs types de titre, Leo Hoek distingue le titre objectif : c'est-à-dire que le texte entant qu'objet et le titre subjectif désigne le sujet général du texte. Leo .H précise que : « *Les titres adjectivaux sont des titres qui désignent l'objet, le texte lui-même [...] les titres*

¹ Gérard. GENETTE, Seuil, Paris, Ed. Seuil, 1987. P.13.

² Ibid. Introduction.

³ Ibid. P.83.

Chapitre I : Présentation de corpus : contes berbéro algériens

adjectivés se rapportent aux titres subjectivés comme la forme de l'expression à la substance de l'expression »¹.

I-1-1-1-2 Fonctions du titre

Le titre remplit trois fonctions essentielles : il doit informer (fonction référentielle), impliquer le lecteur (fonction conative) et aussi susciter l'admiration (fonction poétique). Ces fonctions reformulées en : désignative, métalinguistique et séductive. Selon G. Genette le titre occupe quatre fonctions : l'identification, la connotation, la désignation et la séduction, c'est la dernière qui nous intéresse, dans notre étude, car Le grain magique a pour but la séduction du lecteur par ce qu'il l'attire et déclenche sa curiosité.

Nous entendons dire ici par Le grain magique, un grain qui existe seulement dans le monde merveilleux, un grain qui élance des choses magiques et imaginaires. Si nous comparons le contenu avec le titre, nous trouvons qu'il y a une relation, car chaque conte relate des événements de la magie, des événements surnaturels.

I-1-1-1-3 Intertitres

G. Genette a défini l'intertitre dans son ouvrage le Seuil comme : « *L'intertitre est le titre d'une section de livre, de parties, de chapitres, de paragraphes d'un texte unitaire ou poème, nouvelles, essais, constitutifs d'un recueil.* »². L'intertitre c'est le titre qui annonce un autre texte dans le texte, c'est-à-dire que le lecteur va comprendre ce que parle ce texte, ou bien le paragraphe ou une partie. Les intertitres sont généralement des noms, des personnes ou des lieux, par exemple dans notre corpus Le grain magique nous trouvons : Le grain magique ; p13, Loundja fille de Tseriel ; p21, Histoire de la grenouille ; p31, Qui de nous est la belle ô lune ? ; p39, La mare ou éteindre ces flammes ô Aïcha ma fille ! ; p49 , La vache des orphelins ; p55 , La princesse Soumaqua ; p65 , La flûte d'os ; p79 , Les chevaux d'éclairs et de vent ; p85 , Le subtil et l'innocent ; p 99 , Ma mère m'a égorgé mon père m'a mangé ma sœur a rassemblé mes os ; p107 , le chêne de l'Ogre ; p111 , Les sept ogre ; p117 , Histoire du coffre ; 129 , Ô Vouïëdhmim mon fils ! ; p139, Histoire du vieux lion et du vol de perdrix ; p153, Histoire de Moche et des sept petites filles ; p159, Histoire de la puce et du pou ; p173, Loundja la jeune fille plus belle que lune et que rose ; p181, Histoire de Velâjoudh et de l'ogresse Tseriel ; p203, Le chat pèlerin ; p211, Le foie du capuchon ; p217, L'oiseau de

¹Ibid. P.60.

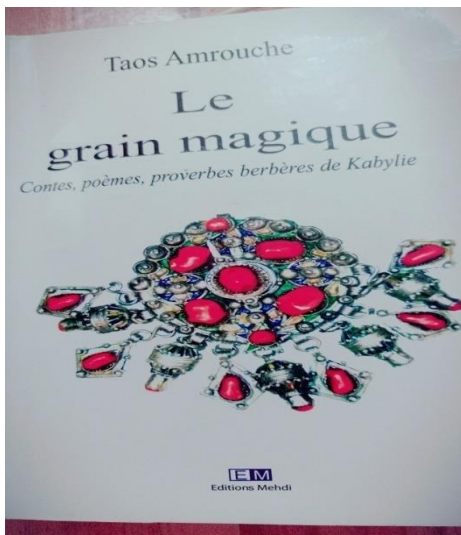
²Ibid. P.59.

Chapitre I : Présentation de corpus : contes berbéro algériens

l'orage ; p223. Ces intertitres jouent un rôle important dans l'interprétation et l'explication du texte.

I-1-1-4 L'image et sa symbolique

Si le titre nourrit l'œuvre, l'image aussi aide la compréhension de l'œuvre et du contenu. Donc l'étude de la couverture de « *Le grain magique* » est nécessaire pour la compréhension du recueil. La couverture que nous présentons, est celle du recueil « *Le grain magique* » de Taos Amrouche. L'intitulé du recueil apparaît en haut de la couverture en noir et en gras, le nom de l'auteur vient tout en haut du titre en noir et avec des caractères moins gras écrit en minuscules, Edition Mehdi vient en bas de page en caractères petits écrit en minuscules.



La première couverture représente une illustration qui présente un bijou kabyle qui démontre les traditions de la région. Ce bijou c'est **Tabzimt** (nom de ce bijou en kabyle, son équivalent en français est Tharzints), c'est une pièce d'une parure traditionnelle des femmes kabyles :

« Ce bijou est d'une grande taille de forme ronde richement décoré. Il est composé de nombreux filigranes d'émaux cloisonnés, ocre, vert et bleu ; orné sur le devant de quatre rosaces alternant avec quatre grands cabochons de corail et un autre de même taille au centre. »¹.

Donc l'image et le titre sont complémentaires, il s'agit des contes de proverbes de la tradition kabyle qui ont marqué l'enfance de Taos Amrouche. Après avoir analysé les éléments qui englobent le texte, comme l'image de la couverture, le titre, etc. Il est essentiel d'aborder les éléments d'intérieur du texte comme la dédicace, le prologue.

¹ *Mémoire de master, Etude sémiotique des bijoux kabyles de la région de d'Ath Yenni, université Abdelkader Mira, Bejaia, p.48.*

I-1-1-5 Dédicace

G. Genette définit cet élément para-textuel : « désigne deux pratiques évidemment parentes, mais qu'il importe de distinguer. Toute deux consistent à faire l'hommage d'une œuvre à une personne, à un groupe réel ou idéal ou à quelque entité d'un autre ordre. »¹. Donc il y a un message avec le texte qui adresse des mots à une personne, la dédicace qui accompagne notre corpus est : «A Margueritte Fadhma Aith Mansour, ma mère, dernier maillon d'une chaîne d'aèdes.»² . Nous comprenons que Taos Amrouche a dédié ce recueil à sa mère Margueritte Fadhma Aith Mansour.

I-1-1-6 Prologue

L'élément para-textuel le prologue selon le théoricien Gérard Genette c'est :

« Le terme de prologue, désigne dans le théâtre antique tout ce qui dans la pièce même, précédé l'entrée du chœur ne doit pas induire en erreur : sa fonction, plutôt que de présentation et encore moins commentaire, est d'exposition, au sens dramatique du mot. »³.

C'est la première partie qui expose une œuvre théâtrale ou un texte littéraire. Dans notre corpus, il s'agit de l'écrivaine qui narre les événements. Pour aller plus loin dans notre étude, nous avons constaté qu'il fallait étudier la quatrième de couverture.

I-1-1-2 Biographie de l'auteur

Elle reçoit le nom de Margueritte. Elle rencontre le père de Taos Antoine Belgacem Amrouche qui est aussi converti au catholicisme, il est de Ighli Ali en Kabylie, avec qui elle se marie et ils ont huit enfants. La famille de Taos Amrouche a émigré en Tunisie pour échapper à la persécution après sa conversion au catholicisme.

La première romancière algérienne de langue française et une chanteuse berbérophone (1913-1976). Née à Tunis en 1913, dans une famille kabyle originaire de la vallée de la Soummam (Ighil-Ali en Petite-Kabylie), Marguerite Taos Amrouche était la sœur de l'écrivain Jean Amrouche. Elle a été comme lui confrontée à la double culture berbère et

¹ Gérard. GENETTE, *Seuils, op.cit, p.60.*

² AMROUCHE. Taos., *Le grain magique.* Editions. Mehdi. Algérie, 2009., p.07.

³ Gérard. GENETTE, *Seuils, op.cit, p.169.*

Chapitre I : Présentation de corpus : contes berbéro algériens

française. Leur famille s'est convertie au catholicisme et a adopté la langue française, langue qui sera celle de la romancière. Leur mère, Fadhma Aït Mansour (1882-1967), élevée dans une des premières écoles de filles en Algérie a laissé des mémoires : Histoire de ma vie (1968, Maspero). Leur père, Belgacem Amrouche est originaire d'Ighil-Ali, un village de la Petite Kabylie. Confié aux Pères blancs, il avait été baptisé à l'âge de cinq ans. Il refuse d'épouser la fille du village qu'on lui avait promis. Il émigre avec Fadhma à Tunis où Belgacem trouve un emploi.

Taos Amrouche était l'amie d'André Gide et de Jean Giono. Dans ses romans fortement autobiographiques, elle analyse son déracinement, l'exil, la solitude et exprime le besoin d'émancipation des femmes étouffées par la tradition. Elle a écrit quatre romans : Jacinthe noire (1947), Rue des tambourins (1969), L'amant-imaginaire (1975), roman autobiographique, Solitude ma mère (1995) roman posthume, et un recueil de contes et de poèmes.

Taos Amrouche entreprend dès 1936, la collecte. Des chants populaires berbères. Douée d'une voix exceptionnelle, elle interprète de très nombreux chants berbères, qu'elle tient de sa mère et se produit dans de nombreuses scènes. En 1967, elle obtient le Disque d'or. Taos Amrouche a surtout excellé dans l'opéra en langue amazighe.

Elle a aussi fait une carrière de chroniqueuse à la radio, d'abord à Tunis, dès 1942, puis à Alger en 1944. Elle se marie avec le peintre Bourdil, dont elle a une fille, Laurence, devenue comédienne, et réside définitivement à Paris à partir de 1945. Elle a assuré à la radiodiffusion française une chronique hebdomadaire en langue kabyle, consacrée au folklore oral et à la littérature nord-africaine. Taos Amrouche est morte en 1976, elle repose à Enterrée à Saint-Michel-L'observatoire, près de Paris.

Marie a produit beaucoup d'émission pour la radio française comme :

- L'heure de Shéhérazade : diffusés sur Paris Inter en 1951 produite par son mari André Bourdil.
- L'étoile de chance : diffusés sur France Inter variété du 27 septembre 1961 au 29 septembre 1972, une émission bimensuel qui reçoit une personnalité qui dévoiler la biographie et itinéraire d'Antoine de Saint-Exupéry, aidée par la fille de Taos Laurence Bourdil qui lisait des extraits des textes des invités, parmi ses invités : Kateb Yacine, Malek Hadad, Mohamed Dib, François Maspero.

Parmi les œuvres littéraires de Taos Amrouche :

Chapitre I : Présentation de corpus : contes berbéro algériens

- Jacinthe noire, roman, éditions Charlot, 1947 ; éditions François Maspéro, 1972 ; éditions Joëlle Losfeld, 1996.
- Le Grain magique, recueil de contes et de poèmes, éditions François Maspéro, 1966 ; éditions de la Découverte, 1996.
- Rue des tambourins, roman, éditions La Table ronde, 1960; éditions Joëlle Losfeld, 1996.
- L'Amant imaginaire, roman, éditions Robert Morel, 1975 ; éditions Joëlle Losfeld, 1996.
- Solitude ma mère, roman posthume, préface de François Maspéro, éditions Joëlle Losfeld, 1995 ; éditions Joëlle Losfeld - Gallimard, 2006.

Parmi les discographies de Taos Amrouche :

- Chants berbères de Kabylie, 1967, Grand prix du disque.
- Chants de processions, méditations et danses sacrées berbères, 1967.
- Chants de l'Atlas, 1971.
- Chants espagnols archaïques de l'Alberca, 1972.
- Incantations, méditations et danses sacrées berbères, 1974.
- Chants berbères de la meule et du berceau, 1975.
- Les chants de Taos, coffret : un album et cinq CD, L'Empreinte Digitale, 2002.

I-1-1-3 Présentation de l'œuvre

Le grain magique est un recueil de contes kabyles écrit par Taos Amrouche, publié en 1966, est un ouvrage majeur de la littérature francophone mais constitue aussi, sans qu'il ait contradiction, une sorte d'abrégé portatif de la culture kabyle. Dans Le grain magique nous trouvons vingt trois contes, des poèmes, des proverbes, des chansons traduits du kabyle au français : une magnifique anthologie. Mme Marguerite Taos Amrouche, qui est la sœur de Jean Amrouche, a recueilli et traduit les contes et les chansons tombés de la bouche de sa mère, Marguerite Fathma Aith Mansour, qui les tenait elle-même d'une langue «Chaine d'aèdes». Elle apporte ainsi une précieuse contribution ou trésor de la littérature populaire berbère dont on sait la richesse de la variété.

Chacun des chapitre du livre s'ordonne autour d'un conte, parfois bref mais le plus souvent long des auditoires populaires n'aiment pas qu'on leur mesure et le plaisir d'entendre une belle

Chapitre I : Présentation de corpus : contes berbéro algériens

histoire, précédé d'un certain nombre de proverbes et d'un ou plusieurs poèmes, en générales Aser court et de genres divers: berceuses, chants de danse, poèmes d'amour, chants religieux ou même satirique.

Les spécialistes regretteront de n'avoir pas le texte original. Mais une transcription du berbère eut entraîné des frais tellement plus élevés pour un public tellement plus réduit qu'elle n'eut plus en sa place dans cette collection, destiné a des lecteurs cultivés, mais non spécialisés. L'auteur n'a pas voulu d'avantage faire l'œuvre, d'érudition et rechercher l'origine des thèmes de tous ces contes, dont certains plongent leurs racines dans des parties fortes reculées du temps aussi bien que de l'espace. Ne lui demandons donc pas ce qui ne figurait pas dans son propos. Laissons aux folkloristes le soin d'emmêler l'écheveau compliqué des routes par cheminements des histoires merveilleuses qui enchantent l'imagination des hommes. Nous savons que ces contes ignorent les frontières des langues et de civilisations, et nous ne s'étonnerons pas de retrouver sur les lèvres de la conteuse kabyle, l'histoire de Cendrillon ou celle du Petit Poucet, que Perrault chez nous, avait recueilli au bout d'une langue tradition qui n'était certes pas autochtone.

Nous n'avons pas trouvé, intégré à la légende dorée du grand saint du sous, Idi Ahmed ou Moussa, l'épisode d'Ulysse des la caverne du Cyclope. Ce dont il faut louer Madame Amrouche, c'est de l'art avec lequel a su rendre ces belles histoires dans notre langue. Elle réussit à nous faire partager quelque chose de l'enchantement dont elles bercèrent son enfance. Mais ne s'agit-il pas d'une « belle infidèle » ?, la piété filiale de l'auteur, nous moins que la connaissance intime qu'elle a du sujet, nous garantissons la fidélité de sa version. Ce qu'elle atteste aussi, en même temps, c'est le talent de Fadhma Ait Mansour qui mérite de figurer dans le palmarès des grands aèdes berbères.

Ce petit livre relève de la critique littéraire arabe ou française non déclinons toute compétence dans l'une comme dans l'autre. Si nous en parlons cependant ici, ce n'est pas seulement par amitié, c'est aussi parce que cette élégante plaquette pose sans en avoir l'air, ou plutôt avec la désinvolture qui sied aux poètes, quelque un des problèmes de notre temps, sous la forme qu'ils revêtent dans l'air culturelle propre à cette revue». Mohamed Aziz Lahbabi" philosophe et doyen de la faculté des lettres de Rabat, et aussi poète lui-même, et le commentaire dont il accompagne ce florilège cette double qualité. Nous ne le trahisons donc pas tout a fait si nous parlons de son livre en sociologue.

Chapitre I : Présentation de corpus : contes berbéro algériens

Les poèmes arabes qu'il cite se répartissent sur une très langue déréelles plus anciens appartiennent à l'époque préislamique. Mais la plupart, on contemporains. Et ce qu'évoque irrésistiblement leur lecture, pur un Français du XXe siècle, c'est le romantisme européen du siècle dernier. Comment s'en étonner? Le romantisme qui nous est familier traduit l'inquiétude de jeunes gens placés sur la lignai de rupture d'un vieux monde et à la puissance d'un nouveau. La rupture n'est- elle pas, infiniment plus brutale et plus large, un siècle après, pour cerf Arabes qui, comme l'écrit très justement Lahbabi, *«étouffent sous le carcan des traductions étouffent dans la peau du sous-développé, dans la chair du noble blessé errant en quête d'une structure à la mesure du lourd souvenir de ce qu'il fut et au niveau de ce qu'il promet pour demain.»*¹. C'est ainsi qu'a l'exemple de Chateaubriand nombre de poètes arabes portent leur cœur en échappe.

I-1-1-4 Théorie de la réception

I-1-1-4-1 Loundja, la fille de Tseriel

I-1-1-4-1-1 Résumé

L'on raconte que lors d'une partie de chasse, deux chasseurs abattirent une perdrix. Son sang coula sur la neige blanche ce qui les amena à évoquer Loundja fille de Tseriel. L'un d'eux abandonna la perdrix à son compagnon et se lança sur le chemin qu'il lui avait indiqué pour retrouver la fille dont il rêvait. Des jours après, il finit par la trouver. Il s'avança chez elle et demanda le gîte. La fille consentit à lui donner à boire et à manger puis le cacha à l'aide d'un plat en bois.

Dès le retour de l'ogresse, elle sentit l'odeur d'un étranger. Sa fille lui mentit en affirmant que c'était parce qu'un mendiant était passé plutôt. Elle attendit que sa mère s'endorme pour s'enfuir avec le jeune homme et ni haie d'épine ni rivière tumultueuse ne le stoppèrent. A son réveil, Tseriel chercha sa fille et le coup de la trahison lui brisa le cœur. Ensuite les haies d'épine lui déchirèrent pieds et vêtement et la rivière tumultueuse finit par l'emporter.

Comme elle avait trahie sa mère, le destin trahie Loundja. Un aigle enleva le jeune homme et le mit sous son aile. Sur recommandation de son bien aimé, elle retrouva la

¹ Myriam Jeroua et Rezki Mammar présente lors de la 1ère soirée littéraire, en septembre 2006. Adam André Marguerite-Taos Amrouche, Le grain magique. Contes, poèmes et proverbes de Kabylie. In: Revue de l'Occident, Musulman et de la Méditerranée, n°3, 1967. p. 214-215.

Chapitre I : Présentation de corpus : contes berbéro algériens

négresse de sa famille et la tua pour revêtir sa peau. Les ânes que la servante conduits la guidèrent chez le père du jeune homme. Elle lui apprit la mésaventure de son fils. Elle lui exposa ce qu'il devait faire et il le fit. En sacrifiant une génisse, les aigles furent attirés et le jeune homme fut lâché. Après avoir repris des forces, le garçon annonça le vœu qu'il avait épousé la négresse. Le jour de leur noce, elle se dépouilla de sa peau noire et retrouva toute sa beauté.

I-1-1-4-1-2 Personnages

-Loundja : c'est un personnage qui existe toujours dans les contes berbères, est une fille de rare beauté, tellement belle que Loundja est synonyme de beauté. Taos Amrouche décrit Loundja comme : « *la jeune fille blanche comme neige et vermeille comme sang.* »¹. Nous trouvons le proverbe : « *elle est belle qu'on dirait une Loundja* »².

Voici un tableau qui résume les caractéristiques de Aicha :

Les caractéristiques	Loundja
La description physique	Une beauté ensorcelante
La description morale	Bienveillante et ingratitude
La description évoquée	L'amour et le mariage
Les objets magiques	La peau de la négresse

-Tseriel : en kabyle le personnage Tseriel c'est l'ogresse, c'est un personnage surnaturel, elle est central dans les croyances des sociétés et qui représente la force et la terreur, tout comme Ouaghzene « l'ogre ».

-Le jeune homme : le nom de ce personnage a disparu de nos jours, un noble homme qui a retrouvé sa Loundja, tombé amoureux d'elle.

-La négresse : c'est toujours la femme avec une peau noire et toutes les noires sont considérées comme des esclaves dans les contes.

¹ Taos. AMROUCHE, *Le grain magique*, op.cit, p.21.

² *L'extension mythique dans « Le grain magique Taos Amrouche », mémoire de master université 8 mai Guelma*, p32.

Chapitre I : Présentation de corpus : contes berbéro algériens

-**Le père** : c'est le héros qui cherche une solution pour aider son fils.

-**Le vieux sage** : est représenté comme une figure paternelle plus âgée, homme usagé qui se sert de son savoir et de son expérience pour aider et guider les protagonistes.

-**La servante** : d'habitude, elle joue le rôle d'un rusé, éblouie par la beauté de Loundja et elle qui a annoncé la nouvelle.

-**Le frère cadet** : c'est lui qui a cru le jeune homme, il a épousé une chienne et elle le dévora.

I-1-1-4-1-3 Le cadre spatio-temporel

Le cadre spatial dans ce conte est imprécis, la narratrice déclare que les deux jeunes hommes chassent dans une montagne sous la neige, la forêt, une montagne, une fontaine, la maison du jeune homme, le plus haut sommet, la chambre. Taos Amrouche a utilisé l'ellipse pour passer les actions sans importance comme : la nuit, quelques jours, au matin ; le cadre temporel de ce conte est dans le passé indéfini en hiver.

I-1-1-4-1-4 Schéma actanciel

-Dans cette première figure Loundja a une triple position : elle est le destinataire, le destinataire et le sujet en même temps.

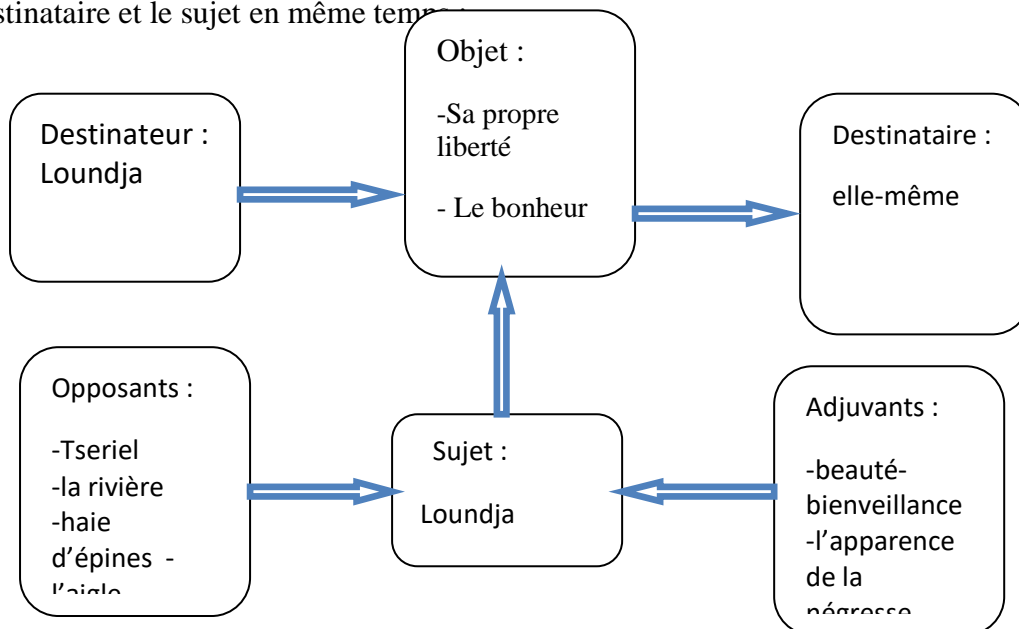


Figure 02 : Schéma actanciel du conte LOUNDJA, FILLE DE TSERIEL

-Dans la deuxième figure, c'est le jeune homme qui occupe une double position du destinataire et destinataire :

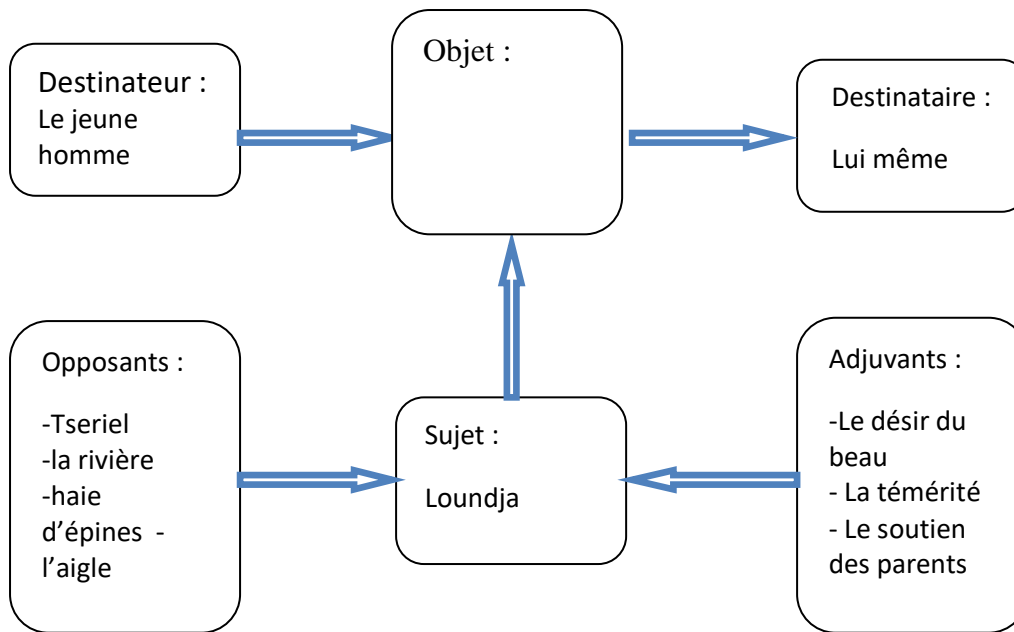


Figure 03 : Schéma actantiel du conte LOUNDJA, FILLE DE TSERIEL.

I-1-1-4-1-5 Architecture

- ✓ Les deux jeunes hommes.
- ✓ Le souhait du jeune homme en chassant une perdrix d'épouser une femme blanche comme neige et vermeil comme sang.
- ✓ Il n'y a que Loundja qui porte ces caractères de beauté, informa l'autre jeune homme.
- ✓ Le repérage de la maisonnette de Loundja dans la forêt. (Transformation de la situation)
 - Situation initiale :
- ✓ Loundja cacha le jeune homme dans un souterrain avec grand plat de bois.
- ✓ L'ogresse est allée à la chasse.
- ✓ L'ogresse en revenant de la chasse sentit l'odeur d'un être humain (interrogation).
- ✓ L'ogresse a ordonné à Loundja d'enduire tous les plats de bois et toutes ses écuelles.
- ✓ L'ogresse s'endormit (Départ).
- ✓ Le départ de Loundja avec le jeune homme.
- ✓ Loundja a accepté d'aller avec lui (acceptation).
- ✓ Loundja et le jeune homme sortirent ensemble.
- ✓ Une haie d'épines et la rivière du miel et du beurre les faire arrêta.

Chapitre I : Présentation de corpus : contes berbéro algériens

- ✓ Loundja a utilisé des paroles magiques pour sortir, la haie d'épines s'ouvrit et les eaux de la rivière se retirent devant elle. (Tache accomplie).
- ✓ Ils s'engageaient dans un col (Déplacement).
- ✓ Ils ont rencontré deux aigles et l'homme sépare ses derniers avec un bâton.
- ✓ L'homme a dit à Loundja d'aller à la fontaine et de tuer la négresse et revêtir sa peau et suivre les ânes, il l'amène chez son père et les apprend la nouvelle c'est que son fils est emporté par un aigle.
- ✓ L'aigle se vengea, il prit l'homme sur son aile (Tache difficile).
- ✓ Le père allait voir un vieux sage et lui demandait ce qu'il doit faire.
- ✓ Le père présenta la génisse la plus belle et s'éloigna pour épier les aigles. –Le père frappa l'aigle, le jeune homme tombe (Tache accomplie).
- ✓ Le jeune homme était chétif et faible (reconnaissance).
- ✓ Loundja prit soin de lui.
- ✓ Le jeune homme demanda d'épouser la négresse si non il mourait.
- ✓ Le lendemain la servante regarda la beauté de Loundja.
- ✓ La servante annonçait à tout le monde que la madame n'est pas une négresse, mais c'est une femme blanche comme neige et vermeil comme sang.
- ✓ Le cadet épousa une chienne qui le dévora. (Situation finale).
- ✓ Fin heureuse (Mariage).

I-1-1-4-2 La vache des orphelins

I-1-1-4-2-1 Résumé

« La vache des orphelins » est l'histoire d'une famille frappée par un malheur : la mort de la mère. Sur son lit de mort, la mère fait promettre à son mari de ne jamais vendre la vache nourricière de ses enfants.

Pour élever ses enfants, le père ne reste pas veuf longtemps. La marâtre, au début bienveillante avec Aïcha et Ali devient plus distante voire dure, dès qu'elle met au monde Djohra. Elle ne comprend pas pourquoi sa fille, entourée de tous les soins, ne parvient pas à se développer normalement, alors que les orphelins livrés à eux-mêmes resplendissent de santé. La marâtre rongée par la jalousie, pense qu'il y a là un mystère dont elle charge sa fille de percer le secret. En épiant les faits et gestes de ses demi-frères, Djohra découvre les bienfaits de la vache nourricière. Conseillée par sa mère, Djohra, s'approche de la vache pour boire de son lait. Mais la vache, pour qui Djohra est une inconnue, la repousse d'un coup de sabot qui

Chapitre I : Présentation de corpus : contes berbéro algériens

la rend borgne. Il n'en fallait pas plus pour que la marâtre demandât réparation et exigeât de vendre cette vache. Personne ne veut acheter la vache et en priver les orphelins.

La marâtre ne se décourage pas pour autant. Il faut égorger la vache puisqu'elle ne trouve pas d'acquéreur. Éprouvés parla disparition de la vache, les orphelins se rendent sur la tombe de leur mère pour pleurer leur sort. Les plaintes de ces enfants ne restent pas sans écho : deux rosiers, l'un sécrétant du beurre, l'autre du miel apparaissent aux enfants qui prennent l'habitude de venir en manger régulièrement. Les restrictions alimentaires imposées par la marâtre n'ont aucun effet puisque la vache disparue, les enfants resplendissent toujours de santé. Usant du même stratagème, Djohra, sur les conseils de sa mère, veut se nourrir de beurre et de miel comme ses demi-frères. Mais en guise de miel, elle ne recueille que fiel et sang. Furieuse, la marâtre incendie la tombe de la défunte. Sur ce, les enfants quittent la maison familiale. Sur le chemin de l'errance, les enfants sont pris de soif et le garçon ne résiste pas la tentation de boire à la fontaine enchantée qui le transforme en gazelle. Aicha, devenue une jeune fille gracieuse, toujours en compagnie de la gazelle se fait remarquer par sa beauté rarissime.

La nouvelle ne tarde pas à arriver jusqu'aux oreilles du sultan qui lance ses serviteurs à la recherche de Aicha. Aicha fuit, mais finit par se faire rattraper grâce à la ruse de la sorcière « Settoute » qui se fait passer pour une vieille ayant besoin d'aide. C'est ainsi que le roi en fait son épouse, après avoir pris connaissance de toute son histoire. Quelques temps plus tard, la sultane est enceinte. La nouvelle provoque la jalousie de l'une de ses rivales, qui exaspérée, pousse Aicha au fond d'un puits et donne l'ordre d'égorger la gazelle. Mais il ne se trouve personne pour accomplir ce forfait. La gazelle court vers le puits, cherchant secours au près de sa sœur. Passant par-là, un Cheikh suit la discussion entre Aicha et la gazelle et la rapporte au sultan. Découvrant toute la vérité, le sultan sauve son épouse et son enfant né au fond du puits. Aussitôt la rivale est dénoncée et décapitée. Quelques temps plus tard, le Cheikh bienfaiteur fait boire de l'eau bénite à la gazelle qui redevient un beau jeune homme.

I-1-1-4-2-2 Personnages

-Aicha : est le nom du personnage principal du conte, il s'agit de l'un des prénoms populaires dans les pays du Maghreb et plus largement des pays musulmans. En effet, Aicha était la troisième épouse du prophète Mohamed, mais aussi, et surtout sa favorite dans le monde arabe, Aicha est également qualifiée de mère des croyants, et rêvait dans la religion

Chapitre I : Présentation de corpus : contes berbéro algériens

musulmane une importance considérable, c'est un personnage gaie, emplie d'une grande joie de vivre et d'une bonne humeur communicative.

Le nom Aicha semble évoqué dans le récit de Taos Amrouche des caractéristiques physiques. En effet, répétée à plusieurs endroits cette expression. Elle était plus blanche et plus rose.

-Ali : Si certains considèrent qu'Aylan est un prénom hébraïque dérivé d'Alin et qui signifie arabe magistieux et se trompe. En effet, Aylan est un prénom d'origine berbère et marocain, il s'agit d'un grand prince et guerrier berbère qui vécut à l'époque ancienne. En kabyle ou en berbère, le mot Aylan signifie le bouclier.

-La marâtre: la marâtre a prit la place de la mère des orphelins et c'est elle qui commande dans la maison. D'abord, elle ne leur donne pas à manger au contraire de sa fille gourmande car elle ne se nourrit que de la galette de blé et les œufs durs, par contre, les orphelins ne mangent que la galette du sang. La marâtre était une mauvaise responsable dans la maison car elle joue le rôle de la mère des orphelins d'une manière négative.

Voici un tableau qui résume les caractéristiques des deux orphelins:

Les caractéristiques	Aicha et Ali
La description physique	-Une beauté rare (Les joues comme grenades)
La description morale	-Gentils et innocents.
Thème évoqué	-Le mariage de Aicha -Le retour de Ali en être humain.
L'objet magique	-Les mamelles de la vache. -Des roseaux de beurre et du miel. -Transformation de Ali en gazelle.

Chapitre I : Présentation de corpus : contes berbéro algériens

I-1-1-4-2-3 Cadre spatio-temporel

Le cadre temporel dans ce conte se déroule au passé indéfini, la narratrice a commencé par autrefois, avec l'utilisation d'ellipses comme : le lendemain, la nuit, au matin, un jour ; pour dépasser les actions non importantes. Le cadre spatial de ce conte est aussi indéfini, la narratrice a raconté les actions dans un village c'est-à-dire l'espace indéfini tel que : la maison, le marché, le cimetière, le jardin, le puits.

I-1-1-4-2-4 Schéma actanciel

-Dans cette figure les deux orphelins ont une triple position : ils sont le destinataire, le destinataire et le sujet en même temps :

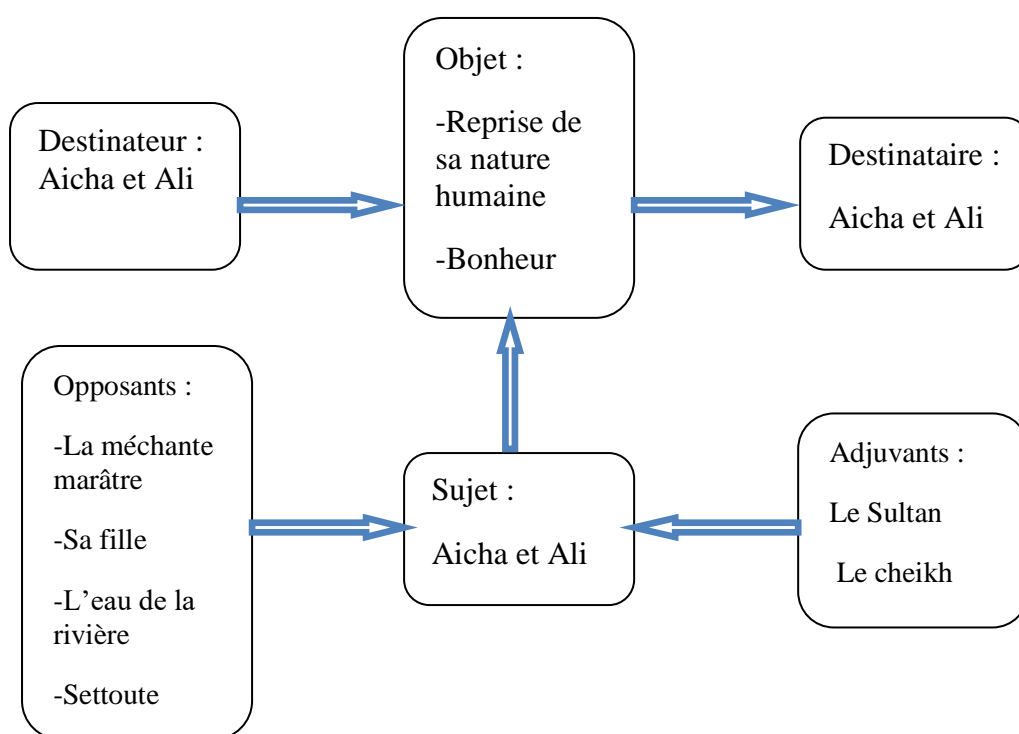


Figure 04 : Schéma actanciel du conte LA VACHE DES ORPHELINS.

I-1-1-4-2-5 Architecture

Les composants d'une famille : le père, la mère et les enfants Aicha et Ali et une vache appartenant à la mère.

- ✓ La maladie de la maman "transformation de la situation ", elle exige à son mari de ne pas vendre la vache.

Chapitre I : Présentation de corpus : contes berbéro algériens

- ✓ La mort de la mère.
- ✓ Persécutions Châtiment Fin.

Situation initiale :

- ✓ L'absence de la mère.
- ✓ Le mariage du père, la marâtre a eu une fille chétive s'appelant Djohra.
- ✓ La marâtre change de conduite envers les orphelins (déséquilibre).
- ✓ La marâtre donne aux orphelins la galette de sang par contre sa fille des galettes de blé et des œufs durs.
- ✓ Les enfants s'allaitent des mamelles de la vache.
- ✓ La marâtre cherche à renseigner (interrogation), elle se demande pourquoi sa fille est pâle et chétive alors que les orphelins ont les joues comme grenades. (Le méchant reçoit l'information sur le héros).
- ✓ La marâtre découvre le mystère, elle demande à son mari de l'égorger. (Manque)
- ✓ Les deux orphelins sont allés à la tombe de leur mère en pleurant, soudain deux roseaux sortent de la tombe l'un donne du beurre et l'autre du miel, c'est un don mystérieux.
- ✓ La marâtre incendie la tombe (méfait).
- ✓ Le héros (Les orphelins) quitte la maison (Départ).
- ✓ Les enfants se cachent dans la forêt plus exactement sous un palmier dattier.
- ✓ Ali boit une eau magique et se transforme en gazelle (Transformation).
- ✓ Le Sultan grâce à la vieille Settoute trouva la belle Aicha et l'épousa. (Le rêve de Aicha est accomplie).
- ✓ Mariage de Aicha et une vie heureuse.
- ✓ Aicha est aidée par une fées et donne au monde un garçon.
- ✓ L'une des femmes du Sultan très jalouse de Aicha
- ✓ Aicha est tombée dans le puits poussé par l'une des autres femmes du Sultan (Méfait)
- ✓ La rivale jalouse a ordonné aux gardiens d'égorger Ali la gazelle. (Demande de tuer le héros " Ali ").
- ✓ Le méfait est réparé (Réparation).
- ✓ La vie de Aicha est équilibrée grâce au mariage.
- ✓ Des événements se succèdent (Retour).
- ✓ La gazelle gagnait le puits. Elle se penchait vers la margelle et disait à sa sœur des chants triste.

Chapitre I : Présentation de corpus : contes berbéro algériens

- ✓ Le cheikh de la mosquée ayant écouté la discussion entre des deux orphelins et rapporte les paroles au sultan et dit:
- ✓ Aicha et son fils sauvés, par le sultan (Tâche accomplie).
- ✓ Le sultan découvre la vérité que la femme jalouse est la cause.
- ✓ La méchante est punie (Punition).
- ✓ Le Cheikh de la mosquée présente à la gazelle des paroles magique.
- ✓ Grâce à l'eau magique, la gazelle revient à sa première forme humaine.
- ✓ Situation finale...Fin heureuse.

I-1-1-4-3 Le chêne de l'ogre

I-1-1-4-3-1 Résumé

Il était une fois, un pauvre vieux paralysé, vivait dans sa mesure loin du village. Il avait une petite fille qui s'appelle Aicha, elle venait tous les jours, apportait la nourriture et nettoyait la mesure et rentrait chez elle. Un jour l'Ogre a vu la fillette frapper à la porte et chanter : « -Ouvre moi la porte, o mon père Inouba, o mon père Inouba. Le vieillard répondait ; -Fais sonner tes petits bracelets, O Aicha ma fille ! »¹. La fillette heurtait ses bracelets, le vieux ouvre la porte et elle entrait. L'Ogre a décidé de revenir et de répéter les mêmes mots de la fille. Le lendemain avant l'arrivée de la fillette, l'Ogre est venu devant la porte et chanter avec sa grosse voix mais le grand père le connaissait à cause de sa grosse voix et n'a pas ouvert la porte.

L'Ogre est revenu plusieurs fois, mais à chaque fois le père le connaissait. Finalement l'ogre est allé voir un sorcier et lui demander un moyen pour avoir une voix douce et fine comme celle de la fillette. Le sorcier lui a dit de mettre du miel dans sa gorge et s'allonger devant le soleil et ouvrir la bouche, les fourmis viennent entrer et racler la gorge. L'Ogre a fait ce que le sorcier a dit.

Deux jours après, l'Ogre est retourné à la mesure mais cette fois aussi le vieux le connaissait. Il est allé appliquer ce que le sorcier lui a dit plusieurs fois jusqu'au que sa voix devienne fine et claire. Le quatrième jour, il est allé chez le pauvre vieux et a chanté : « -Ouvre moi la porte, o mon père Inouba, o mon père Inouba. Le vieillard répondait ; -Fais sonner tes petits bracelets, O Aicha ma fille ! »². L'Ogre bougeait la chaîne qu'il avait muni

¹AMROUCHE. Taos., *Le grain magique*, op.cit, p.111.

²Ibid. P.112.

Chapitre I : Présentation de corpus : contes berbéro algériens

avec lui, le grand père a ouvert la porte, l'Ogre est entré et a dévoré le vieillard. Il a pris la place du vieux et attendre la fille vienne pour la dévorer aussi.

La fillette es venue mais elle remarqua du sang sous la porte, elle verrouilla la porte de l'extérieur et a chanté comme d'habitude, l'ogre répondait, la fille a découvert que ce n'était pas la voix de son grand père. Elle est enfuie chez ses parents et leurs raconter l'histoire. Le père est allé pour avertir les habitants du village, ils ont amené des fagots à la mesure et l'ont incendié, l'Ogre a été brulée malgré sa résistance. L'année suivante, un chêne a poussé à l'endroit ou l'Ogre a été brulé, et il s'appelait « Le chêne de l'Ogre ».

I-1-1-4-3-2 Personnages

-L'Ogre : c'est un personnage surnaturel, dans l'histoire le surnaturel c'est le synonyme de la peur, aussi dans notre mémoire sociale ; la peur est le synonyme de « ogre ». C'est le monstre du forêt qui cherche à dévorer le vieillard paralysé habitant seul dans une mesure.

-Voici un tableau qui résume les caractéristiques de l'Ogre :

Les caractéristiques	L'Ogre
La description physique	Surnaturel – la voix grosse
La description morale	Malin – malhonnête et vorace
La description évoquée	Dévorer le vieillard
Les objets magiques	La transformation de sa voix à une voix douce et fine

-Le grand père : un vieillard paralysé qui habite tout seul loin du village.

-Aicha : une petite fille, qui porte des petits bracelets. Elle apporte tous les jours à son grand père le déjeuner et le diner.

-Les parents : ils ne pouvaient eux-mêmes prendre soin du vieillard. Le père celui qui annonce la nouvelle aux habitants.

-Les habitants du village : des personnages collaborateurs qui font brûler la mesure et l'Ogre.

Chapitre I : Présentation de corpus : contes berbéro algériens

I-1-1-4-3-3 Cadre spatio-temporel

Dans notre corpus « Le grain magique » le conte se déroule dans le passé indéfini car la narratrice a commencé son conte par : « *L'on raconte qu'aux temps anciens* »¹. Le cadre spatial de cette partie se déroule en dehors du village, dans une masure. La narratrice a utilisé l'ellipse, elle saute dans le temps qui a autorisé de passer les événements non importants, par exemple : le lendemain, le quatrième jour. Aussi dans la situation finale Amrouche a mentionné que l'espace où le père cria la nouvelle, cet espace est la place publique du village, mais elle reste toujours un cadre spatial indéfini.

I-1-1-4-3-4 Schéma actanciel

-Dans cette première figure l'Ogre à une triple position : il est le destinataire, le destinataire et le sujet en même temps:

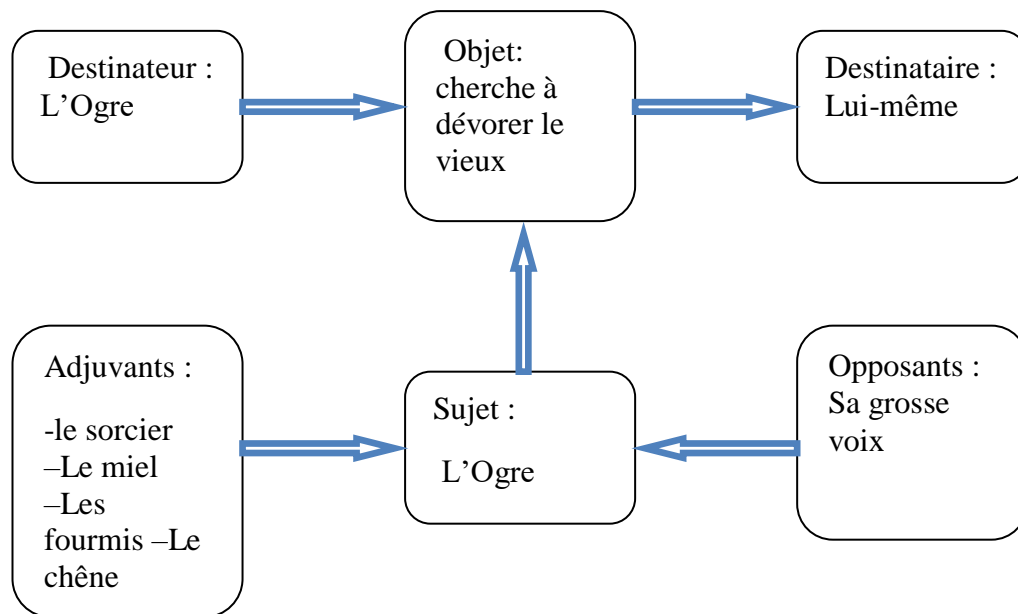
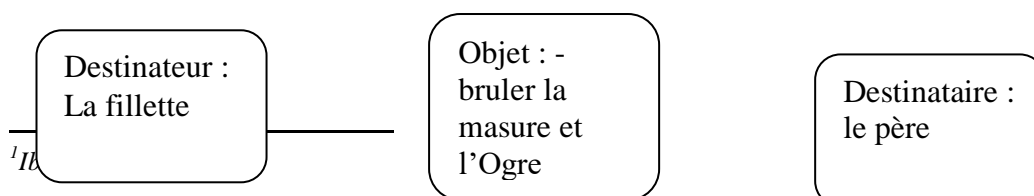


Figure 05 : Schéma actanciel du conte LE CHENE DE L'OGRE.

-Dans la deuxième figure c'est la fillette qui occupe la position du destinataire et le vieux occupe la position du sujet et le père c'est le destinataire :



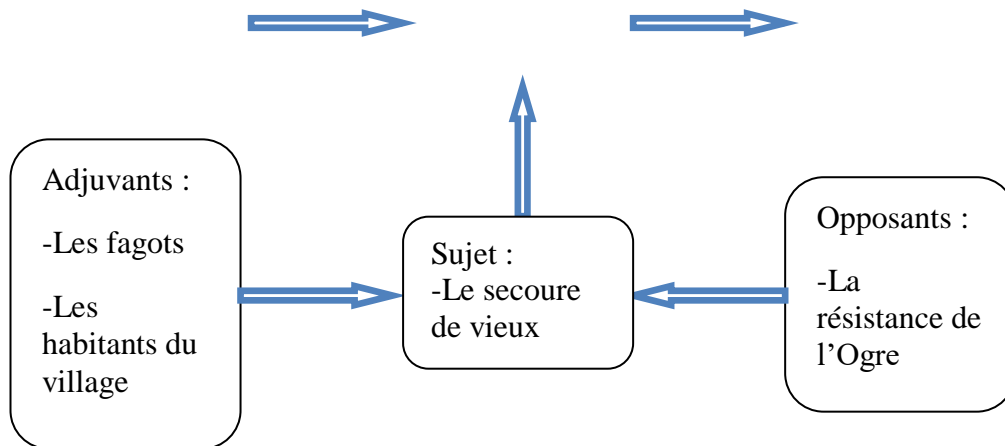


Figure 06 : Schéma actantiel du conte *LE CHENE DE L'OGRE*.

I-1-1-4-3-5 Architecture

- ✓ Les composants : le père, la mère, la fillette (Aïcha), le pauvre vieux (paralysé).
- ✓ Le grand père dans la mesure, il habitait en dehors du village. Aïcha venait tous les jours pour prendre soin du vieux, envoyée par ses parents.
- Situation initiale.
- ✓ Le grand père dans sa mesure.
- ✓ Le vieillard demande à son petite fille de heurter ses bracelets.
- ✓ La fillette obéit, il tire sur le fil pour ouvrir la targette.
- ✓ L'Ogre voit Aïcha et la suit jusqu'à la mesure (déséquilibre).
- ✓ L'Ogre entend la fillette chanter à son aïeul pour lui ouvrir la porte (interrogation).
- ✓ L'Ogre décida de venir le lendemain.
- ✓ Le jour suivant, l'Ogre se présenta devant la mesure, il a imité la fille, le vieillard le connaissait à cause de sa grosse voix et la sonnette des petites bracelets (l'Ogre reçoit l'information).
- ✓ L'Ogre revient plusieurs fois et essaya d'entrer mais le vieux le connaissait à chaque fois.
- ✓ L'Ogre trouva un sorcier.
- ✓ L'Ogre demanda une solution pour avoir une voix douce et fine que celle de la fillette.
- ✓ Le sorcier demanda d'enduire la gorge avec du miel et s'allonger par terre au soleil. L'Ogre appliqua ce que le sorcier lui a dit.
- ✓ Après quatre jours sa voix fut aussi fine et claire (transformation).
- ✓ L'Ogre se rendit à la mesure.

Chapitre I : Présentation de corpus : contes berbéro algériens

- ✓ L'Ogre chanta, le grand père pensa que c'est sa fillette et demanda de faire sonner les bracelets.
- ✓ L'Ogre entra et dévora le vieux (le méchant a vaincu).
- ✓ L'Ogre vêtit les habits de vieux et prit sa place en attendant le retour de la fillette pour la dévora aussi.
- ✓ La fillette vint (méfait).
- ✓ La fillette remarqua le sang coulé sous la porte, elle verrouilla la porte de l'extérieur et chanta.
- ✓ La petite fille a connu la voix.
- ✓ La fillette courut au village pour alerter ses parents (Réparation).
- ✓ Les événements continuent (retour).
- ✓ Le père fit crier la nouvelle aux habitants du village.
- ✓ Les habitants coururent pour porter les fagots à la mesure et y mettre le feu.
- ✓ L'Ogre résista (moment de secours).
- ✓ L'Ogre fut bruler (Le méchant est puni).
- ✓ Un chêne s'élança dans la même place où l'Ogre fut bruler, on l'appela Le chêne de l'Ogre.

I-1-1-4-4 « Roundja, la jeune fille plus belle que lune et que rose. »

I-1-1-4-4-1 Résumé

Autrefois, un sultan malheureux n'ayant pas d'héritier parti en pèlerinage, un ange qui remarqua sa tristesse, lui donna moyen d'en avoir à condition de lui laisser le choix du nom de son enfant : « Cheikh Smain ». Ne manquant de rien le garçon grandissait de jour en jour. Or un beau jour l'héritier partie à la chasse et rencontra Roundja plus belle que lune et que rose, captivé par sa beauté il retourna au palais en feignant la maladie.

Le sultan essaya de guérir son fils mais celui-ci fini par révéler que rien ne le guérirait à part Roundja. Heureux, le roi fit du souhait de son fils une réalité. Settoute, la sorcière, qui en voulait au prince partit à la tente de la fiancée et annonça la venue imprévue du roi pour prendre avec lui sa bru. Se sentant humiliés, les sept frères s'en allèrent en Inde en emportant leur sœur. Cheikh Smain apprit la nouvelle un peu plus tard et décida de la rattraper grâce à la lettre qu'elle lui a laissé. Sur son chemin il rencontra le nègre qui se pouvait se transformer en une magnifique femme à la coiffure noble et qui devint son fidèle serviteur. Ensemble ils

Chapitre I : Présentation de corpus : contes berbéro algériens

aidèrent sept frères à protéger leur sœur au visage de lait et cheveux de blé et pour récompense elle lui a été offerte.

Arrivé en inde, ils parvinrent à libérer Roundja qui s'est enfermé dans une tour après qu'un roi l'ait capturé et épousé. Ensemble ils s'en retournèrent dans le royaume de Cheikh Smain. La fille au visage de lait lui bâtit un immense château plus grand que celui du sultan son père. Roundja lui offrit les plus beaux jardins, la troisième ajouta des fontaines qui jaillirent jours et nuits. Le roi son père, fou de jalousie décida de tuer son fils : il essaya de l'empoisonner mais grâce à la bague de Roundja se fut un échec. Ensuite, il tenta de le faire tomber dans un trou d'épine mais n'y parvint pas grâce au chiot que lui a confié sa femme au visage de lait et aux cheveux de blé. Une fois pourtant, Cheikh Smain révéla innocemment à père son seul point faible : une chaîne dans sa poche avec laquelle il ne devait surtout pas être enchaîné.

Le roi n'y réfléchit pas à deux fois et lui mit la chaîne autour des mains. Il en profita pour lui arracher ses yeux pour les mettre dans sa poche pour finir par le jeter dans la forêt au milieu des fauves. Heureusement, des aigles l'aidèrent à guérir ses yeux avec une herbe miraculeuse. Il s'éloigna de la forêt et rencontra un vieux berger à qui il demanda du travail. Heureux, le vieil homme le ramena chez lui et le présenta à sa femme comme étant le fils qu'ils avaient tant voulu. Un jour pourtant, Cheikh Smain apprit par père adoptif que le sultan engageait des hommes pour attaquer le palais de son fils mort et prendre par la suite ses biens et épouser ses brus. Il partit alors avec le vieil homme pour empêcher cela d'arriver. Grâce à la résistance du nègre et de ses deux femmes il s'empara de son château perdu. Enfin, il se dressa furieux devant le roi puis ordonna les gardes de le clouer et de le brûler.

I-1-1-4-5 « Histoire de moche et des sept petites filles. »

I-1-1-4-5-1 Résumé

Dans des temps anciens, vivaient sept orphelines. Leur méchante marâtre réussit à se débarrasser d'elles en demandant à leur propre père de les jeter dans une grotte loin dans la forêt. La clairvoyance de leur petite sœur Aïcha qui épiait le chat moche par le trou des fèves dont elle avait nourri ses sœurs les sauva. Mais le risque était grand tant que Moche sentait que quelqu'un l'épiait. En effet, en son absence Aïcha sortait derrière lui et se servait dans les splendides jardins entourant sa maison, elle cueillait toute sorte de fruits et rentrait juste avant lui pour faire une galette ronde et dorée pour ses sœurs. Le chat ne sachant qui entraînait dans sa

Chapitre I : Présentation de corpus : contes berbéro algériens

maison se disputait de plus en plus violemment avec sa queue au point qu'il s'approcha de la cheminée et prit feu puis mourut. Les filles sortirent donc de leur grotte et s'installèrent dans sa maison qui se transforma en un grand palais. Elles surent par les villageois que le chat était en fait un grand méchant prince maudit.

Finalement les grandes sœurs de Aicha se marièrent avec des princes de royaumes voisins quant à Aicha elle préféra rester et se consacrer à son royaume et fut très contente des retrouvailles avec son père qui vint un jour frapper à sa porte.

I-1-2 Corpus B : « Contes berbères de kabylie » de Mouloud Mammeri

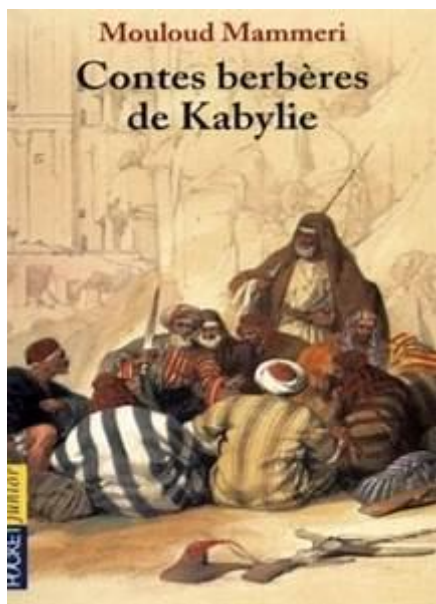
I-1-2-1 Eléments para textuels

I-1-2-1-1 La première de couverture

La première de couverture porte les traces d'une ville antique, un groupe d'anciens se compose de onze personnes portent des vêtements traditionnels qui sont Burnous, kachabia, turban en couleurs, ils sont tous assis sur une peau séchée de chèvre l'un d'eux est debout et porte une épée et regarde le narrateur qui nous donne une idée sur le contenu de recueil.

I-1-2-1-2 Image et symbole :

L'image offre des indices qui éveillent l'imagination du lecteur, et oriente sa propre compréhension de l'œuvre, et attire le lecteur pour explorer le contenu. L'image qui figure sur la première de couverture du recueil « *Contes berbère de Kabylie* » de plusieurs couleurs tels que le beige, le blanc, le rouge et le vert sont des aspects mélioratifs de l'espoir, la sagesse, le bonheur et la chance. Donc l'image complète le sens du titre.



I-1-2-1-3 La quatrième de couverture

La quatrième de couverture, souvent appelée le plat verso d'un livre. Elle est la dernière page extérieure d'un livre. Elle ne contient rien, souvent un petit résumé du contenu du recueil, ou une bibliographie de l'auteur. Elle permet au lecteur d'avoir une idée plus précise de l'histoire de l'œuvre. Nous trouvons dans la dernière couverture de notre corpus un extrait du texte. Au milieu le résumé du recueil. En bas, on trouve la maison d'édition, écrit en noir, les numéros, le nom d'éditeur.



I-1-2-2 Biographie de l'auteur

Mouloud Mammeri est un écrivain, anthropologue et linguiste algérien, il est considéré comme l'un des plus importants romanciers, doublé d'un ethnologue éminent. Né le 28

Chapitre I : Présentation de corpus : contes berbéro algériens

décembre 1917 à Taourirt-Mimoun, chez les Aït-Yanni, en Grande Kabylie. Il est décédé le 26 février 1989 dans un accident de voiture à Aïn-Defla, en revenant d'un colloque sur la littérature organisé à l'Université d'Oujda au Maroc. Son père était titulaire du certificat d'études et parlait suffisamment bien le français pour réciter Victor Hugo et Bourdaloue¹ ; il était l'Amin du village. Mammeri apprit le français à l'école primaire de son village construite en 1883. « Je me souviens, dit-il, que j'allais à l'école pieds nus dans la neige ». Feraoun faisait la même remarque pour lui-même, en regardant une image de Charlemagne avec à sa droite les élèves studieux « pieds nus comme moi ».

A onze ans, Mouloud Mammeri part chez son oncle à Rabat et il entre alors en sixième au lycée Gouraud. Mammeri a avoué combien le début de cette aventure fut pour lui un véritable traumatisme, une espèce de tempête absolument effroyable. Il reçoit le choc de la culture occidentale et découvre un monde qui lui est étranger : existence d'autres religions, d'autres cultures et valeurs, d'autres normes de comportement, etc. Ce sont des destructions douloureuses qui s'opèrent dans ce quoi le jeune Mammeri avait cru avec le plus de foi et de ferveur jusque là. Les séquelles de cette entrée brutale dans le monde des « autres » marqueront pour longtemps le romancier et son œuvre. Après un séjour de quatre ans au Maroc, Mammeri rentre en Algérie et étudie au lycée Bugeaud (actuellement Abdelkader) à Alger, où il prépare son baccalauréat. De là, il part pour le lycée Louis-le-Grand à Paris, ayant alors en vue l'École normale supérieure. Deux années s'écoulent et la guerre de 1939 le trouve en vacances à Alger.

Mouloud Mammeri rédige dans la capitale même une pièce de théâtre, *Le Foehn*, mais il doit peu après détruire son manuscrit et aller se réfugier au Maroc pour échapper à la répression. Trois membres de sa famille avait déjà été arrêtés. La pièce qui traite la guerre d'indépendance, sera jouée en 1967 en français à Alger, Constantine et Oran, mais elle ne sera éditée qu'en 1982 (Paris, publie-sud). Mouloud Mammeri revient en Algérie à la fin de l'année 1962. Professeur à l'Université d'Alger pendant quelques années (il y assure un cours berbère entre 1965 et 1972), il a aussi dirigé le Centre de Recherches anthropologiques, préhistoriques et ethnographiques à Alger avant de prendre sa retraite, poursuivant son œuvre littéraire et ses travaux sur la tradition orale berbère. Il meurt le soir du 26 février 1989 dans un accident de voiture, qui eut lieu près d'Aïn-Defla à son retour d'un colloque d'Oujda (Maroc) sur l'amazighité.

Chapitre I : Présentation de corpus : contes berbéro algériens

Il n'y a pas une meilleure façon de présenter Mouloud Mammeri que celle faite par Anissa Boumediene dans son article intitulé Hommage à Mouloud Mammeri. De l'oralité au classicisme, paru le 2 mai 2006 dans la nouvelle république.

Ses principales œuvres publiées en français sont :

* *La colline oubliée*, Paris, éd. Gallimard, coll. Folio, 1952. Roman.

• *Le sommet du juste*, Paris, Plon, 1955. Roman.

• *L'Opium et le Bâton*, Paris, Plon, 1965. Roman.

• *La traversée*, Paris, Plon, Roman.

• *Poèmes kabyles anciens*, Paris, Maspero, 1980

I-1-2-3 Présentation de l'œuvre

Publié pour la première fois en 1980, ce recueil, intitulé Contes berbères de Kabylie. Cet ouvrage nous donne un bouquet de contes berbères qui ont traversé les âges et les générations pour parvenir jusqu'au lecteur d'aujourd'hui. Des histoires palpitantes que les grandes mères racontaient jadis à leurs petits-enfants, à l'hiver assis au tour d'un cheminé qui réchauffait les corps et les âmes.

Le recueil s'inscrivant dans une littérature populaire orale et destinés à toutes les classes sociales et toutes les catégories d'âge y compris les adultes, pendant que l'auteur du livre possède l'intention de « donner une vie demi-morte » aux anciens contes berbères racontés oralement par les habitants de la région de la Kabylie en Algérie et leur donner la chance d'être revus par la génération actuelle ainsi que les prochaines générations. C'est un écrivain algérien Kabyle berbéro-francophone de la région de Tizi-Ouzou, né en 1917 et mort à l'âge de 72 ans.

Les contes commençaient toujours par, « Machaho ! TellemChaho ! » une sorte de sésame une expression magique, le préambule à un voyage dans les pays de rêve et de l'imaginaire une contrée lointaine peuplée d'ogre, de sorcier, mais aussi de jolies princesses et de fées affables. Aubépin, la fiancée du soleil, le prince Guêpier et la princesse Emeraude, la fille du charbonnier ...etc. Des contes merveilleux qui ont tissé leur toile, depuis la nuit des temps, pour parvenir jusqu'à nous. Des petites histoires à faire découvrir à nos petits bouts de choux, surtout que les vacances d'été ont déjà sonné pour la plupart d'entre eux. C'est la formule

Chapitre I : Présentation de corpus : contes berbéro algériens

incomprise mais toujours évocatrice, qui donne accès au monde à la fois étrange et familier, où toutes les merveilles sont portées de désir et tous les vœux miraculeusement exaucés comme dans les rêves ou cruellement déçus comme la réalité.

Ce livre a été publié pour la première fois en 1980 aux éditions Bordas dans la collection « *Aux quatre coins du temps* ». Lois n°49 956 du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse janvier 1996, éditions POCKET junior, Paris.

- Deux recueils de contes qui appartiennent directement à la culture orale kabyle très ancienne où plonge souvent son œuvre romanesque et théâtrale et qui sont :

1-contes berbères de Kabylie, Machaho ! TellemChaho ! département de Hava poche, • Paris, Coll. Pocket Junior « Mythologie », 1996, 133P.

2-contes berbères de Kabylie, Machaho ! Département de Hava Poche, Paris, Coll., • Pocket Junior « Mythologie », 1996, 142P

Outre ces œuvres, il a écrit des nouvelles, des livres de grammaire et de linguistique berbère, comme il a fait de la traduction et de la critique littéraire.

-« *Le Foehn ou la preuve par neuf* », Paris, PubliSud, 1982, 2e éd, Paris, pièce jouée à Alger en 1967.

I-1-2-4 Théorie de la réception

I-1-2-4-1 « Aubépin »

I-1-2-4-1-1 Résumé

Jadis, un chasseur avait capturé un perdreau qu'il confia à sa femme pour s'en servir d'appât à perdrix le printemps prochain. Leur fille supplia sa mère de jouer avec l'oiseau. Sa mère finit par céder à condition de veiller à ne pas qu'il s'échappe.

Un jour, alors qu'elle jouait à son habitude, elle ressentit une grande soif, elle ouvrit la porte et la laissa entrouverte. Au retour du chasseur l'oiseau n'était plus là. Furieux, il les envoya dans la forêt pour le récupérer sinon qu'elles ne reviennent jamais. Le soleil se couchait et elles n'avaient trouvé aucun oiseau. La hase les conseilla de se cacher dans un arbre, car les fauves allaient bientôt arriver. Cependant la mère tomba de sa cachette et les fauves la déchirèrent aussitôt. La hase en découvrant qu'elle portait un bébé, demanda que

Chapitre I : Présentation de corpus : contes berbéro algériens

l'on le lui laisse en prétextant que sa viande était molle à souhait. Le lendemain la petite fille put s'en aller avec son frère qu'elle devait protéger. Errant de village en village, les gens eurent pitié d'eux et leur offrirent une petite maison.

Les années passèrent, Aubépin grandissait et sa sœur n'en devenait que plus belle. Un jour alors qu'elle creusait la terre, elle découvrit un coffre remplie de pièces d'or, elle n'en parla point à son frère qu'elle jugeait encore enfant. Une fois qu'elle le jugea assez mûr elle le fit. Ils achetèrent alors une grande maison où son frère se maria.

Sa belle-sœur qui la jalousait, lui prépara une omelette d'œuf de serpent, les serpents éclorement dans son ventre alors son frère la cru enceinte. Sa femme et lui complotèrent et l'abandonnèrent dans la forêt avec une chienne loin d'elle qui jappait, un maillet et une calebasse qui s'entrechoquait. Elle attendait naïvement jusqu'à ce qu'un cavalier en pleine nuit finit par lui prouver qu'on l'avait délaissé. Il lui a suggérait de venir avec lui pour la nuit et elle eut l'occasion de lui raconter sa misère. Alors il l'aida à se débarrasser des serpents dans son ventre et ils finirent par se marier et eurent un bel enfant qu'ils nommèrent « Argenté ».

Un jour son enfant vint pleurer qu'ils voulaient connaître ses oncles maternels. La mère les déguisa en mendiants, et ils partirent voir son frère. Arrivée, sa belle-sœur et lui ne la reconnurent pas. Elle demanda alors le gîte pour la nuit. Elle se mit à raconter une histoire, les enfants de son frère la rejoignirent. Au fur et mesure que l'histoire évoluait, son frère et sa femme dans la terre s'engouffraient. Bientôt, il ne restait plus que leurs cheveux, quand elle s'en rendu compte, elle tira son frère avec difficulté puis pris un maillet, et enfonça sa belle-sœur dans la terre à tout jamais, elle ramena ensuite son mari, son frère se remaria de nouveau et ils vécurent heureux.

I-1-2-4-1-2 Analyse structurale du conte

La plupart des contes reprennent le schéma qui était de celui des contes populaires « *tous les Contes merveilleux appartiennent au même type en ce qui concerne leur structure* »¹. On distingue deux manières de garder la structure du conte, le schéma narratif et le schéma actanciel.

Vladimir Propp, folkloriste russe, a travaillé sur l'analyse structurale de cent contes merveilleux russes. C'est suite à cette étude, qu'il publia un essai de narratologie intitulé

¹ Propp V., *Morphologie du conte*, p. 2.

Chapitre I : Présentation de corpus : contes berbéro algériens

Morphologie du conte (Leningrad, 1928). Propp a été le premier à analyser le conte merveilleux d'un point morphologique ; il est le représentant le plus célèbre de cette étude.

Il est considéré comme le père de l'analyse formelle du récit car avant lui personne n'a pensé à la possibilité de la notion de morphologie appliquée du conte merveilleux. Propp définit le conte merveilleux comme « *un récit à sept personnages ayant chacun leur sphère d'action ; le héros, la princesse, le mandateur, l'agresseur, le donateur, l'auxiliaire et le faux héros* ». ¹

Dans cet ouvrage, Vladimir Propp (1928) présente la structure des contes en disant qu'ils comportent tous : Des éléments variables, les noms et les attributs des personnages. Des éléments constants, les actions qu'ils accomplissent, nommées fonctions, quels que soit ces personnages et quelle que soit la manière dont ces fonctions sont remplies.

Propp s'est efforcé d'isoler les fonctions qui représentent les éléments du conte, ceux dont est formée. En effet, pour Propp, une fonction est « *l'action d'un personnage, définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue* » ²

Il établit alors une liste de 31 fonctions qui représente la base morphologie du conte merveilleux « *notre liste de fonctions représente la base morphologique du conte merveilleux en général* » ³. Ces fonctions ne peuvent pas être toutes présentes dans un même conte et doivent s'enchaîner dans un ordre identique.

Ces fonctions se regroupent dans les contes par couples, ensembles ou bien isolée. D'autre part, Propp analyse l'organisation de ces fonctions comme deux séquences. La séquence de départ étant un manque ou un méfait et la seconde séquence sa réparation « *leur composition selon deux séquences est canonique.* » ⁴.

I-1-2-4-1-3 Analyse morphologique du conte Aubépin

Fonction 0 : le conte commence par présenter les personnages .Un homme qui aimait passionnément la chasse ...une unique fille.

¹ Propp V., *op.cit.* p 130

² *Ibid.*, p.38.

³ *Ibid.*, p.35

⁴ *Ibid.*, p.126

Chapitre I : Présentation de corpus : contes berbéro algériens

Fonction 1 : l'éloignement elle est présente par la sortie de la femme et sa fille au forêt.

Fonctions 2 et 3 : (interdiction, transgression) la fille laisse le perdreau s'enfuit et le père lui ordonne de sortir pour le chercher.

Fonctions 4 et 5 : (interrogation-information) sont présentes par les animaux et les bêtes sauvages qui veulent les manger (la femme et sa fille).

Fonctions 6 et 7 : (tromperie-complicité) sont absentes ici.

Fonction 8 : les bêtes sauvages dévorent la femme (méfait).

Fonction 9 : (appel ou envoi au secours) la fille demande secours à une hase (donateur).

Fonction 10 : la fille accepte l'aide de vivre chez la hase avec son frère.

Fonction 11 : (départ) la sœur d'Aubépin quitte la maison de la hase pour vivre avec son frère plus loin.

Fonction 12 : un auxiliaire magique, la fille trouve un petit pot contenant des pièces d'or.

Fonction 13 : réaction, la fille remercie Dieu pour ce don.

Fonction 14 et 15 : sont absentes.

Fonction 16 : la femme d'Aubépin est jalouse de sa sœur et lui donne des œufs de serpent

Fonction 17 : (la marque) la marque ici c'est la taille du ventre de la fille qui se gonfle.

Fonction 18 : (la victoire) la femme a convaincu son mari que sa sœur est tombée enceinte.

Fonction 19 et 20 et 21 : sont absentes.

Fonction 22 : la sœur d'Aubépin est secourue d'un cavalier.

Fonction 23 : est absente.

Fonction 24 : n'existe pas.

Fonction 25 : la tâche difficile, ici la sœur décide de rendre une visite à son frère (à condition qu'elle se déguise comme une mendicante).

Fonction 26 : (accomplissement) la fille a visité la maison de son frère.

Chapitre I : Présentation de corpus : contes berbéro algériens

Fonction 27 : (reconnaissance) à travers l'histoire qui est racontée par la sœur à son fils Aubépin et sa femme ont connu la sœur.

Fonction 28 : (Découverte) est absente.

Fonction 29 : (transfiguration) est absente.

Fonction 30 : la femme d'Aubépin est punie.

Fonction 31 : le cavalier fit revenir et Aubépin remaria et vivre heureux.

I-1-2-4-2 « La fille du charbonnier »

I-1-2-4-2-1 Résumé

Parmi les montagnes de Kabylie vivait un pauvre charbonnier. Il était père de sept filles et des petits garçons et travaillait beaucoup pour nourrir sa nombreuse famille. Il a une fille différente de ses sœurs, elle était renommée dans tout le pays pour son intelligence. Le roi autoritaire adore poser des énigmes et tuer ceux qui ne savent pas y répondre.

D'autre côté, le roi du pays était connu pour être lui-même un grand amateur d'énigmes, Alors, il décide de poser l'énigme suivant « *j'ai un arbre dont les douze branches portent chaque une une trente rameaux chaque rameau produit cinq feuille* ». La fille du charbonnier réussit à répondre à l'énigme à laquelle personne ne sait répondre, le roi épouse la fille du charbonnier qui a su répondre à l'énigme. Le roi autoritaire donne un avertissement à sa reine qu'il ne faudra jamais qu'elle puisse paraître plus intelligente que lui. Mais la reine ne peut s'en empêcher elle sauve un homme que le roi avait condamné.

Le roi décide de lui pardonner et de la garder pour toujours auprès de lui pour diriger le royaume. Finalement, elle fait encore une fois preuve d'intelligence mais d'amour pour le roi.

I-1-2-4-2-2 L'analyse morphologique du conte « la fille du charbonnier »

Fonction 0 : le conte commence par une présentation des personnages. Un pauvre homme qui vivait avec ses grandes filles et ses petits garçons.

Fonction 1 : (éloignement) la fille du charbonnier est mariée donc il s'éloigne de sa maison.

Fonction 2 : (interdiction) n'existe pas.

Fonction 3 : le roi interdit à sa femme de parler aux autres.

Chapitre I : Présentation de corpus : contes berbéro algériens

Fonction 4 : le méchant, c'est l'homme qui a la mule.

Fonction 5 : le méchant reçoit l'information (le compagnon c'est un étranger qui possède que son monture [poulaine]).

Fonction 6 : le méchant prit les deux bêtes et s'enfuit.

Fonction 7 : l'homme étranger tombe dans le panneau et reste en attente.

Fonction 8 : n'existe pas.

Fonction 9 : le héros, c'est la reine (la fille du charbonnier).

Fonction 10 : la reine décide de redresser le tort causé.

Fonction 11 et 12 : (départ, l'auxiliaire magique) n'existe pas.

Fonction 13 : la reine propose une suggestion à l'homme étranger.

Fonctions 14,15 et fonctions 16, 17 : n'existe pas.

Fonction 18 : le méchant est vainqueur (victoire) quand il a eu le jugement de le roi (premier jugement).

Fonction 19 : le méfait réparé (le roi refait le jugement).

Fonction 20 : (le retour du héros) n'existe pas.

Fonction 21 : la poursuite du héros par le roi.

Fonction 22 : la reine (la fille du charbonnier) est secourue par son intelligence.

Fonctions 23 et 24 : n'existe pas.

Fonction 25 :(la tâche difficile) elle va sortir du palais.

Fonction 26 : la tâche difficile est accomplir.

Fonctions 27 et 28 : (reconnaissance, découverte) n'existe pas.

Fonction 29 : le héros reçoit une nouvelle apparence (la reine retourna au palais avec lui).

Fonction 30 : le méchant est puni (le roi prélèvera la mule et rendra à l'étranger).

Fonction 31 : la reine et le roi vivaient en joie.

Chapitre I : Présentation de corpus : contes berbéro algériens

I-1-2-4-3 « Le prince Guêpier et la princesse Emeraude »

I-1-2-4-3-1 Résumé

Il était une fois, un roi n'ayant qu'un fils nommé Guêpier qui aimait les jeux de hasards. Un jour, le roi dût voyager pour des affaires. Il demanda le prince et lui confia le royaume et toutes ses richesses afin qu'il en fasse bon usage. Au début il se consacra à régner et gouverner avec justice mais il s'en laissa et retourna à ses vieilles habitudes et commença à fréquenter les plus malfamés de la capitale et ne fit que perdre argent, puis meubles et bijoux... Comme il n'avait plus rien à miser on le mit à la porte. Le roi rouge, un génie, s'approcha de lui et lui prêta de l'argent à condition de le lui rendre au retour du roi. Le prince n'ayant aucune autre issue accepta malgré ses craintes. Il prit l'argent et s'engagea encore une fois dans une partie mais cette fois comme l'avait prédit ce roi, la chance était de son côté. C'est ainsi qu'il regagna son argent et bien plus encore. Son père de retour, le prince dût tenir sa parole, il demanda donc la permission à son père et sa mère puis s'en alla vers le chemin que lui avait indiqué le roi auparavant. Il y rencontra trois vieilles femmes, elles aussi génies, qui l'aidèrent en le transportant vers le palais en trois jours au lieu de trois mois. Le roi rouge invita Guêpier à rester un peu ce qui ravit sa fille renommée par sa beauté. Ils se mirent à jouer ensemble à chaque fois que le roi n'était pas dans le palais. La reine prévint sa fille de la fureur de son père s'il découvrait ce qui se passait. L'inévitable se produisit et le prince fut soumis alors à trois épreuves plus impossible à réaliser les unes que les autres.

Il réussit à chaque fois grâce à l'aide d'éméraude la princesse. Le roi la soupçonnant décida de tuer le prince. En l'apprenant, ils prirent tous les deux la fuite. Comme son mari ne réussit pas à ramener sa fille, la reine l'accompagna et jeta au prince un anneau maudit qu'il mit malgré les supplications d'Emeraude. Arrivés dans un village, ils décidèrent de se reposer un peu maintenant qu'ils n'étaient plus dans le territoire du roi rouge.

Le prince laissa quelques instants Emeraude et partit pour louer un endroit pour séjourner mais il finit par l'oublier à cause de l'anneau. Un jour, le garçon décida de se marier. Emeraude qui l'apprit fit en sorte d'être invitée puis lui rappela tout ce qu'elle avait fait pour le sauver. Elle lui enleva l'anneau et ils purent ainsi se marier pour vivre heureux pour toujours.

I-1-2-4-3-2 L'analyse morphologique du conte

Nous allons repérer dans ce conte la suite des fonctions établie par V. Propp

Chapitre I : Présentation de corpus : contes berbéro algériens

Fonction 0 : le conte commence par présenter les personnages. Un roi fort riche, ... un fils beau mais sur ce bonheur plane déjà la menace d'un malheur, un risque. «Le prince aimait passionnément les jeux du hasard ».

Fonction 1 : la fonction d'éloignement est reprise ici par le départ du roi au pèlerinage.
Fonctions 2 et 3 : les fonctions interdictions transgression sont présentes, on les reconnaît par le fait que le roi ordonne au prince de conserver toutes les richesses du royaume en employant l'impératif « n'oublie pas, veuille, que tu fasses ».

Les fonctions 4 et 5 : interrogation-information sont absentes. Les partenaires avec qui le prince jouait et qui sont qualifiés dans le conte de malfaiteurs remplissent dans ce conte le rôle d'agresseurs.

Les fonctions 6 et 7 : (tromperie – complicité – les partenaires qualifiés de malfaiteurs mettent guêpier à leur service. Ils s'emparent de plus en plus de sa force. Guêpier se fait complice de cette tromperie, il continue de jouer en se laissant dominer par sa passion du jeu, en dilapidant tout son argent et engageant ses meubles, ses bijoux, ses coffres pleins d'objets précieux jusqu'à en être ruiné. Ainsi, il est complice de cette duperie.

Fonction 8: les fonctions précédentes ne constituent qu'une partie préparatoire. A partir de maintenant les événements se précisent « ainsi un jour le pria de quitter la taverne pour laisser les autres jouer ». L'agression est plus nette « le tenancier d'abord le laissa faire... ». La victime est précipitée dans le malheur (méfait), ce qui a pour résultat de faire apparaître le manque. Guêpier est ruiné, il ne peut plus jouer son manque est d'être privé de sa grande passion, de plus qu'il ne peut plus assister aux parties du jeu, ce qui lui était insupportable.
Fonction 9 et 10 : la nouvelle du manque est divulguée Guêpier informe l'inconnu (génie donateur) qui depuis longtemps, fréquentait la taverne mais se tenait toujours à l'écart. Ainsi débute l'action contraire.

Fonction 11 : elle n'est pas présente.

Fonction 12 et 13 : ces deux fonctions préparent à la réception de l'auxiliaire magique. Elles peuvent consister selon Propp en un échange de questions et réponses. On peut remarquer cet échange dans le dialogue de Guêpier et du roi rouge des génies. Ce dialogue prépare immédiatement à la réception de l'objet magique.

Chapitre I : Présentation de corpus : contes berbéro algériens

Fonction 14 : l'objet est un don d'argent, et sa magie consiste dans la capacité de gagner sans perdre.

Fonction 15 : elle n'est pas présente.

Fonction 16 : le combat consiste ici dans les parties du jeu qui réunissent Guêpier et les partenaires avec qui il jouait.

Fonction 17 : elle est absente.

Fonction 18 : la victoire réside dans le fait que Guêpier se réapproprie, comme le lui avait prédit le Roi rouge, non seulement tout ce qu'il avait perdu, l'argent, les coffres, les bijoux mais acquiert encore d'autres richesses, en ruinant ses ennemis.

Fonction 19 : le manque initial est réparé et Guêpier redevenu plus riche en ce sens ou sa fortune augmente au fur et à mesure qu'il joue.

Fonction 20 : elle n'est pas remplie ici comme l'entend Propp nous la trouvons dans notre conte sous une forme particulière. Elle se manifeste par le fait que le prince Guêpier retourne au jeu après avoir regagné toute sa fortune perdue et le retour du roi, son père du pèlerinage marqué par les festivités qui ont lieu au milieu d'un grand concours du peuple.

Fonction 21 : normalement après la fonction on poursuit une nouvelle attaque de l'agresseur mais dans notre conte, on assiste à un retour du conte à la fonction 8, le conte reprend un nouveau départ avec la succession. Propp appelle une duplication, un redoublement.

Fonction 8 : le manque consiste dans le fait que le prince Guêpier doit tenir sa promesse et rendre l'argent au roi rouge de génies.

Fonction 9 : la nouvelle du manque est divulguée par Guêpier à ses parents. Sauf que la fonction « manque » dans notre conte et à cause de laquelle on demande au héros de la réparer, est déplacée bien avant (voir fonction 14 de la première séquence, ou le roi rouge avait ordonné au prince Guêpier de lui rendre son argent en se déplaçant à son royaume. Ce qui n'est pas conforme au schéma canonique de Propp.

Fonction 10 : le héros décide de partir (début de l'action contraire).

Fonction 11 : Guêpier quitte sa maison et son pays.

Chapitre I : Présentation de corpus : contes berbéro algériens

Fonction 12 : le héros Guêpier subit successivement avant de parvenir au royaume de son bienfaiteur trois épreuves par trois donatrices, qui le préparent à chaque fois à bénéficier de leur pouvoir magique, nous assistons à un triplement dans les actions.

Fonction 13 Guêpier, réagit à chaque fois positivement aux actions des trois donatrices.

Fonction 14 : normalement après la fonction 13 nous devrions avoir la fonction 14 (auxiliaire magique) c'est bien ce que nous trouvons sauf que Guêpier n'a pas reçu l'objet magique des trois donatrices, il a plutôt bénéficié de leur pouvoir magique en ce sens où il lui suffit simplement de fermer les yeux pour parvenir au royaume du roi des génies en trois jours.

Fonction 15 : le prince Guêpier est conduit, transporté vers l'objet de sa quête, en effet, il arrive au royaume du roi des génies pour lui donner son argent comme promis.

Fonction 16 : le combat consiste à soumettre le prince Guêpier à des travaux titanesque, impossible à réaliser par le roi des génies dans notre conte , cette fonction est assimilée à la fonction 26 qui doit se placer selon Propp après la fonction « poursuite » et lutte de Guêpier consiste à vaincre le roi, en réussissant les trois dures épreuves auxquelles il est soumis. Ainsi se trouvent déjouées les manœuvres de son agresseur. De plus, il doit vaincre pour retourner à son royaume sans quoi il serait démarqué et perdre sa vie. Ici, apparait un aspect sur lequel notre conte échappe à la formule canonique de Propp. C'est que notre héros n'intervient nullement pas dans l'action. C'est plutôt la princesse Emeraude fille du Roi Rouge, qui, menée de son anneau magique, parvient à résoudre les trois difficultés. Cette nouvelle et triple mise à l'épreuve montre que le héros en situation d'impuissance, un héros passif remplacé par une héroïne.

Fonction 17 : elle est absente.

Fonction 18 : le roi vaincu, décide de tuer le prince Guêpier et la princesse Emeraude.

Fonction 19 : elle n'est pas remplie ici, l'action tourne court du fait que le prince Guêpier doit fuir le royaume tout en sachant qu'il est toujours menacé par le Roi Rouge, son agresseur doué de tous les pouvoirs magiques.

Fonction 20 : le prince Guêpier quitte le royaume en emmenant avec lui la princesse Emeraude.

Fonction 21 : nous assistons à une nouvelle attaque de l'agresseur où le héros est poursuivi à trois reprises par le Roi Rouge des génies-sur un cheval à une vitesse d'éclair.

Chapitre I : Présentation de corpus : contes berbéro algériens

Fonction 22 : dans notre conte, le rudement de triplement dont parle Propp est maintenu et les deux héros dans les trois fois secourus grâce au pouvoir magique de l'anneau.

Fonction 23 : le prince Guêpier et la princesse Emeraude rentrent dans une contrée incognito comme le dit Propp.

Fonction 24 : elle n'est pas présente ici. Pour Propp une tâche difficile est proposée au héros.

Fonction 25 : la tâche difficile est proposée ici à Emeraude, ce qui confirme qu'elle est l'héroïne de cette partie du conte. La tâche difficile consiste à confier à Emeraude un bœuf à engraisser dont personne ne voulait parce qu'il était tout maigre et donc impossible à engraisser avant le mariage du Guêpier qui aura lieu dans peu de temps.

Fonction 26 : grâce au pouvoir magique de l'anneau d'Emeraude la tâche est accomplie, le bœuf est engraisé.

Fonction 27 : elle est absente.

Fonction 28 : elle est aussi absente.

Fonction 29 : encore notre conte ne répond pas au schéma canonique de Propp dans la mesure où cette fonction se manifeste par deux reconnaissances, d'une part notre héros passif va se reconnaître en jetant la bague de l'oubli et d'autre part, il va reconnaître Emeraude qu'il a prise pour la fille de la pauvre vieille dame. Emeraude et Guêpier acquièrent leur vrai statut, ils reçoivent leurs premières apparences de prince et de princesse

Fonction 30 : elle est absente.

Fonction 31 : le héros et l'héroïne se marient et montent sur le trône. Les contes transcrits par Mouloud Mammeri sont émouvants, il faudrait les lire et les relire pour saisir l'âme d'une langue, d'un peuple et d'une civilisation.

I-1-2-4-4 « Blanche Colombe »

I-1-2-4-4-1 Résumé

Il était une fois, un roi qui avait un garçon. Sa femme mourut et il se remaria. La nouvelle reine résolut de se débarrasser du jeune prince. Sa résolution accomplie, le prince chassé par son père n'eut pour seul recours que l'exil. Errant sur les routes il découvrit une demeure semblant inhabitée et y rencontra une princesse : Blanche-Colombe. Elle aussi était exilée là par son père. Ils décidèrent de se marier. La nouvelle parvint aux oreilles de sa belle-mère qui le nargua et lui écrivit qu'il aurait été plus heureux encore s'il advenait qu'il épousa Aïcha des Roums. Encouragée par Blanche-Colombe, il se rendit donc chez cette dernière. Son père le mit à l'épreuve et il réussit grâce aux conseils et à la bague de Blanche-Colombe. Un grand mariage fut organisé. La belle-mère en eut vent et voulut encore une fois gâcher sa joie au prince. Elle lui envoya un message dans lequel elle lui dit qu'il ne serait comblé qu'une fois marié à Hita col d'argent.

Le prince se présenta chez le père de cette dernière et celui-ci le mit au défi qui comme chez Aïcha quatre-vingt-dix-neuf hommes en périrent. Ils s'en sortirent grâce à aux conseils d'Aïcha et à la bague de Blanche-Colombe. Un troisième grand mariage fut organisé. Et une troisième lettre de sa belle-mère lui parvint qui ne manquait de lui rappeler qu'il était loin et qu'en conséquence il n'hériterait pas du royaume de son père. Hita à l'aide des génies dont son père était roi déplaça le palais qu'ils habitaient dans une colline près du château du père du prince. Le fils invita son père qui fit mine de lui pardonner. En effet, en voyant les richesses et les femmes de son fils il finit par les convoiter jalousement. Le lendemain, il invita son fils à son tour dans le but de l'empoisonner mais sans y parvenir puisque ce dernier suivait les conseils de ses femmes. Le roi retenta le coup en l'invitant à la chasse et grâce à la perfidie de sa femme, il réussit à laisser son fils au milieu du désert, les yeux dans les poches, les mains vides et à la merci des fauves. Heureusement un corbeau lui donna vite une recette miraculeuse qui le guérit.

Il retourna alors chez lui où ses femmes et ses serviteurs résistaient au roi. Hita transforma les parents du prince en statues de pierre et les conseillers qui prêchèrent qu'il pouvait épouser ses brus furent tués. Le prince quant à lui hérita du royaume et y régna en toute équité avec ses femmes.

Chapitre 1 : Présentation de corpus : contes berbères

I-1-2-4-5 « La Fiancée du soleil »

I-1-2-4-5-1 Résumé

Il était une fois un jeune prince, fils unique, qui partit à l'aventure pour chercher la Fiancée du soleil après qu'une vieille dame lui en parla. La jeune fille était mariée au roides Noirs dans un pays lointain. En chemin il se prit comme compagnon un bandit condamné à mort qu'il paya trois fois son poids en or. Il s'appelait Ali Demmo, celui-ci lui étant redevable réussit à libérer pour lui, la Fiancée du Soleil, la plus belle des femmes gardée jalousement par le roi tyrannique. En route, elle fut enlevée par le génie ravisseur, roi de la contrée dans laquelle ils se trouvaient et fut encore une fois libérée grâce à Ali.

L'ami du prince par une mésaventure fut changé en statut de pierre et son seul remède était le sang du futur fils du prince et de la princesse. Malheureux ils rentrèrent au royaume, se marièrent et régnèrent en appréhendant le jour de la naissance de l'héritier. Le jour venu, la reine mit au monde un garçon, qu'elle gardait toujours sous ses yeux. Un jour pourtant, ayant beaucoup de travail le roi prit son enfant et le tua et son ami fut ressuscité. Ali Demmo fidèle à son maître trouva le moyen de rendre le prince à la vie en appliquant sur lui une herbe miraculeuse que les oiseaux lui indiquèrent, ils rentrèrent au palais et vécurent heureux.

I-1-3 Corpus C : Mouloud Feraoun

I-1-3-1 Biographie de l'auteur

Mouloud Feraoun, un écrivain kabyle algérien d'expression française né le 8 mars 1913 à TiziHibel en haute Kabylie (Algérie), romancier et enseignant algérien dont les œuvres donnent des portraits vifs et chaleureux de la vie et des valeurs berbères. Mouloud Feraoun, le fils d'un paysan, a passé sa jeunesse dans les montagnes de la Grande Kabylie. Ses premiers succès à l'école ont mené à un diplôme d'enseignement de l'École Normale de Bouzareah. Il était un homme d'intégrité doux et a soutenu la cause de l'indépendance algérienne, sans prendre lui-même les armes dans la résistance algérienne. Sa position a provoqué l'inimitié des colonialistes français et il a été assassiné par des terroristes.

Ses œuvres décrivent toutes la vie paysanne kabyle. Le Fils du pauvre (1950; «Le fils du pauvre») est une histoire semi-autobiographique d'un jeune berbère luttant contre la pauvreté et les difficultés pour obtenir une éducation et un progrès personnel. La représentation de la vie simple dans les montagnes est remplie de noblesse, de compassion

Chapitre 1 : Présentation de corpus : contes berbères

humaine et d'amour pour la famille et le sol natal. *La Terre et le sang* (1953; «Terre et sang») traite d'un émigré dont la vie en France est grevée par la séquestration de ses fiers compatriotes et de l'importance du nif («honneur»), fondement de toute morale traditionnelle et la source du sentiment d'estime de soi, de dignité, de fierté et de communauté. *Les Chemins qui montent* (1957; «Les chemins qui montent») portent de manière plus amère les thèmes de la résignation, de la résistance et de l'endurance du fellah (paysan) face aux réalités de la société coloniale; il traite également des restrictions imposées à la jeunesse et de l'étroitesse des choix qui s'offrent à eux.

Le dévouement de Mouloud Feraoun à la culture kabyle est également évident dans une collection de portraits et de croquis, dans une traduction de la poésie kabyle du XIXe siècle et dans son journal. Grâce à ses œuvres, il a atteint son objectif de découvrir la voix d'un «peuple indomptable de chair et de sang».

Les œuvres de Mouloud Feraoun :

- *Le Fils du pauvre, Menrad instituteur kabyle*, éd. Cahiers du nouvel humanisme, Le Puy, 1950, 206 p.
- *La Terre et le Sang*, Éditions du Seuil, Paris, 1953, 256 p.
- *Jours de Kabylie*, Alger, Baconnier, 1954, 141 p.
- *Les Chemins qui montent*, Éditions du Seuil, Paris, 1957, 222 p.
- *Les Poèmes de Si Mohand*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1960, 111 p.
- *Journal 1955-1962*, Éditions du Seuil, Paris, 1962, 349 p.
- *Lettres à ses amis*, Éditions du Seuil, Paris, 1969, 205 p.
- *L'Anniversaire*, Éditions du Seuil, Paris, 1972, 143 p.
- *La Cité des roses*, éd. Yamcom, Alger, 2007, 172 p.

I-1-3-2 Théorie de la réception

I-1-3-2-1 « La vache des orphelins. »

I-1-3-2-1-1 Résumé

Il était une fois, deux enfant, Aicha et Ali, dont la mère en mourant leur avait légué une vache. Elle fit promettre son mari qu'il la garderait pour ses petits orphelins. Leur père se remaria et eut de sa nouvelle épouse une fille qu'on appela Djohar. Dès qu'elle la mit au

Chapitre 1 : Présentation de corpus : contes berbères

monde, la nouvelle épouse se mit à comparer sa pâleur à la blancheur et la santé des orphelins. La jalousie la poussa donc à les laisser mourir de faim.

Ces derniers grandirent du lait de la vache malgré les intentions de la marâtre. Un jour, désespérée de sa maigreur, elle envoya sa fille avec ses frères et lui recommanda de faire tout ce qu'ils feraient. Aussitôt qu'elle s'approcha de la vache celle-ci lui donna un coup de sabot. Furieuse la belle-mère voulut se débarrasser de la vache. Cédant à son chantage, le père emmena l'animal au marché mais personne ne voulut acheter l'animal. Ainsi, lui et sa femme l'égorèrent. Les orphelins morts de faim pleurèrent leur sort sur la tombe de leur mère. Comme par magie, deux roseaux en jaillirent et ils se mirent à en sucer beurre et miel. Mais comme avec la vache Djohar ne put en profiter alors la belle-mère brula la tombe entière.

Aicha et Ali n'eurent pour seule solution que de s'enfuir de la maison paternelle. Sur leur chemin, le garçon but d'une source magique et se transforma en gazelle. Bientôt, ils eurent désormais à échapper aux chasseurs du sultan qui voulaient s'en prendre à la gazelle. Un fois, pour leur échapper ils se réfugièrent dans un dattier et Settoute, la sorcière usa de son stratagème pour les faire descendre. Une fois au sol on se saisit d'eux et ils furent conduits au palais du Sultan qui l'épousa après l'émotion que suscita son histoire chez lui. Quelques mois plus tard, Aicha allait donner au Sultan son premier né. Une autre épouse fort jalouse profita de l'absence de son mari pour se débarrasser d'Aicha dans un puits. La gazelle qui bramait près du puits risquait de faire découvrir le traquenard alors l'épouse jalouse ordonna qu'on l'égorge, heureusement aucun domestique ne s'y résolut.

Des jours durant, Ali profitait du calme avant le lever du soleil pour aller appeler sa sœur à l'aide et du fond du puits sa sœur répondait tristement qu'elle ne pouvait rien pour lui. Un Cheikh de mosquée qui passait par là à l'aube finit par rapporter au Sultan le mystère du puits hanté. Curieux le Sultan voulu entendre de ces propres oreilles. C'est avec effarement qu'il découvrit Aicha son fils et son frère. Ils furent enfin sauvés. Le cheikh brisa la malédiction d'Ali et le sultan décapita sa méchante épouse. Et ils vécurent heureux.

I-1-3-2-2 « L'ogresse et de M'Quidèche (parties 1 et 2) »

I-1-3-2-2-1 Résumé

Il était une fois, dans un pays lointain, une ogresse gigantesque dont la vie était partagée entre les services nécessitant une trop grande force physique rendus aux femmes du village et

Chapitre 1 : Présentation de corpus : contes berbères

le danger qu'elle représente pour leurs familles. En effet, l'ogresse appréciait la viande d'humain fraîche. Elle avait une très belle fille, Loundja, qu'elle aimait très tendrement.

Un jour, l'ogresse et sa fille ressentirent une grande faim pour n'avoir trouvé aucun petit animal à se mettre sous la dent. La bienveillante mère promit à sa fille qu'elle attraperait M'Quidèche, le garçon qui lui échappait depuis un moment, et qu'ensemble elle savourerait sa viande. Ainsi, Loundja alla récolter du bois pour faire du feu alors que sa mère mit sa ceinture multicolore autour de la taille et se mit à dévaler les environs à la recherche de sa proie.

M'Quidèche, toujours à l'affût depuis le temps que l'ogresse voulait le saisir, se cacha dans un eucalyptus dès qu'il ressentit ses pieds marteler le sol. Néanmoins, ayant les sens aiguisés, l'ogresse le flaira et finit par le discerner dans sa cachette. Elle était tellement résolue à en faire un bon couscous qu'elle ne ménagea pas ses efforts. Elle arracha l'arbre et se mit à le secouer comme une vulgaire branche. Sa proie tout en larme tomba et elle le saisit.

De retour chez elle, l'ogresse décida que le garçon était trop chétif et qu'en conséquence il fallait l'engraisser pendant deux mois encore. Loundja avait pour rôle de lui présenter chaque jour les meilleurs mets pour que sa viande reste molle. Chaque jour sa mère vint vérifier si le garçon avait prit du poids mais celui lui présentait à la place de son poignet un os. Au bout de quelques temps désespérant de ne le voir plus rond l'ogresse décida de le manger quand-même. M'Quideche rusa alors. Pendant que la mère était absente il fit en sorte que sa fille se présenta à lui et il l'abattit, la coupa en morceau et la cuisina pour en faire du couscous. Il mit les vêtements de l'ogrillonne et se banda l'œil puisque celle-ci était borgne. Il fit donc en sorte qu'à son retour l'ogresse ne se rendit compte de rien.

De retour chez elle, l'ogresse, enchantée, apprécia le repas. Ce n'est que quand elle vit l'œil blanc de sa fille qu'elle comprit le manège. Elle mit sa ceinture multicolore et se mit à dévaler les environs à la recherche de M'Quidèche. Celui-ci consultait la lune pour qu'elle le guide chez lui mais arrivé à un torrent tumultueux, il désespéra d'abord de ne pas pouvoir passer mais en le suppléant de sa voix la plus affolée, le torrent se transforma en petit ruisseau. Le garçon continua donc sa course.

L'ogresse arriva bientôt au même torrent et désespérant de ne pouvoir passer se mit à gronder et à pester contre lui. Le torrent l'emporta donc et la noya bien vite. Il ne resta que sa ceinture qui s'éleva au ciel. Depuis ce jour, on peut apercevoir un arc-en-ciel après la pluie.

Chapitre 1 : Présentation de corpus : contes berbères

M'Quideche lui en consultant la lune une dernière fois compris qu'il était sauvé et il atteignit sa maison sain et sauf pour de bon.

Chapitre 2

Territoires du voyage initiatique :

Contes berbéro-algériens

Chapitre 2 Territoires du voyage initiatique : contes berbéro-algériens

Heureux qui comme Ulysse a fait un beau voyage²⁵, comme le déclare Joachin Du Bellay en couverture d'un de ses fameux sonnets²⁶. Le voyage est enrichissant pour celui qui l'entreprend. L'intérêt que l'on peut en retirer invite ainsi à voyager. La signification du terme « voyage » pose question. Omniprésent aujourd'hui, il est devenu tout à fait banal, à tel point que tout est voyage. Du voyage sur la lune, rêvé par Georges Méliès et réalisé par Neil Armstrong, au voyage au centre de la terre de Jules Verne.

I-2-1 Vers une définition du concept du voyage

Le thème de voyage, parcourt nos littératures, de Cervantès à Goethe ou de Shelley à Proust. Il est un élément structural des contes berbéro-algériens examinés au cours de notre travail de recherche : imaginaire, voyage-exploration, voyage interplanétaire, voyage en rêve, utopique, mythique, initiatique, ...etc. Voyage aux prises avec l'altérité, pour lui donner un sens, voyage de recherche de l'impossible, voyage but de l'évasion et moyen pour s'évader...

I-2-1-1 Définir le voyage ?

I-2-1-1-1 Essais de définitions

Plusieurs techniques de lecture mises en œuvre pour aborder le thème de voyage. Il faut mentionner les travaux de G. Durant sur la mythocritique, Simon Vierre: le voyage initiatique, voyage intérieur de Proust...

I-2-1-1-2 Etymologie du mot voyage

Qu'est-ce que voyager ? La structure même du mot lui confère une connotation d'évènement étranger à la vie 'normale' et normée. Le mot « voyage » vient du latin *viaticum*, qui signifie « provisions de voyage, argent pour le voyage ». *Viaticum* est la forme neutre de *viaticus*, « de voyage », qui vient lui-même de *via*, « la route » ou « le chemin ». Le « Viaticum » latin, déjà employé dans l'acception de « cheminement » au VI^{ème} siècle par Venantius Fortunatus, désigne tout d'abord l'argent prévu pour l'accomplissement du voyage lui-même alors nommé, tout comme la voie carrossable qu'il emprunte, *via*, peu à peu, en Gaule, l'emploi de ce mot s'est déplacé des « provisions » au « chemin à parcourir ».

²⁵ Joachin Du Belly, « *Heureux qui comme Ulysse* », regrets, XXXI.

²⁶ Même s'il nuance, dans ce même poème, cet élan aventurier en évoquant avec nostalgie.

Chapitre 2 Territoires du voyage initiatique : contes berbéro-algériens

Au moyen-âge en vertu du caractère guerrier des croisades, le voyage s'étend du pèlerinage à l'expédition militaire. Ce n'est qu'à partir du XV^{ème} siècle qu'une « nouvelle philosophie » du mot voyage va s'ouvrir à une signification élargie d'où proviennent les diverses acceptions actuelles, de l'errance des « gens du voyage » à la forme narratrice en vogue au siècle dernier, sans oublier les nombreuses expressions métaphoriques : « voyage de la vie », « dernier voyage », ...etc.

Premier départ, l'homme n'a pas attendu le XV^{ème} siècle pour prendre la route. En fait, le peuplement actuel du globe résulte d'une lente diaspora entreprise dès la Préhistoire, quand de petits groupes abandonnèrent le berceau africain à la conquête de nouvelles régions. Des chercheurs tentent de prévoir de quelles fluctuations l'avenir sera fait, mais une bonne part des brassages passés demeure encore inconnue : pour le peuplement d'un comptoir, préalablement contingenté et surveillé par l'autorité qu'il l'a ordonné.

Combien de personnes ignorantes plus ou moins l'écriture voyagent-elles sans laisser de traces ? Encore les nations au sein desquelles, elles s'infiltrèrent, peuvent parfois conserver l'histoire de leur passage, comme le haut moyen-âge occidental, qui témoigne pour la postérité de la blessure que lui causèrent Vandales, Burgondes et autres Ostrogoths ; mais quelle mémoire a pu enregistrer la propagation primitive ? Quelle « mémoire collective » peut-être et nombreux sont ceux qui cherchèrent dans le vaste corpus mythique, où s'accumulent navigateurs de déluge (le Babylonien Outanapishtim, l'Hindou Manou, les Grecs Deucalion et Pyrrha) et colonisateurs.

Cheminer, c'est aller d'un point à l'autre ... Mais pour l'être humain, c'est parcourir sa propre réalité, aller à la recherche de quelque chose enfouie, cachée en soi, comme dans « La Belle au Bois Dormant » que le héros a voyagé et ne peut accéder au château que grâce à son amour. C'est en travaillant sur l'amour, la sincérité que le cheminant, peut accéder à parcourir son trajet.

I-2-1-2 Prémisses du concept du voyage

Le voyage a depuis longtemps conquis une place de premier plan parmi les objets qu'étudie la recherche littéraire. Selon Paul Carmignani : « *Le voyage est synonyme d'expérience de l'étrangeté, de l'altérité mais aussi de l'entre-deux : ouverture à l'Autre qui nécessite, conditionne [...] dépouillement de soi pour se laisser habiter par le monde* »²⁷.

²⁷ Paul, Carmignani, *Figures du passeur*, Presses universitaires Perpignon, collection études, Paris, p. 73

I-2-1-2-1 Le voyage initiatique

Lorsqu'on analyse les trames initiatiques, on s'en tient, généralement, à une définition très large de l'initiation : celle d'un voyage à travers diverses épreuves- dont celles des quatre éléments, la terre, l'air, l'eau et le feu- qui conduisent le néophyte d'une mort symbolique à une renaissance. Cette trame archétype, présente dans beaucoup d'œuvres littéraires, est, sûrement, analysée, entre autres par Gaston Bachelard (*La psychanalyse du feu*), Gilbert Durand (*l'anthropologie de l'imaginaire*) et Simone Vierne (*le voyage initiatique*).

Si l'on doit transposer sur le conte berbéro-algérien, on remarquera que tous les contes recueillis par Mouloud Mammeri, Taos Amrouche et Mouloud Feraoun dont les différents personnages subissent dans leurs existences respectives des épreuves : affrontement de la mort, abandon des biens matériels, emprisonnement, enfouissement, descente dans les grottes, traversée de forêt...etc.

Ainsi les différents personnages, dont le désordre de l'esprit, les aspirations confuses, la santé défaillante, sont davantage ceux d'un malaise ou d'un fou, ne trouveront qu'après leur passage par la mort -un état cataleptique- l'état supérieur de voyant. Si le retour et le mariage, dans les contes berbères, des clôtures, des séquences narratives, les naissances, comme les départs, ouvrent et relancent l'histoire. Ils sont l'agent de nouveaux rebondissements. En effet, la naissance du frère « Aubépin » du Cheick Smain que l'on pourrait associer, par analogie, au départ du « perdreau » de la première séquence du conte I met fin à la vie paisible de la petite fille, le frère « Aubépin » finit par renaître le savoir de sa sœur en prenant connaissance de la vraie nature de sa femme. Le conte s'achève sur un troisième voyage pour retrouver son frère et le délivrer du mal qui est présent dans sa belle sœur. Elle se sépare d'elle en la tuant, pour retrouver son espace propre : « *Le premier voyage, ordonné par le père... Puisque c'est ainsi, vous allez partir à sa recherche toutes les deux... Vous allez sortir tout de suite !* »²⁸ pour donner à la petite fille un nouveau statut et une nouvelle identité, mais elle devait subir une nouvelle épreuve : la présence de la belle sœur, sa jalousie en lui faisant avaler les œufs de serpents, en la laissant seule dans la forêt sous prétexte que c'est une fille malhonnête, rester seule dans la forêt pour la deuxième fois lui vaut un autre voyage. Elle ne cherche pas une nouvelle identité, mais tente d'éloigner « l'autre » de son propre espace.

²⁸MAMMERI (Mouloud), *Contes berbères de Kabylie, Aubépin*, éd, 1996, p.8

Chapitre 2 Territoires du voyage initiatique : contes berbéro-algériens

Le voyage, pris dans une perspective sémiotique, prend des sens différents en fonction du point de vue adopté. Considérant ce point de vue du personnage, sujet de voyage, il reste une expérience singulière qui n'est encadrée par aucun savoir général. De fait, le voyage devient une expérience qui donne lieu à un apprentissage traduisant l'acquisition de Savoirs, de savoir-faire et de savoir être. Du point de vue de l'analyste ?, le voyage revêt un caractère symbolique. En ce sens, il est l'expression d'un rite d'initiation et de passage permettant aux jeunes d'accéder à de nouveaux statuts et rôles sociaux.

Le principe avantage sélectif du récit initiatique dans l'universalité de ses motifs qu'il intègre en son sein. « Pourquoi cette universalité ? » se demande Geneviève Calame-Griaule. L'ethnologue fait remarquer que les contes :

« Répondent à des questions que se posent toutes les sociétés humaines. Les contes changent selon les cultures et on le voit très bien quand ils passent d'une culture à autre. Il est évident que tous les détails matériels, le contexte culturel, l'environnement naturel, les institutions, le mode de vie diffèrent. Mais la structure du conte la même, les problèmes posés sont les mêmes »²⁹.

Dire que les contes berbéro-algériens narrent des initiations, c'est affirmer qu'elles mettent en scène la question de l'évolution de la vie humaine à l'échelle de l'individu et du corps social. Le rite de passage a pour vocation essentielle, dans le rite et dans le conte, d'accompagner culturellement le passage d'un âge de vie à autre. Le sens du récit initiatique est souvent celui de l'énigme posée par le Sphinx à Œdipe (« quel est l'animal qui a quatre pieds le matin, deux l'après-midi et trois le soir ? » : l'être humain). En ce sens, le récit archaïque initie le public à la réalité biologique de la vie³⁰. Pour le conte, comme pour le rite, vivre c'est grandir et vieillir; il rend manifeste que : « *la vie individuelle consiste en une succession d'étapes dont les fins et commencements forment des ensembles de même ordre : naissance, puberté sociale, mariage, paternité, progression de classe, mort* »³¹.

I-2-1-2-2 A travers les rites

En effet, rite et rituels sont deux notions dont le sens n'est facile qu'en apparence. Et nuancer leur sens, n'est pas des moindres. Comme le verrons ci-dessous, la frontière qui les sépare est difficile à repérer pour un esprit non averti de la particularité sémantique des mots

²⁹Geneviève Calame-Griaule, Contes tendres, contes cruels du Sahel nigérien, Gallimard, 2002, p. 49.

³⁰Brunel, Pierre, Dictionnaire des mythes du fantastique (ouvrage collectif), Limoges, PULIM, 2003, 93

³¹Van, Gennep, Les rites de passage : étude systématique ..., Paris, E. Nourry; rééd.1981, p.4.

Chapitre 2 Territoires du voyage initiatique : contes berbéro-algériens

même tenus pour synonymes. Dans son ouvrage : *Rite et Rituels contemporains* Segalen les fait passer pour synonyme :

*Le rite ou rituel est un ensemble d'actes formalisés, expressifs, porteurs d'une dimension symbolique. Le rite est caractérisé par une configuration spatio-temporelle spécifique, par le recours à une série d'objets, par des systèmes de comportements et de langages spécifique par des signes emblématiques dont le sens codé constitue l'un des biens communs d'un groupe. (...). Les rites sont toujours considérés comme un ensemble de conduites individuelles ou collectives relativement codifiées, ayant un support corporel (verbal, gestuel, de posture), à caractère répétitif, à forte charge symbolique pour les acteurs et les témoins.*³²

Nous remarquons qu'il y'a une différence entre les deux notions que nous allons essayer d'expliquer à travers plusieurs définitions : Segalen définit le rite : « *le problème avec le rite [...] est qu'il n'existe pas une définition reconnue, canonique et fixée.* »³³. Selon le dictionnaire Larousse, le rite est : « *l'ensemble des règles qui fixent le déroulement d'une cérémonie, d'un culte religieux: le rite de l'église romaine* »³⁴.

Quant au dictionnaire l'étymologie de la langue, Gaffiot : « *Le rite vient du latin Ritus qui signifie : usage des traditions et cérémonie religieuse.* »³⁵. Mais le Trésor de la langue française le définit comme : « *ensemble de prescription qui règle la célébration du culte en usage dans une communauté religieuse, Synonyme de sacré, antique, traditionnel, cérémonial, rite ambrosien.* »³⁶

Pour Laburthe-Tolra et Warnier : « *Ce qui fait la force du rite, ce n'est sans doute en effet ni son sens intrinsèque, ni son efficacité pratique, ni la sécurité subjective qu'il procure, mais le fait qu'il transforme la situation en renforçant la solidarité du groupe qui l'exécute.* »³⁷ Cela veut dire que l'impact du rite vis-à-vis de la société, en ce qui concerne Durkheim : « *les rites sont des manières d'agir qui ne prennent naissance qu'à sein de groupes assemblés et qui sont destinés à susciter, à entretenir ou à faire renaitre certains états mentaux de ces groupes* »³⁸. Plus

³² SEGALLEN, Martine, *Rites et rituels contemporains*, Paris, Armand Colin, 2^e éd.2009, p.20.

³³ Ibid. P.21.

³⁴ LAROUSSE, *Dictionnaire de Français*, op.cit. P.375.

³⁵ Rite. Dictionnaire en ligne, Gaffiot, Disponible sur : <http://mic-map.org/dicfro/search/gaffiot/rit>, p.1365.consulté le 08/03/2020. A 10.33

³⁶ Définition du rite présentée par <https://www.lalanguefrancaise.com>. Consulté le 27/02/2019 à 21h 45mn.

³⁷ LABURTHE-TOLRA, Philippe, et WARNIER, Jean-Pierre. *Ethnologie Anthropologie* Paris : Presses universitaires de France. p.117.

³⁸ DURKHEIM, Emile, *Les formes élémentaires de la vie religieuse : le système totémique en Australie*, Paris, 1812, p.13.

clairement, Durkheim considère que les rites est une collection de pratiques fait par un groupe de caractère interdit religieusement.

Le concept du rite se rattache à plusieurs domaines tel que : la sociologie, la psychologie, l'anthropologie, l'ethnologie, la linguistique. Et chaque domaine le définit selon ses besoins c'est pour cela qu'il est difficile de lui attribuer une définition commune.

Les rites se repartent en trois grandes étapes qui restent invariantes :

I-2-1-2-2-1 Les rites de séparation, ou phase préliminaire

Appelée « *Néophyte* »³⁹, cette phase est très importante et formelle dans la vie d'une personne. Elle va du monde familial très antérieur, à un monde nouveau. Ce rite de passage permet de personnifier la séparation nécessaire de l'appartenance à la société. Il passe d'un moment vicieux pour aller à un instant sacré. Il renaît symboliquement.

Nous dirons qu'il s'agit d'un arrêt et d'un commencement, la fin d'un cycle et le début d'une cérémonie. Suite à cela, nous passons à la phase préliminaire dans le conte de « Loundja, Fille de Tseriel », dans l'œuvre de Taos Amrouche, « Le grain magique ». Loundja est censée de vivre dans son cocon familial sous la protection de sa mère «Tseriel ». Elle devrait obéir à ses restrictions et à ses rituels. D'après les rites de la société évoquée dans le conte, berbéro-algérien en particulier, nous dissipons les ravissantes filles par crainte qu'elles soient menacées par les rapt des ogres. Faute de sa beauté excitante, Loundja ne devrait jamais oser franchir le monde extérieur. Son sort fait qu'elle soit emprisonnée dans la maisonnette, chargée des corvées ménagères.

D'autre part, nous trouvons le rituel de la chasse qui se pratique entre amies. A la quête d'une perdrix, et en voyant le sang rouge coulé au-dessus du blanc de neige, l'homme désirant avoir une femme aussi blanche que la neige et aussi vermeille que le sang, son compagnon lui conseille que ces qualités existent seulement chez Loundja la fille de Tseriel qui habite à la hauteur de la colline. L'homme abandonna la perdrix, se sépare à son compagnon pour aller chercher Loundja.

Le jeune homme mena un long trajet jusqu'à la demeure de Loundja, ébahi par sa beauté, il lui demanda de lui donner asile. Loundja accepta (la fille de Tseriel accepte qu'il entre à la maison, elle berne de cette façon les rites et les traditions), il passa la nuit et quand il se prêta

³⁹ L'initié ou candidat à l'initiation.

Chapitre 2 Territoires du voyage initiatique : contes berbéro-algériens

pour quitter la maison il lui demanda de venir avec lui et c'est à cause d'elle qu'il est là. Dans cette phase, on remarque la séparation des rites, Loundja se prêta à accepter de quitter ses quatre murs où elle a grandi, à quitter sa vie monotone pour découvrir et voyager à un monde extérieur qu'il lui semble mystérieux.

Quant l'histoire du conte « *La vache des orphelins* » de Taos Amrouche, elle se présente comme suit : C'est le jour où la mère d'Ali et Aicha tomba gravement malade que les orphelins empruntèrent les rites de séparation et la déségrégation familiales. Ils se trouvèrent seuls, avec une vache qui leur offrira de quoi survivre. Aicha était trop jeune pour s'occuper des tâches ménagères. Raison pour laquelle leur père décida un jour de se remarier et épouser une marâtre aux défauts démoniaques.

A la naissance de leur petite sœur Djohra, la marâtre battait les deux orphelins en leur privant même de la nourriture. Les deux garçons trouvèrent refuge au pâturage où ils avaient bu de lait de vache, afin de rassasier leur faim. Djohra avait envie d'être aussi engraisseuse que leurs demi-frères, s'approcha de la vache des orphelins pour sucer ses mamelons, la vache la rejette violemment et la frappa d'un coup de sabot. La mère se mit en colère en apprenant la nouvelle et décida de vendre la vache à tout prix, sinon l'égorger. Depuis que le père des orphelins égorga la vache et que les deux roseaux furent brûlés par la méchante marâtre. Les orphelins décidèrent de quitter leur maison d'enfance.

Dans le conte « le Chêne de l'Ogre », de Taos Amrouche, les rites de séparations ou la phase préliminaire est comme suit: Le vieillard logea tout seul dans sa mesure délabrée, loin du village et séparé du monde extérieur. Personne ne lui rend visite sauf sa petite fille Aicha qu'il reconnaît par le claquement de ces petits bracelets qu'elle lui fit entendre avant de rentrer. Aicha s'occupait des tâches ménagères et de la préparation du repas à son grand père « Inoubba », et elle prononça sa célèbre phrase « ouvre-moi la porte, o mon père Inoubba, oh mon père Inoubba », avant d'accéder à la mesure.

I-2-1-2-2-2 Les rites de marge, ou phase liminaire

Cette phase liminaire du néophyte, où le passage dans l'au-delà, comme disait Platon : « mourir c'est un être initié »⁴⁰. Il est amené à des lieux, où se rassemblent monde divin et monde profane. Il se soumet à des rites d'entrée qui vise que le seuil de l'autre monde n'est pas facile à

⁴⁰ <https://biospraktikos.hypotheses.org/3170>, consulté le 09/07/2019 à 20h12mn

Chapitre 2 Territoires du voyage initiatique : contes berbéro-algériens

franchir. En ce moment, le novice à un acte passif et modeste; il est dans l'attente d'un message qui sera délivré ou d'un apprentissage.

En général, c'est dans cette période que le néophyte deviendra un homme ou plus exactement un homme nouveau. Tuner ajoute que : « *Le passage d'un statut moins élevé à un statut plus élevé se fait à travers les limbes d'une absence de statut* »⁴¹, car il relève d'un caractère profane, le phénomène "rituel" est commandé par les accords sociaux tels que: les limites, les interdits, les simplifications des rapports sociaux...etc. Ce qui pousse la personne à plonger dans les rites de passages pour s'améliorer et renaitre.

En ce qui concerne la situation de l'initié durant la phase de mise en marge, Van Gennep disait que l'initié : « *matériellement et magico-religieusement, pendant un temps plus ou moins long dans une situation spéciale: il flotte entre deux mondes* »⁴². C'est-à-dire entre le monde profane et le monde sacré.

La deuxième phase de rites de marge où la mort symbolique se présente dans le conte « *Loundja, Fille de Tseriel* », dans « *Le grain Magique* » : Loundja, en acceptant de franchir sa demeure s'affronte à de terribles obstacles (une haie d'épines), puis (la rivière tumultueuse). Toutes ces entraves sont des aventures qui contribuent considérablement au voyage initiatique, qui font forger la peureuse petite fille à une adolescente courageuse et brave. Ensuite l'ogresse « Tseriel » se mit en rage en apprenant la fuite et la trahison de sa fille. La mère décida de la suivre et de risquer sa vie (les épines furent plus aigues et grandirent démesurément, la rivière se mit à gronder de façon menaçante...). L'ogresse eut la mort, en maudissant sa fille.

Enfin, Loundja s'éloigna de son village avec son prince, elle vit des aigles qui se querellaient, en survolant au-dessus d'eux, l'un se vengea et prit l'homme qui ordonna Loundja d'aller auprès de la fontaine, chercher une négresse, la tuer et se mettre dans sa peau nègre afin que les mulets lui conduisirent au père de jeune homme pour lui demander de l'aide (le rite d'aller se désaltérer à la fontaine a bien cerner le sort de la négresse qui est la mort). C'est ainsi que le jeune homme sera sauvé par le père de Loundja, et l'épousa.

Les rites de marge ou la mort symbolique dans le deuxième conte de Taos Amrouche « *La vache des orphelins* » sont comme suit : La mort menaça de tous côtés les enfants, toutes ces circonstances se voient comme la menace de la mort. Les deux orphelins quittèrent leur maison et allèrent chercher pour vivre paisiblement ailleurs. Ils marchèrent longuement jusqu'à ce qu'ils

⁴¹ TUNE, Victor Water, *Le phénomène rituel : Structure et contre-structure*, Paris : Presses Universitaire de France. p.98.

⁴² VAN GENNEP, Arland, *Rites de passages*, Ed .Piscard, Paris 1981.p.24.

Chapitre 2 Territoires du voyage initiatique : contes berbéro-algériens

atteignèrent une fontaine dans une forêt, Ali se désaltéra et se transforma à une gazelle (cela rentre dans le rituel de la transformation et la mort symbolique), ainsi qu'ils étaient poursuivis par les serviteurs du Sultan.

Passons au troisième conte « Le chêne de l'ogre », de Tos Amrouche: .L'ogre a tenté, mainte fois, de demander au vieillard de lui ouvrir la porte , mais le vieux Inoubba reconnut a chaque fois la voix rauque de ce terrible monstre en obstinant de lui ouvrir. L'ogre essaya de changer sa voix en demandant des conseils auprès d'un sorcier qu'il lui recommande le miel en laissant une légion de fourmis entrer dans sa gorge grande ouverte exposée au soleil. C'est ainsi que sa voix fut aussi fine, aussi claire que celle de la fillette. A ce moment, le vieillard n'arrive pas à distinguer la voix transformée de l'ogre et cela lui a payé sa vie (le grand père Inouba fut dévoré par le féroce ogre).

I-2-1-2-2-3 Les rites d'agrégation, ou phase post-liminaire

Cette troisième phase s'appelle la renaissance ou la réintégration, cette renaissance est la transformation radicale de l'individu qui devient un être complètement différent. C'est le retour à la vie quotidienne, selon le vécu de l'expérience, où l'individu devient un homme totalement nouveau grâce à cette expérience.

La troisième phase des rites d'agrégation, dans le conte de « Loundja, Fille de Tseriel » : Loundja se trouva perplexe, furieuse par le chamboulement d'aventures qu'elle a subies. Néanmoins, cela ne manque pas de lui doter de bravoure et de courage pour qu'elle puisse renaître, s'estimer et regagner sa valeur. En se dépouillant de la chaire de négresse, elle retrouve sa beauté, son teint blanc comme la neige et vermeil comme le sang. C'est à ce moment que la fille de l'ogresse Tseriel renaît après un long et terrible périple.

Nous abordons le deuxième conte de Taos Amrouche, « La vache des orphelins » : Au moment où Aicha décida de quitter son village natal avec son père. Après les dures épreuves, ainsi que sa poursuite par les serviteurs du Sultan, le complot qu'elle a mené avec sa rivale jalouse qui a poussé Aicha aux profondeurs du puits. Toutes ces dures expériences ont rendu Aicha plus forte, plus forgée et plus aptes à franchir les épreuves de la vie. Ils seront prêts à renaître et gagner l'âge adolescent puis adulte.

Le troisième conte de Taos Amrouche, « le Chêne de l'Ogre »: La fillette en se rendant compte de ce qui est arrivé à son grand père, prévient vite les villageois qui ont encerclé la

Chapitre 2 Territoires du voyage initiatique : contes berbéro-algériens

masure où se trouve la cruelle créature par des fagots de feu. Et c'est ainsi que l'ogre fut brûlé. Après une année, un chêne s'élança dans le même lieu.

C'est à travers cette expérience que la petite fille Aïcha a beaucoup appris. En ce sens, elle s'est rendue compte de ne jamais faire confiance aux étrangers, ne jamais croire aux apparences et se méfier toujours de l'eau qui dort. La mort de son grand père s'introduit dans les rites d'agrégation qui a fait d'elle une adolescente prête à franchir et à affronter les mésaventures et les dures épreuves de la vie.

M. Mammeri confronte la jeunesse à la vieillesse, comme les conteurs opposaient la jeune femme et sa mère-marâtre, l'enfant et la Baba-Yaga, cette « ancêtre » et « gardienne de l'entrée du royaume des morts »⁴³. Les lecteurs retrouveront cette insistance sur le dernier âge. Princesse Émeraude, le huitième conte⁴⁴. Dans les contes berbéro-algériens qui mettent en lumière le voyage initiatique, Mammeri se sert des mêmes stratégies allusives que les narrateurs, en analysant l'histoire du « Petit Chaperon rouge », et montre que le discours symbolique joue un grand rôle dans l'art de faire prendre conscience de l'évolution humaine. L'aspect animal et le velu du loup ne se substituent pas à la grand-mère : ils en focalisent sa caractéristique la plus significative, à savoir l'« usure des facultés génétiques féminines » liée à son grand âge. Le « *Chaperon rouge* », quand à lui est « petit ». Quand il part de chez lui, il ne sait même pas préparer à manger (c'est sa mère qui a cuisiné le met qu'il apporte à la grand-mère).

Le conte « l'oiseau d'or » partage effectivement avec la figure de la vieille femme du conte des traits qui renvoient à une représentation archétypale, illustrée en Russie par la Baba Yaga. Lors de l'accomplissement de son rite démoniaque, l'immobilité du corps de la vieille femme fait ressortir une apparence animalisée et cadavérique, caractéristique de la Baba Yaga slave : « *De tous les habitants de la ville, celle qui jalousait le plus leur bonheur était une vieille sorcière au corps tout osseux, au cœur noir.* »⁴⁶

Dans le conte « *L'oiseau d'or* », c'est surtout le mélange singulier d'immobilité et de déplacement magique qui semble ressortir au fond commun folklorique : « (*la Yaga*) *ne marche*

⁴³Propp, Vladimir, *Les Racines historiques du conte merveilleux*, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », Gallimard, 1983 (trad. Lise Gruel-Apert), p.63-99.

⁴⁴Mouloud MAMMERI, *Contes berbères de Kabylie, Princesse Émeraude*, éd, 1996, p. 149

⁴⁶ *La Yaga fait penser à un cadavre enfermé, elle est tant que personnage international...* » (PROPP, 1983, p.87)

Chapitre 2 Territoires du voyage initiatique : contes berbéro-algériens

jamais. Ou bien elle vole, ou bien elle est couchée, à la fin du conte, le trio humain caractéristique du schéma cantique : la mère, la jeune, et la vieille femme »⁴⁷.

Mais le plus important du point de vue lectoral, reste la symbolisation de la mutation identitaire des personnages ; elle qui passe par la révélation du processus accomplissant le passage d'un état à un autre. Il y a initiation par le récit comme il y a initiation par le rite parce que le langage utilisé signifie le changement d'état : « *philosophiquement parlant, l'initiation équivaut à une mutation ontologique du régime existentiel. A la fin de ses épreuves, le néophyte jouit d'une tout autre existence qu'avant l'initiation : il est devenu un autre* »⁴⁸. Comme nous allons le voir, Mammeri reconduit dans ses contes les mêmes instruments diégétiques que les maîtres d'initiation. Il s'agit des symboles spatiaux et biologiques capables de transmettre subtilement l'idée de changement ontologique : la territorialité, la séquence mort/naissance, la grossesse, le nom transitoire, l'attente et puis, enfin, le voyage.

On observe finalement, au sein des contes, une identité structurale. On a décelé la forte récurrence du mythe de la faute. Aubépin, Les orges, le prince guêpier et la princesse Émeraude, ont tous puisé chacun à leur manière, dans le paradigme de la structure tragique. Si l'exploitation du conte berbère de la structure tragique rejoint la structure ascendante du conte merveilleux et si la structure féerique recyclée par notre auteur récupère abondamment le schème de la faute, alors il faut soupçonner qu'une trame commune relie les huit contes dans le recueil.

En somme lorsqu'une faute (curiosité, pulsion sexuelle de Lucius) conduit d'abord à une métamorphose immonde, mais finit par déboucher sur un rachat final, la structure tragique rejoint la structure féerique, incarnée par l'histoire de Psyché. On aperçoit, en effet, cette même architecture contrastée au cœur de *l'Ane d'or*, dans le conte que la vieille femme raconte à la jeune prisonnière. D'abord s'exprime le désir éprouvé par Psyché de connaître son mystérieux geôlier, un désir qui sera puni par la fuite de l'Amour ; et puis, finalement, le mariage fécond entre les deux protagonistes viendra apporter un heureux dénouement au récit merveilleux.

Dès lors que la tragédie achemine son protagoniste vers la purification de la souillure, le mythe de la faute tend à rejoindre le canevas féerique et trouve ainsi son exemplarité narrative (mode tragique III). VI Propp avait repéré que le mythe d'Œdipe correspondait à la structure du conte merveilleux (1990). Surtout, dépassant son repérage formaliste de fonctions (1970) et dégageant les racines historiques des contes merveilleux, le folkloriste avait mis en évidence

⁴⁷ *Ibid.* p. 61-77.

⁴⁸ ELIADE, *Mircea, Images et symboles, Essai sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, p.12

Chapitre 2 Territoires du voyage initiatique : contes berbéro-algériens

qu'au-delà des différents types narratifs, la diffusion des récits féeriques conservait systématiquement une structure identique : le scénario initiatique (1983). Si l'on reprend cette source conte berbère, l'expérience de Lucius et de Psyché relèvent, comme le souligne Simone Vierne, d'une même construction initiatique⁴⁹.

Dans les contes, il apparaît, de même, que l'organisation des symboles se polarise autour des deux grands pôles qui structurent la symbolique de l'initiation : la marge, pensée comme espace ou temps à part, et le passage, considéré comme mode spatial de séparation et/ou d'intégration. Ainsi, le conte merveilleux amène-t-il vers une période de marge, en le séparant de son état initial et en l'introduisant dans ce nouvel état. A la fin du récit, c'est le mécanisme symbolique inverse qui doit être perçu : le personnage quitte la période de marge pour être introduit dans un troisième état, supérieur à celui qui le caractérisait en début de récit.

Pour reprendre l'exemple antique que nous avons cité peu avant, on constate effectivement que, grâce à sa métamorphose en âne, Lucius dépasse ses pulsions premières et connaît enfin les mystères sacrés, quand Psyché passait de la méconnaissance de son séducteur au bonheur d'être mariée à lui. Si l'on examine les motifs contiques des contes, un même découpage de la vie des personnages se fait jour, comme le révèle le tableau ci-dessous.

Tableau récapitulatif				
		Séparation et /ou passage vers la marge*	Période de marge*	Sortie de la marge et/ou intégration*
Conte (1) Aubépin	- Aubépin - La sœur	- Départ de la maison paternelle (mère et sa fille) - Mort de la mère - Naissance d'Aubépin - Départ de la fille et de son frère - Solitude	- Solitude - La forêt - Captivité de la mère - Richesse	- Voyage - Mariage d'Aubépin - Retour

⁴⁹ VIERNE (2000), pp. 127-128 : « Transformé en âne, parce qu'il est incapable d'aucune élévation spirituelle, Lucius, au terme de sa première série d'épreuves, reconquiert non seulement la forme humaine, mais la foi en une puissance supérieure, et sa place dans la société. Si les aventures sont fort picaresques avant la lettre... »

Chapitre 2 Territoires du voyage initiatique : contes berbéro-algériens

Conte (2) La fille du charbonnier	-La fille cadette -Le roi	- Pauvreté - Sagesse de la fille cadette - Mariage avec le roi - Départ de la reine	- Richesse de la fille - Retour avec le roi	- Mariage (vie heureuse)
Conte (3) Blanche colombe	-Le prince -Le roi et la reine -Les épouses (Blanche colombe, Aicha,)	- Départ du prince - Voyage (eau, terre, feu, le vent) - Les épreuves passées par le prince - Mariage avec Blanche colombe, Aicha, Hita.	- Forêt - Réussite des épreuves - Richesse	- Voyage - Retour - Liberté et fierté - Retraite des parents
Conte (4) L'oiseau d'or	- Le roi - La fille cadette - Azziz et Azziza	- Mariage avec les trois sœurs - Jalousie - Errance dans les eaux - Pauvreté - Départ - Richesse - Epreuves dans la forêt	- Enfermement de la fille cadette - Recueillis par deux vieillards dans une chaumière - Captivité de Azziz - Délivrance par Azziza	- Mort des parents adoptifs - Parents retrouvés - Liberté et fierté retrouvée - Mariage public
Conte (5) Zalgoum	- Zalgoum	- Départ de « Zalgoum » de la maison paternelle	- Enfermement de Zalgoum - Grotte (refuge) - Enfermement du frère - Vie recluse à la maison	- Liberté - Mariage - Arrivée de Zalgoum - Guérison - Retour

Chapitre 2 Territoires du voyage initiatique : contes berbéro-algériens

Conte (6) La fiancée du soleil	- Le prince - La fiancée du soleil	- Départ du prince (long voyage)	- Errance (désert, fleuve, l'air) - Le sacrifice	- Mariage - Voyage - Retour - Renaissance de l'enfant
Conte (7) Les ogres	- Le père des sept filles	- Pauvreté - Mort de la mère - Départ du père - Mort du frère	- Labyrinthe - Captivité	- Retour avec richesse - Mariage
Conte (8) Prince Guêpier et la princesse Emeraude	- Le prince Guêpier - Princesse Emeraude	- Départ du roi - Ruine du prince - Départ (voyage dans l'espace) - Les épreuves passées par le prince	- Richesse - Paiement de dettes - Captivité	- Pèlerinage - Retour du roi - Liberté et argent retrouvé - Mariage

Figure 01 : Tableau récapitulatif

I-2-1-2-2 Structure Initiatique

Il n'est pas indifférent de remarquer que ces images et ces symboles obsédants, qui scandent et reviennent d'une manière redondante, sans être tautologiques, ne laissent pas de doute sur la nature initiatique de l'expérience du héros. La structure importante décelable de l'amas des symboles est celle du trajet initiatique caractérisé par trois schémas : le chaos, la mort symbolique et la renaissance.

Ce genre d'initiation appartient au troisième degré de la classification des initiations, parce qu'il permet les expériences extatiques des rêves, des visions et des transes. A la fin de l'expérience, le héros réalise son destin et sa vocation, laquelle ressemble fort à l'expérience mystique des « Shamans » et des guérisseurs de la mythologie indienne. Le néophyte mûrit suivant ses épreuves et ses expériences personnelles. Comme la graine, il meurt d'abord afin de renaître.

L'initiation particulière de nos héros n'est pas simplement la purification baptismale, mais elle est celle des épreuves et de la transmutation d'un destin. C'est la sorte d'initiation qui nous

Chapitre 2 Territoires du voyage initiatique : contes berbéro-algériens

rappelle celle du monde berbéro-algérien traditionnel dont parle Gilbert Durand en ces termes : En Egypte l'initiation était en son fond une actualisation dramatique de la légende d'Osiris, de sa passion, de ses peines et de la joie d'Isis. Les mystères d'Isis constitués d'abord par un baptême purificateur, puis le mythe incarnait Set et Mal, déguisé en âne que l'on insultait et maltraitait, ensuite venait une épreuve de jeûne et de tentation, puis, phase capitale le myste était revêtu de la peau d'un animal sacrifié, emblème d'Osiris, d'où il ressortait enfin par la magie d'Isis, ressuscité et immortel, juché sur un piédestal, couronné de fleurs, portant une torche allumée et salué comme un Dieu.⁵¹

Le parallèle quasi-explicite du décor ci-dessus à la transmutation du héros, juste avant l'arrivée du roi, lors de la présentation d'un mime de fécondation, n'est pas contestable. L'assimilation du nord africain ici à l'Egypte ne doit pas étonner non plus, vu que cette dernière avec l'Ethiopie et la Nubie ont beaucoup contribué culturellement à l'Afrique dans les domaines de l'art, de la religion et de la métaphysique, surtout en ce qui concerne l'immortalité de l'âme.

Nous avons pu établir un schème qui étudie la structure initiatique à deux niveaux. Au premier niveau existentiel, il part de la maison familiale et y revient à la fin de ses parcours initiatiques à travers quatre « stations de la croix » : Forêt, Montagne, Palais et Djinns. Marie-Louise Von Franz nous éclaire sur le sémantisme profond et mystique du numéro quatre, lequel explique l'aventure existentielle de notre héros symbolique⁵². Le numéro quatre est censé être le modèle de la plénitude dans toutes les structures relativement fermées de la conscience humaine. Chez les Romains, par exemple, les enfants, du premier jusqu'au quatrième, reçoivent leurs propres noms de leurs parents. Au-delà du quatrième enfant, on les nomme simplement selon les nombres cardinaux : Quintus, Sextus, Septimus, Octavius, etc. Le rectangle et le carré, représentent la totalité. Au moyen âge, les Européens avaient leurs quatre éléments, l'eau, le feu, l'air et la terre. Le processus alchimique se poursuivait en quatre étapes, du nigredo au mûrissement du fer en parcelle étincelante de lumière, en passant par le rouge et le blanc.

Il y avait aussi quatre tempéraments et quatre états. D'où, peut-être, de nos jours, le modèle de l'univers à quatre dimensions d'Albert Einstein. Il y a quatre forces distinctes dans la Nature : nucléaire, électrique, décomposeuse et gravitationnelle. Même la substance génétique DNA et la

⁵¹ DURAND, Gilbert, *Figures mythiques et Visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Dunod, 1992, p.122.

⁵² MARIE-LUOISE, Von Franz, *Alchimie, une introduction au symbolisme et à la psychologie*, La Fontaine de Pierre, Paris, 2000, p.211.

Chapitre 2 Territoires du voyage initiatique : contes berbéro-algériens

substance de la mémoire RNA ont des bases musulmanes, la géomancie, une technique de divination, se fait par un système quaternaire. Pour les Chinois, le numéro 5 qui vient juste après le numéro 4 n'a pas sa propre valeur. On le prend pour le quatre « centré », parce que, selon leur propre compréhension de l'univers, au-delà du numéro quatre, rien n'existe. Le numéro 1 représente l'eau et le Nord, le numéro 2 représente le feu et le Sud, le numéro 3 représente l'air et le bois et l'Est, et le numéro 4 représente la terre et l'Ouest. Selon Carl Gustav Jung, l'être humain possède une disposition psychique et archétypique à une structure quaternaire.

Aussi, avons-nous quatre ou huit points du compas pour désigner l'espace? Le nombre quatre se mêle à la conscience pour donner forme aux objets inexistantes qui se trouvent dans l'inconscient collectif. D'abord, par la perception ou la sensation, puis la pensée, ensuite le sentiment et finalement l'intuition, nous appréhendons les objets autour de nous. Ce dernier fait ressemble au niveau ontologique à la division de notre horizon en quatre : L'Est, l'Ouest, Le nord et le sud. Il se rapproche aussi de la répartition de l'année en quatre saisons : l'hiver, le printemps, l'été et l'automne. Chez les Igbo du Nigéria, il y a quatre jours de la semaine : Eke, Oye, Afo, Nkwo.

Ainsi l'aventure de nos héros à travers les quatre coins du monde est comme l'ultime expérience de l'être qui n'atteindra la grâce qu'au bout du chemin, qu'après avoir vécu pleinement sa vie. Le nombre « sept », aussi qu'à chaque fois, on retrouve un roi avait sept filles, sept garçons, en quelque sorte, on fait référence aux sept cieux, la création du monde en sept jours, ainsi les jours de la semaine, il en y a sept. Au deuxième niveau spirituel donc, l'initiation du héros se déroule en trois étapes : chaos, mort symbolique et renaissance. En quelque sorte. Nous voilà encore au même thème de totalité et de plénitude.

I-2-1-3 Les catégories du voyage

On divise le voyage en deux catégories : la première est le voyage extérieur et la deuxième : voyage intérieur. Le plus compliqué est le voyage intérieur, on essayera de s'inspirer de Proust « voyage intérieur ».

I-2-1-3-1 Le voyage extérieur

Le voyageur doit voyager d'une terre à une autre d'un guide parfait qui va le prendre et le diriger vers sa destination, cela permet de se déplacer. Voyage difficile, voyage mobile, voyage difficile à assumer, forme du désespoir qui réclame un départ. L'essentiel du voyage n'est-il pas

Chapitre 2 Territoires du voyage initiatique : contes berbéro-algériens

le départ ? Partir, c'est, sinon avoir un but, au moins vouloir abandonner pour un temps la routine de l'ici et du maintenant. D'ailleurs, en ce temps-là, le monde était déjà peuplé de locomotives, de teamers, bientôt d'automobiles. Mais, le voyage n'est jamais simplement documentaire, notarial. Partir c'est d'abord chercher, le voyage est une quête. Cette quête peut être désir, mais aussi refus, donc fuite, régression.

Toutefois, la grande majorité des écrits liés au thème du voyage ignorent ces préoccupations, tous attachés qu'ils sont à la valeur intrinsèque du thème. Seuls ces récits, où il occupe l'essentiel du texte, portent véritablement le nom de voyages, et l'histoire du « genre » reproduit celle de l'« activité ». L'Antiquité en connaît peu, à peine quelques périples maritimes et l'itinéraire du Gaulois Rutilius Numatianus⁵³, poème en vers élégiaques dicté par les impressions d'un voyage de Rome en Gaule.

Au Moyen Âge, ils sont dus à des auteurs arabes ou Juifs : Ibn Hauqal consigne dans *Les Routes et les royaumes* (X^e siècle) ses observations sur le monde musulman; le rabbin espagnol Benjamin de Tudèle (XII^e siècle) rapporte d'une visite aux principales synagogues européennes un livre d'Excursions; Ibn Battûta, parti en 1325 pour accomplir le Pèlerinage de La Mecque, n'y revient que quatorze ans plus tard, avec les souvenirs d'un long périple à travers l'Afrique du Nord, le sud de la Russie, une partie de l'Asie et de la Chine. Vers la même époque (1271), le jeune Marco Polo s'embarque pour l'Orient en compagnie de son père et de son oncle. Ceux-ci, riches marchands vénitiens, ont déjà, lors d'un précédent voyage, obtenu la faveur du Grand Khan; quant au « bachelier⁵⁴ », il se voit bientôt confier le rôle de messager du souverain, charge grâce à laquelle il parcourt l'Asie orientale, vaste terre dont l'Europe d'alors soupçonne à peine l'existence. De retour à Venise, ce témoin privilégié, qui a su charmer le Grand Khan par ses descriptions émerveillées, passe pour un affabulateur, et son *Livre des merveilles*⁵⁵ pour un conte merveilleux. Cependant, d'autres effectuent des rapports plus immédiatement vérifiables: à partir des Croisades, les Occidentaux découvrent l'Orient par les récits qui fleurissent çà et là, mais ces derniers allient des considérations de tous ordres (commerciales, militaires, etc.) à la « sainte ardeur » qui les anime. Seul, peut-être, le *Journal* (fin du IV^e ou début du V^e siècle) qu'Etheria relate de son pèlerinage aux lieux saints échappe-t-il à ces « circonstances » qui nous semblent aujourd'hui si éloignées de l'esprit évangélique.

⁵³ M.E. DESPOIS, *Itinéraire de CL. Rutilius Numatianus*, Paris, C.I.F. Panckoucke, éditeur, 1843.

⁵⁴ A l'origine jeune noble pas encore « chasé » (pourvu d'un fief), puis « jeune homme », Marco Polo, fils de marchands, citoyens de la Sérénissime République, a quinze ans lorsqu'il part.

⁵⁵ Merveilles : du latin mirabilia, le mot conserve, en ancien français, le sens de « chose étonnante, extraordinaire » ; merveilleux, en revanche, désigne l'acceptation du surnaturel.

Chapitre 2 Territoires du voyage initiatique : contes berbéro-algériens

Par la suite, les journaux de bord des grands navigateurs et les récits recomposés de leurs expéditions se trouvent multipliés par l'invention et le développement de l'imprimerie. L'on peut ainsi lire les exploits de Magellan (rapportés par Pigafetta, l'un des rares survivants de la première circumnavigation), de Jacques Cartier (Brief récit, 1545), etc. Le XV^e siècle voit la publication des Voyages autour du monde de Bougainville (1771), Cook (1773, 1777 et 1784) et Lapérouse (1808-1809). Sur terre, d'autres s'aventurent, qui trouvent également audience pour leurs Voyages : le disciple de Gassendi, Bernier, observe en médecin les États du Grand Mongol, qu'il fait connaître à la France par ses écrits (1699 et 1710); le chevalier Chardin rapporte un Journal de Perse et des Indes orientales (1711); Tournefort une Relation d'un voyage au Levant (1717), etc. La mode est aux turqueries, à l'exotisme ; des Mille et une nuit (adaptation française, 1704), aux « recueils », Histoire générale des voyages de l'abbé Prévost (1746-1789) ou Abrégé de Laharpe (1780).

Le romantisme adoptera le goût pour l'Italie, l'Allemagne (Hugo, le Rhin, 1842), et surtout un Orient moins fantaisiste que celui de Molière (Le Bourgeois gentilhomme, 1670) ou de Montesquieu (Lettres persanes) mais tout aussi porteur de rêves. Pourtant déjà, la féerie se fissure; après l'« Invitation au voyage », Baudelaire conclut :

« Faut-il partir ? Rester? Si tu peux rester, reste;

Pars, s'il le faut. »

L'enthousiasme d'un Mallarmé proclamant :

« Je partirai ! Steamer balançant ta mâture,

Lève l'ancre pour une exotique nature ! »⁵⁶

Quant à Rimbaud, la fuite elle-même, avec ses espoirs est interdite, « On ne part pas » :

*« Me voici sur la plage armoricaine. Que les villes s'allument dans le soir. Ma journée est faite ; je quitte l'Europe. L'air marin brûlera mes poumons ; les climats perdus me tanneront. Nager, broyer l'herbe, chasser, fumer surtout ; boire des liqueurs fortes comme du métal bouillant, — comme faisaient ces chers ancêtres autour des feux. Je reviendrai, avec des membres de fer, la peau sombre, l'œil furieux : sur mon masque, on me jugera d'une race forte. J'aurai de l'or : je serai oisif et brutal. Les femmes soignent peut être de retour des pays chauds. Je serai mêlé aux affaires politiques. »*⁵⁷

A la fin du XV^e siècle, Xavier De Maistre célèbre les charmes du « voyage autour de [sa] chambre » (1795), moins d'un siècle plus tard, les itinérants, Caïn (Hugo, La Légende des siècles, 1859), Juif errant (Quinet, Ahasvérus, 1833) ou Hollandais volant (Wagner, Le Vaisseau

⁵⁶ BAUDELAIRE, Charles, *Du Parnasse contemporain*, 1866.

⁵⁷ RIMBAUD, Artur, *Une Saison en Enfer*, 1873.

Chapitre 2 Territoires du voyage initiatique : contes berbéro-algériens

fantôme, 1843) sont des maudits. Bientôt, les voyageurs se considèrent eux-mêmes comme la proie de quelque démon.

Pour Apollinaire descendant le Rhin, les silhouettes entrevues signifient autant de regrets : « *Vous êtes si jolies mais la barque s'éloigne* »⁵⁸. Accepter le mouvement ne suppose pas davantage de renouer avec la tradition émerveillée : que celui qui, resté chez soi, désire vivre par procuration l'enivrement de *Tailleurs* s'adresse aux magazines illustrés, aux agences de voyages ou aux collections destinées aux adolescents; il convient désormais de dénoncer, de «démystifier» l'enthousiasme révolu : Gide ne voit guère de l'Afrique (*Voyage au Congo*, 1927) que l'exploitation coloniale; pour avoir tenté d'introduire la poésie au sein de l'ethnographie, Leiris affirme ne montrer qu'une Afrique fantôme (1934); « l'explorateur » Lévi-Strauss, sur le point de relater ses voyages. Pourtant, la magie opère toujours, la lecture demeure un voyage.

I-2-1-3-2 Le voyage intérieur

Le conte initiatique est un virage d'un voyage extérieur, que chaque être humain à la recherche de sa véritable essence dirigé à un point clé de son existence. Tout est généreux à vivre dans l'existence, mais pour faire grandir la conscience il faut faire les choses en conscience. Cela change le tout, il est principal pour l'être en recherche de soi car la personne est un être spirituel, doué d'un esprit.

I-2-1-3-2-1 Le voyage à travers les âges

L'initiation transmet l'imagination, il est clair qu'on la retrouve dans les domaines où l'imagination est privilégiée tel que l'art ou encore la littérature. Cette dernière regorge des récits de voyages et certains d'entre eux peuvent être qualifiés d'initiatiques. Ils sont confondus avec les récits d'apprentissage qui suivent l'évolution d'un héros grâce au rapport aux divers domaines du monde auxquels il est confronté.

Le voyage initiatique quant à lui se base sur le voyage intérieur du héros comme dit Laurent Déom : « *ce qui différencie un récit initiatique d'un autre récit n'est pas tant qu'il comporte un état initial, des épreuves et un récit final, [...] mais plutôt que le changement subi par le protagoniste soit d'ordre profond et total.* »⁵⁹. Donc pour repérer un récit initiatique, il est

⁵⁸ APOLLINAIRE Guillaume, *Alcools, Mai*, Paris, Mercure de France, 1913.

⁵⁹ DEOM. Laurent, *le roman initiatique : élément d'analyse sémiologique et symbolique*, Ed Greet 2015, P67.

Chapitre 2 Territoires du voyage initiatique : contes berbéro-algériens

obligatoire de déterminer l'identité du personnage et comparer si cette identité ne sera pas la même à la fin.

Les voyages initiatiques sont tirés de la mythologie, de l'Histoire ou de la religion. Pour la préhistoire et les civilisations qui sont nées de l'antiquité, le monde et la vie s'inscrivent dans un cycle de changement. Les hommes de la préhistoire ont enterré leurs héros célèbres en compagnie de leur animal. Il peut être souvent un animal qui joue le rôle d'un grand pour leur voyage. Et vers le VII^e me siècle avec JC à l'ouest de « l'Indus »⁶⁰.

Les peuples ont cru à la résurrection comme en Égypte, et ceux de l'Est ont eu la réincarnation des êtres dans le monde animal comme en Inde, pratique qui jusqu'à nos jours. Dans le monde occidental antique, la vie terrestre est assimilée à un voyage jonché d'épreuves dont le but est de rejoindre le monde céleste à travers les dieux et les pharaons où les gens d'autrefois ont grandi avec leurs histoires qu'on appelle mythes, et qui ont pour but de montrer les schémas culturels profonds qui nous imprègnent du moment que nous sommes des êtres humains.

Il n'y a pas de voyage sans mythe du voyage préparatoire, dans tout voyage initiatique, il existe une dimension initiatique, et dans tout voyage initiatique, il ya une dimension mythique. Le voyage est rêvé et se construit avant le départ, on imagine un pays avant de s'y rendre et on imagine aussi avant même de les rencontrer. C'est un voyage de l'esprit dans des univers imaginaires et fantastiques, à travers les mythes épiques en passant par les fables, les inventions, les fictions, etc. Et à travers la littérature universelle, les récits légendaires, les voyages de héros ... etc.

Le héros est appelé à vivre un drame, un rêve ou une aventure. Il nous semble possible de situer et d'expliquer l'admiration pour tout ce qui concerne le voyage initiatique. C'est le désir que le héros éprouve pour le voyage. Alors qu'est-ce au juste un héros ? J. Campbell avoue que : « *Le héros est celui qui sacrifie sa vie à quelque chose de plus grand que lui.* »⁶¹. Donc le héros est celui qui dépasse ses limites personnelles pour aboutir à un état supérieur. J. Campbell ajoute que c'est par un sacrifice que le héros entreprend cette aventure, autrement dit qu'il prend le risque de sa propre vie de s'engager dans l'inconnu dont il ignore les conséquences.

⁶⁰ Fleuve d'Asie méridionale d'une longueur de 2900 km environ, qui se jette dans la mer d'Oman près de Karachi et qui prend sa source divers l'ouest de la Chine, au Tibet, dans l'Himalaya.

⁶¹ Joseph, CAMPBELL, *Puissance du mythe*, Ed Gallimard, Paris, 2005, p, 38.

Chapitre 2 Territoires du voyage initiatique : contes berbéro-algériens

Le héros est par nature aventurier qui mesure la mort Il quitte le tout pour poursuivre une recherche ; J. Campbell nous décrit l'expérience ou le voyage initiatique :

« *Quand vous comprenez la véritable nature du problème ; se perdre, s'abandonner à quelque chose le plus grand que soi ; vous comprenez aussi qu'il est l'ultime épreuve ; quand nous arrêtons de penser à soi, à la préservation de sa propre vie de façon primaire, nous subissons une transformation véritablement héroïque de la conscience.*⁶². »

Il est la poussée qui pousse le héros à établir ce voyage. Écoutons Umberto Eco qui parle de la même idée qui énonce son concept de l' : « *homme hétéros-dirigé.* » : un homme hétéros-dirigé est quelqu'un qui vit au sein d'une communauté à niveau technologique élevé , doté d'une structure socio-économique particulière, auquel on suggère constamment , ce qu'il doit désirer et comment l'obtenir selon certains canaux préfabriqués qui lui évitent d'avoir à faire des projets de manière risquée et responsable. L'homme hétéros-dirigé représente le héros qui subit une vie routinière. Alors, il prend le courage à deux mains et se dirige dans l'inconnu, dans ce voyage.

I-2-1-3-1-2 La théorie du Mono-mythe :

Joseph Campbell explique dans son ouvrage « *Le héros aux mille visages* »⁶³, La disposition du héros qui quitte sa vie habituelle pour chercher de la maturité, pour construire un voyage initiatique. Le concept de « Mono-mythe » de J. Campbell est sorti de son étude des mythes et des contes, c'est le cœur de tous les contes et l'essence de tous les mythes.

Selon Campbell, le voyage du héros de tous les contes suit la même progression et se base sur le même scénario de toutes les cultures qui partagent à partir leurs différents mythes, la raison qui est difficile à connaître est que les récits seront attachés dans l'imaginaire humain, pour le besoin d'expliquer les réalités spirituelles, sociales et cosmologiques. Cette théorie a donc pour but de prouver qu'un seul schéma existe dans le voyage du héros. On peut résumer dans un parcours qui contient des étapes, que la plupart des héros subissent pendant leurs histoires. Ce parcours a été appliqué sur plusieurs mythes et histoires, Joseph Campbell a constaté qu'ils partagent des motifs fondamentaux. Ce parcours compte douze étapes archétypales pour évaluer toute quête :

1- Le monde ordinaire : il représente le héros dans sa vie quotidienne, dans son monde ordinaire. Il expose ses défauts, présente sa réalité, ses vœux ainsi que ses besoins.

⁶² Joseph, CAMPBELL, *Puissance du mythe*, Ed Gallimard, Paris, 2005, p. 58.

⁶³ Joseph, CAMPBELL, *Le héros aux mille visages*, Trad. de l'américain par Henri Crès, Escalquens, OXUS, 2010. P.223.

Chapitre 2 Territoires du voyage initiatique : contes berbéro-algériens

Nombreuses histoires présentent le héros dans son univers habituel pour le faire déplacer dans un monde inconnu, extraordinaire et étrange.

- 2- **Appel à l'aventure** : le héros relève un défi ou contre un problème ou bien doit faire une aventure. Cette étape montre l'objectif du héros car sa conscience est devenue plus grande. Dans la plupart des histoires l'appel à l'aventure se présente comme un manque ou un besoin, un déséquilibre qui rappelle le héros à la transformation.
- 3- **Refus de l'appel** : le héros hésite de se lancer dans le changement car il a peur de l'inconnu. Cela crée une inquiétude et un suspens. Mais le héros ne peut pas reculer parce que l'aventure est obligatoire.
- 4- **Rencontre avec le mentor** : le héros rencontre un mentor qui l'encourage pour affronter les épreuves seul. Il le guide, le conseille et le rassure.
- 5- **Passage du seuil** : le héros entre dans un monde extraordinaire, il passe le seuil du voyage.

Ces cinq étapes représentent le premier acte du mono-mythe et dans lequel le héros voyage dans sa vie -le départ-.

- 1- **Tests, alliés et ennemis** : dans cette étape le héros endure de différentes épreuves. Il rencontre des ennemis ainsi que des alliés.
- 2- **L'approche du seuil de la caverne** : le héros atteint le lieu le plus dangereux du monde extraordinaire. Souvent le héros se retrouve tout seul, le mentor ou les ennemis ne pouvant pas l'accompagner.
- 3- **L'épreuve suprême** : c'est le moment le plus sombre car le héros affronte la mort.
- 4- **Récompense** : le changement du héros après l'épreuve suprême, il prend possession de la quête, il s'empare de son trésor.

Ses quatre étapes représentent l'aventure :

Chapitre 2 Territoires du voyage initiatique : contes berbéro-algériens

- 1- Chemin du retour :** le héros n'est plus loin du danger mais de combattre les conséquences de la victoire parce que le chemin de retour est repéré d'épreuves.

- 2- Résurrection:** c'est la dernière épreuve ou les ennemies doivent combattre le héros. Il applique ce qu'il apprend dans cet examen final, prouver qu'il a transformé par l'expérience.

- 3- Retour avec l'élixir :** c'est le retour du héros dans le moment ordinaire en exploitant l'élixir qui doit être une leçon ou un trésor afin d'améliorer le monde (donner un sens à l'aventure).

Ces trois dernières étapes exposent la renaissance du héros. Le diagramme ci-dessous représente les douze étapes résumé par Joseph Campbell dans l'ouvrage de l'Héro aux mille usages :

Chapitre 2 Territoires du voyage initiatique : contes berbéro-algériens

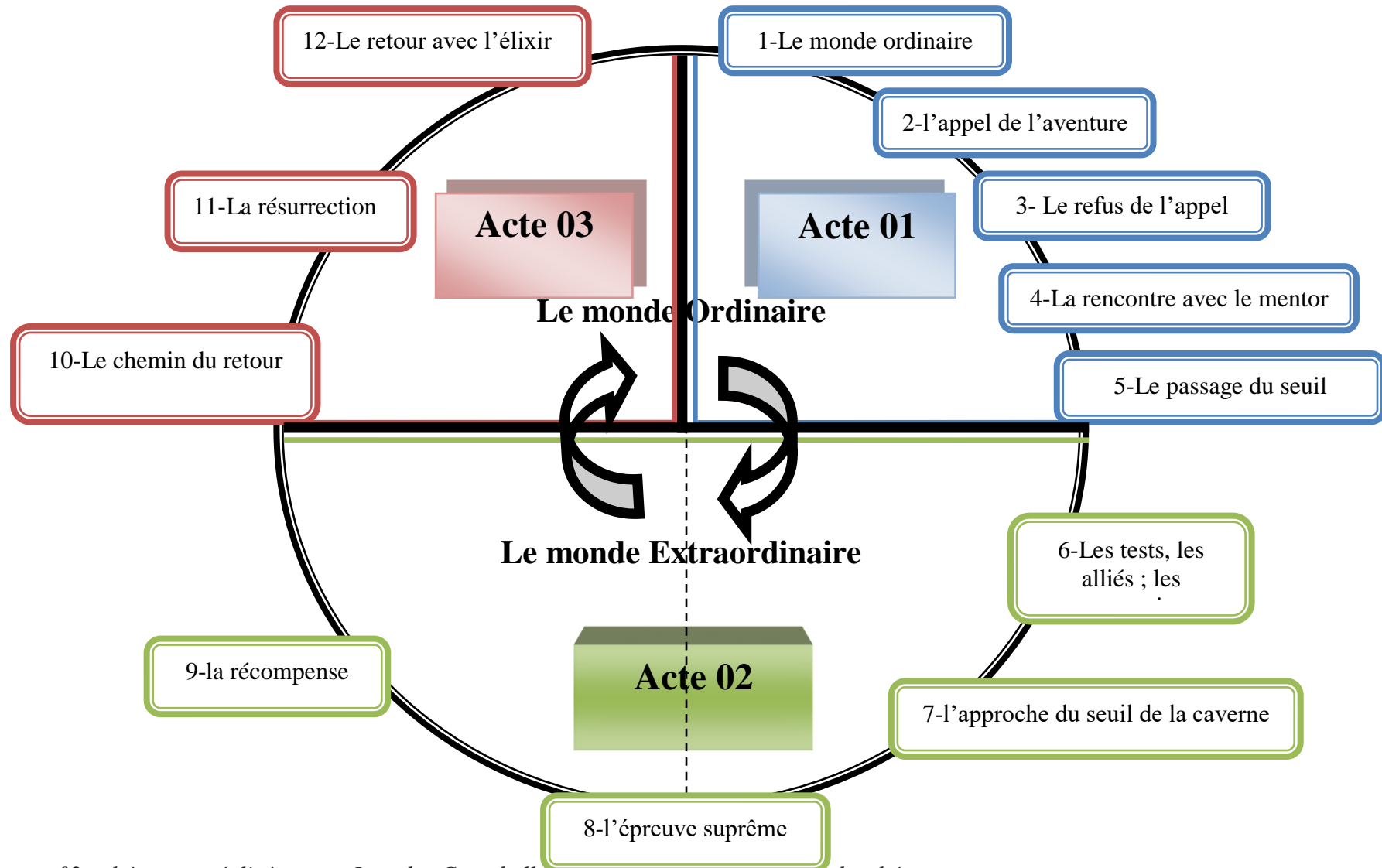


Figure 02:schéma réalisé par Joseph Campbell qui resume le voyage du héros.

Chapitre 2 Territoires du voyage initiatique : contes berbéro-algériens

A partir de ces trois actes de Joseph Campbell ; nous faisons rappeler les trois phases de l'initiation réalisées par Arnold Van Gennep : Dans le premier acte le héros est en train de préparer à quitter son monde ordinaire pour atteindre le monde extraordinaire, ce qui conforme à la phase préliminaire. La phase liminaire est confirmée par le deuxième acte car le héros abandonne son monde ordinaire et se commence dans l'inconnu afin de d'évoluer et s'améliorer. Et nous avons arrivé sur la troisième phase qui est confirmée par le troisième acte car le héros se change radicalement et renaît de nouveau entièrement différent. Dans ce cas le diagramme du mono-mythe sera comme le suit :

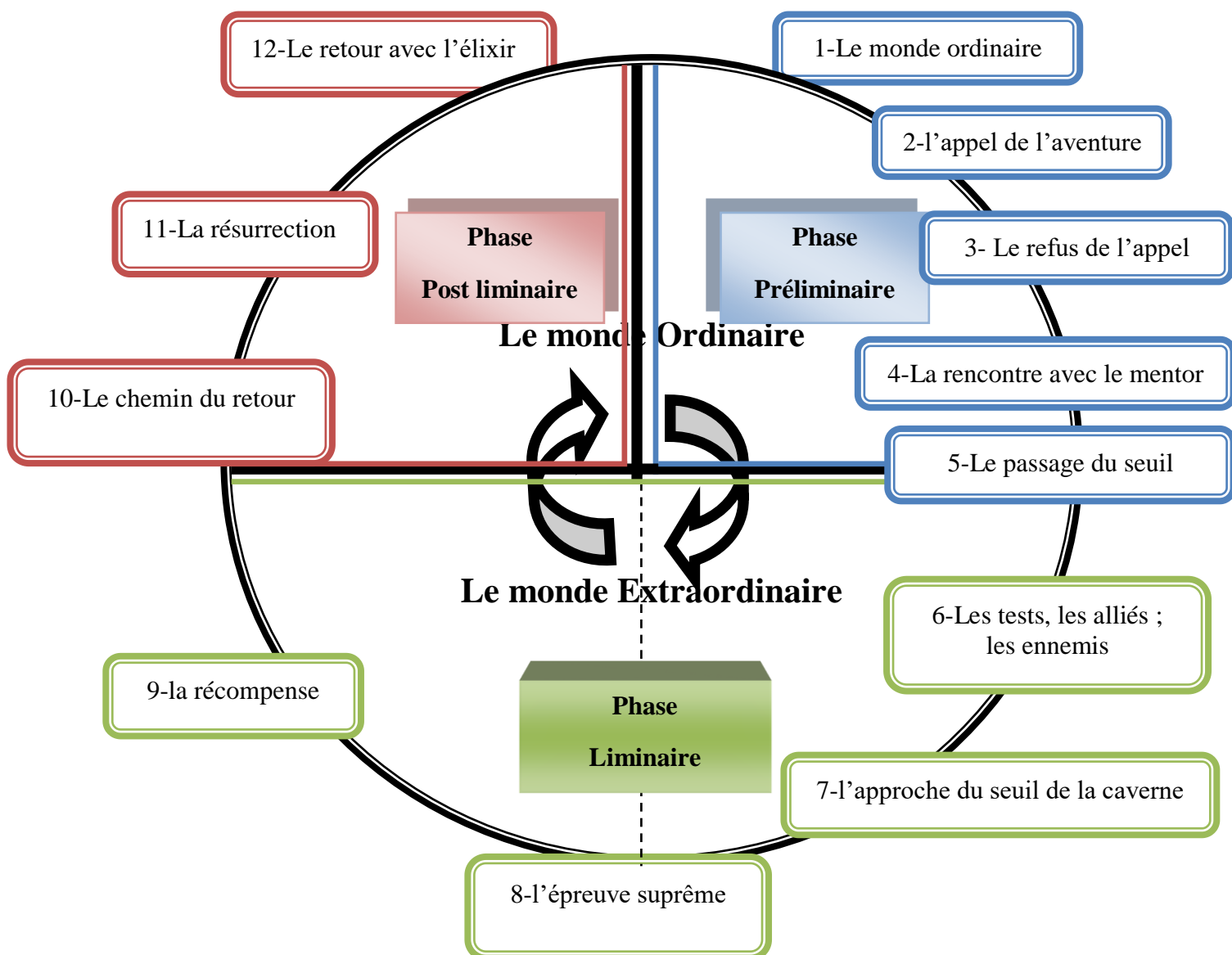


Figure 03: calqué sur celui de J. Campbell.

I-2-1-3-2-3 Le parcours initiatique

Nous avons travaillé sur le deuxième diagramme pour l'appliquer dans notre trilogie des contes afin d'argumenter que les voyages suivis par les héros, sont des voyages initiatiques qui s'accordent à la théorie du mono-mythe. Taos Amrouche a attribué à chacun des protagonistes une aventure individuelle (personnelle) qui devrait le diriger à la crèche.

L'analyse prochaine, expose le voyage initiatique du héros « Loundja » dans le conte « *Loundja fille de Tseriel* ». Commençant d'abord par Loundja fille de Tseriel qui vivait avec ces parents l'ogre et l'ogresse « Tseriel » ; « *-Moi, je suis la fille de Tseriel. La fille de l'ogresse.* »⁶⁴, dans un cadre familial habituel. Loundja, n'a jamais rencontré le monde extérieur à cause de sa beauté rare et ses parents. L'homme qui veut marier une fille blanche comme neige et vermeil comme sang ; « *heureux celui qui épouserait une femme au teint blanc comme neige et vermeil comme sang* »⁶⁵. Il commence son aventure de recherche de cette fille quand elle l'accompagne, Loundja fait entrer le jeune malgré son inquiétude et sa peur de sa mère l'ogresse. La fille cache le jeune homme dans un souterrain avec un plat de bois ; « *elle le cacha dans un souterrain dont elle masqua l'entrée à l'aide d'un grand plat de bois posé à l'envers* »⁶⁶. Après que tout le monde s'est endormi, la fille a fait délivrer le jeune homme, Mais il a insisté pour que la fille l'accompagne. Loundja accepte et elle quitte sa maison pour entrer dans un monde extraordinaire ; « *Et ils sortirent.* »⁶⁷.

Dans leur chemin, ils rencontrent des obstacles, une haie d'épine et une rivière d'eau, les arrêta, mais ils ont les laissés passer. Quand ils arrivaient à la montagne, un aigle prend le jeune homme sur son aile dans l'air, à ce moment il lui ordonna d'aller à la fontaine pour tuer la négresse et revêtir sa peau sombre et suivre les ânes jusqu'à la maison pour alerter son père. Loundja a fait ce que le jeune a dit ; « *Et puis elle s'avança pour la tuer et revêtir sa peau* »⁶⁸.

Après que le père a libéré son fils le jeune homme, Loundja prit soin de lui pour redevient comme qu'il était. Le jeune homme demande d'épouser la négresse (Loundja). Le lendemain la servante ébloui par la beauté de Loundja après qu'elle a dépouillé la peau sombre de la négresse. La servante annonça la nouvelle ; « *Madame n'est pas une négresse ! Madame est blanche*

⁶⁴ T. Amrouche, « *Le grain magique* », p22.

⁶⁵ Ibid. P.21.

⁶⁶ Ibid. P.22.

⁶⁷ Ibid. P.23.

⁶⁸ Ibid. P.24.

Chapitre 2 Territoires du voyage initiatique : contes berbéro-algériens

comme neige et vermeille comme sang »⁶⁹. Tout le monde courut pour constater ce miracle. Après ce long et terrible périple, Loundja renaît de nouveau carrément changée, elle devenait furieuse, perplexe et courageuse.

A travers le voyage initiatique de Loundja, nous allons analyser les douze étapes du parcours du mono-mythe de ce conte :

- ✓ **Le monde ordinaire** : Loundja vivait dans un cadre familial avec sa mère l'ogresse (Tseriel) et son père l'ogre.
- ✓ **Appel à l'aventure** : Le jeune homme a trouvé Loundja la fille de Tseriel et trahi par sa beauté.
- ✓ **Refus de l'appel** : La fille fait entrer le jeune homme malgré son inquiétude.
- ✓ **Rencontre avec le mentor** : Loundja cache le jeune homme dans un souterrain à l'aide d'un grand plat de bois.
- ✓ **Passage du seuil** : Loundja accepte de quitter sa maison maternelle.
 - Ces cinq étapes représentent le premier acte du mono-mythe et dans lequel le héros voyage dans sa vie -le départ -.
- ✓ **Tests alliés et ennemis** : Loundja s'affronte avec une haie d'épine et une rivière tumultueuse.
- ✓ **L'approche du seuil de la caverne** : Loundja se trouve toute seule car le jeune homme à été appris par un aigle, et il lui ordonna de tuer la négresse et revêtir sa peau sombre.
- ✓ **L'épreuve suprême** : Loundja a fait ce que le jeune a ordonné et suivre les ânes jusqu'à la maison pour alerter le père du jeune.
- ✓ **Récompense** : le jeune homme épouse la négresse Loundja.
 - Ces quatre étapes représentent l'aventure.
- ✓ **Chemin du retour** : la servante a été le premier ébloui de la beauté de Loundja.
- ✓ **Résurrection** : la servante annonce que Loundja n'est pas une négresse, mais elle à une belle beauté.
- ✓ **Retour avec l'élixir** : tout le monde courut pour constater ce miracle, car Loundja retrouve sa beauté.
 - Ces trois dernières étapes exposent la renaissance du héros.

Le diagramme suivant représente le parcours du héros pour arriver à l'âge adulte :

⁶⁹Op, cit. T. Amrouche, « Le grain magique » P.24.

Chapitre 2 Territoires du voyage initiatique : contes berbéro-algériens

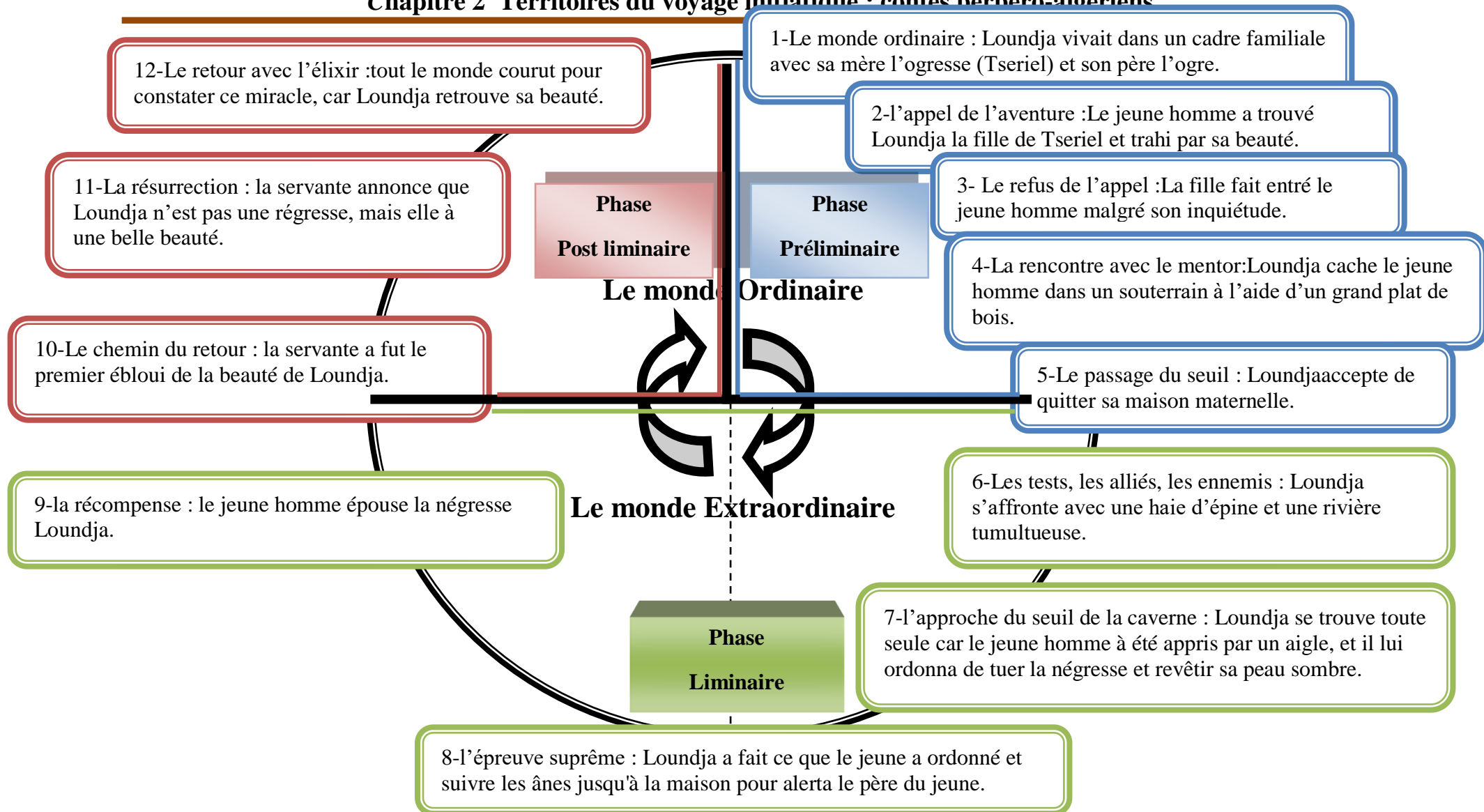


Figure 04:schéma du parcours initiatique du Loundja.

Chapitre 2 Territoires du voyage initiatique : contes berbéro-algériens

Le diagramme représente le voyage du héros, en respectant les douze étapes de J. Campbell ce qui confirme qu'il s'agit d'un mono-mythe. En deuxième lieu, nous avons analysé le voyage initiatique dans le conte " *La vache des orphelins* " dans notre corpus pour montrer le parcours des deux orphelins. Aïcha et Ali, vivaient en paix avec leur père et mère qui possède une vache. La mère est tombée malade avec un grand mal et elle a décidé, mais elle a laissé une vache pour ses deux enfants. Les deux orphelins se sont trouvés face à la méchanceté de la marâtre après la mort de leur mère.

Après plusieurs phases honteuses émises par la marâtre, comme la phase d'égorger la vache ; « *Il égorga la vache* »⁷⁰ et l'autre de brûler la tombe de leur mère ; « *sa mère furieuse prit un vieux plat ébréché qu'elle remplit de braise, ramassa des branchages et courut au cimetière pour brûler la tombe* »⁷¹. Les deux orphelins ont décidé de quitter leur maison d'enfance, d'exiler ; « *il ne nous reste que l'exile* »⁷², d'aller vers un monde extraordinaire afin d'obtenir la vie dont ils rêvent. Dans leur chemin Ali a bu à une source et s'est transformé en gazelle ; « *Ils rencontrèrent une source sur leur chemin ; le petit garçon y but et fut changé en gazelle* »⁷³. Ils ont poursuivi par les serviteurs du Sultan dans leur chemin et ont rencontré Settoute, c'est à cause d'elle le Sultan a épousé Aïcha ; « *Le Sultan fut d'elle sa femme* »⁷⁴.

Le Sultan avait des femmes jalouses de Aïcha, l'une d'elles a poussé Aïcha dans le puits : « *sa rivale la poussa dans le puits et Aïcha tomba* »⁷⁵, aussi elle veut égorger la gazelle ; « *Egorge moi cette gazelle* »⁷⁶. La gazelle (Ali) plaint à Aïcha dans le puits, le Cheikh de la mosquée a entendu cette discussion et porte les paroles au Sultan et il sauve Aïcha et son fils ; « *Il la délivra* »⁷⁷. Le Cheikh de la mosquée présente à la gazelle des paroles magiques, Ali retrouva sa forme humaine ; « *c'est ainsi qu'il retrouva sa forme humaine* »⁷⁸. Les deux orphelins connurent le bonheur et la paix ; « *et que sa sœur et lui connurent enfin la paix et le bonheur* »⁷⁹.

⁷⁰ T. Amrouche, Op, cit P.57.

⁷¹ T. Amrouche, Op, cit P.58.

⁷² T. Amrouche, Op, cit P.58.

⁷³ T. Amrouche, Op, cit P.58.

⁷⁴ T. Amrouche, Op, cit P.59.

⁷⁵ T. Amrouche, Op, cit P.59.

⁷⁶ T. Amrouche, Op, cit P.59.

⁷⁷ T. Amrouche, Op, cit. P.61.

⁷⁸ T. Amrouche, Op, cit P.62.

⁷⁹ T. Amrouche, Op, cit P.62.

Chapitre 2 Territoires du voyage initiatique : contes berbéro-algériens

Les deux orphelins sont rendus plus aptes à franchir les épreuves de la vie. A travers le voyage initiatique du héros, nous passons aux douze étapes du mono-mythe de ce conte :

- ✓ **Le monde ordinaire** : Aicha et Ali vivaient en paix dans un cadre familiale avec leurs père et mère qui possèdent une vache.
- ✓ **Appel à l'aventure** : la mort de la mère après la souffrance d'un grand mal.
- ✓ **Refus de l'appel** : Aicha et Aliface à la méchanceté de la marâtre
- ✓ **Rencontre avec le mentor** : les mamelles de la vache le rousseau de la tombe devenaient une source de nourriture des deux orphelins.
- ✓ **Passage du seuil** : les deux orphelins décidèrent de quitter leur maison d'enfance (l'exil), après que la marâtre a égorgé la vache et bruler la tombe de leur mère.
- Ces cinq étapes représentent le premier acte du mono-mythe et dans lequel le héros voyage dans sa vie -le départ -.
- ✓ **Tests alliés et ennemis** : les deux orphelins quittent la maison et aller chercher où ils pourront se nourrir et vivre paisiblement ailleurs.
- ✓ **L'approche du seuil de la caverne** : Ali a bu de l'eau d'une source et transformer en gazelle.
- ✓ **L'épreuve suprême** : Aicha et son frère gazelle sont poursuivire par les serviteurs du Sultan.
- ✓ **Récompense** : le mariage du Sultan avec Aicha.
- Ces quatre étapes représentent l'aventure.
- ✓ **Chemin du retour** : les femmes du Sultan fut jaloux de Aicha à cause de sa grossesse.
- ✓ **Résurrection** : la rivale jalouse pousse Aicha dans le puits et veut égorger la gazelle.
- ✓ **Retour avec l'élixir** : le Cheikh de la mosquée sauve Aicha et restaure la forme humaine d'Ali, les deux orphelins connurent le bonheur et la paix.

Ces trois dernières étapes exposent la renaissance du héros. Les deux orphelins seront prêts à renaître et gagner l'âge d'adolescent puis d'adulte.

Le diagramme suivant représente le parcours des deux orphelins:

Chapitre 2 Territoires du voyage initiatique : contes berbéro-algériens

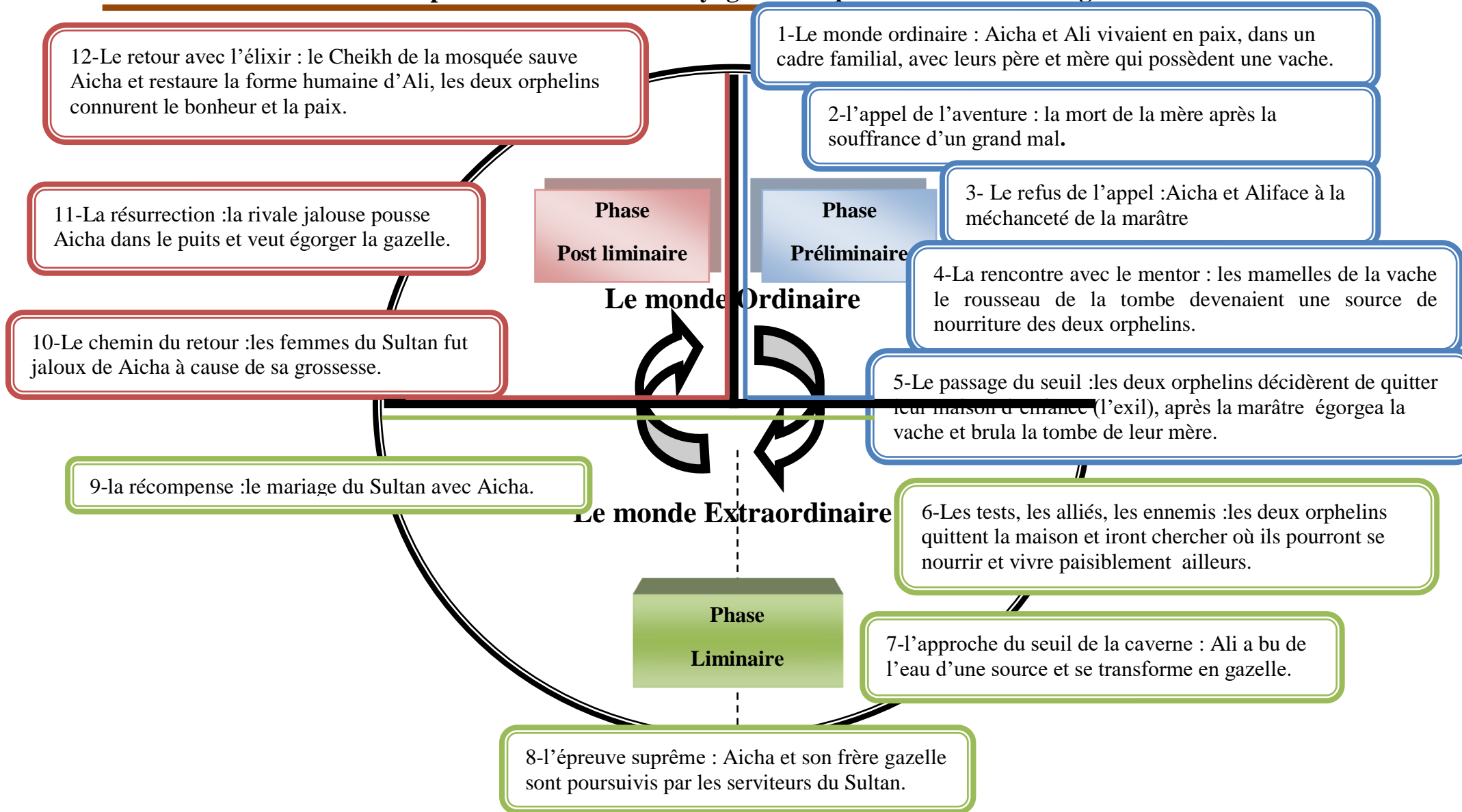


Figure 05: schéma du parcours initiatique des deux orphelins.

Chapitre 2 Territoires du voyage initiatique : contes berbéro-algériens

Le diagramme respecte les douze étapes ce qui confirment qu'il s'agit d'un mono-mythe qui est passé à l'âge adulte. En troisième lieu, nous allons analyser le voyage initiatique de Aïcha, dans le conte « *le chêne de l'Ogre* » qui a fait une aventure pour passer de l'âge adolescent à un autre âge, pour montrer son parcours. L'histoire se déroule en dehors du village, la fillette Aïcha commence dans un monde intérieure, dans un cadre familiale normale, où la fillette est envoyée par ses parents à la mesure de son grand père paralysé, en dehors du village. Aïcha venait tout les jours pour prendre soin de son grand père, elle commence son aventure dans un monde extérieurs qui est repéré d'épreuves. Aïcha se présente devant la mesure et chantonna : « *Ouvre-moi la porte, ô mon père Inoubba, ô mon père Inoubba* »⁸⁰. Le vieux pour assurer que c'est la fillette, elle répondait : « *Fais sonner tes petits bracelets, ô Aïcha ma fille* »⁸¹, dès que la fillette heurtait ses bracelets le grand père ouvre la porte et elle entra.

Un jour, l'Ogre a aperçu la fillette et il veut faire la même chose pour tromper le vieux mais le vieux le connaît chaque fois ; « *Sauve-toi maudit ! Lui répondit le vieux crois-tu que je ne te reconnaisse pas ?* »⁸². L'Ogre demande le l'aide d'un sorcier pour avoir une voix douce et fine celle de la fillette ; « *L'Ogre s'en alla finalement trouver le sorcier* »⁸³. Après plusieurs fois, le grand père a cru que c'est Aïcha et il ouvre la porte, l'Ogre entra et dévora le vieux ; « *L'Ogre entra et dévora le pauvre vieux* »⁸⁴. Il revêtit ses habits et prit sa place et attendre la fillette pour le dévora aussi, mais quand elle revenue elle a compris ce qu'il a fait l'Ogre a son père. Elle courut au village pour alerter ses parents ; « *L'Ogre a mangé mon grand père, leur annonça-t-elle en pleurent* »⁸⁵. Les hommes du village font bruler la mesure et l'Ogre ; « *des hommes accoururent de tous cotés pour porter ces fagots jusqu'à la mesure et y mettre le feu. L'Ogre essaya vainement de fuir. Il pesa de toute sa force sur la porte qui résista. C'est ainsi qu'il brûla* »⁸⁶.

Après une année, un chêne se poussa dans le même endroit, nous l'appelons le chêne de l'Ogre et on le montre aux passants ; « *L'année suivante, à l'endroit même ou l'Ogre brulé, un chêne s'élança. On l'appela le Chêne de l'Ogre. Depuis, on le montre aux passants* »⁸⁷. A travers cette aventure, la fillette a beaucoup appris. La mort de son grand père a lui donné une

⁸⁰ T. Amrouche, Op, cit P.111.

⁸¹ T. Amrouche, Op, cit P.111.

⁸² T. Amrouche, Op, cit P.112.

⁸³ T. Amrouche, Op, cit P.112.

⁸⁴ T. Amrouche, Op, cit P.113.

⁸⁵ T. Amrouche, Op, cit P.113.

⁸⁶ T. Amrouche, Op, cit P.113.

⁸⁷ T. Amrouche, Op, cit P.113.

Chapitre 2 Territoires du voyage initiatique : contes berbéro-algériens

expérience, une leçon de ne jamais faire confiance aux étrangers. A travers cette aventure, elle sera un mono-mythe. A travers le voyage initiatique du héros, nous passons à l'analyse des douze étapes du mono-mythe de ce conte :

- ✓ **Le monde ordinaire** : Aicha vivait avec ses parents qui avait son grand père paralysé qui habite en dehors du village.
- ✓ **Appel à l'aventure** : la fillette venait tous les jours pour prendre soin du vieux.
- ✓ **Refus de l'appel** : Aicha s'occupait des taches ménagers et de la préparation du repas à son grand père.
- ✓ **Rencontre avec le mentor** : Aicha est envoyée par ses parents.
- ✓ **Passage du seuil** : la fillette présenta devant la porte de la mesure et chantonna, après elle heurtait ces petite bracelets, le grand père ouvre la porte et elle entre.

- Ces cinq étapes représentent le premier acte du mono-mythe et dans lequel le héros voyage dans sa vie -le départ -.
- ✓ **Tests alliés et ennemis** : l'ogre aperçut la fillette et il la suivit.
- ✓ **L'approche du seuil de la caverne** : l'Ogre décida de venir, le lendemain il présenta devant la mesure, mais le vieux le connaissait à cause de sa grosse voix.
- ✓ **L'épreuve suprême** : l'Ogre alla trouver un sorcier pour lui donner une solution pour avoir une voix fine et douce.
- ✓ **Récompense** : après plusieurs fois, l'Ogre trompe le vieillard à cause de sa voix fine et douce, et il dévora le vieux.
- Ces quatre étapes représentent l'aventure.
- ✓ **Chemin du retour** : au retour de la fillette, elle comprend ce que l'Ogre a fait à son grand père, elle courut au village pour alerter ses parents.
- ✓ **Résurrection** : les habitants du village font brûler la mesure et l'Ogre.
- ✓ **Retour avec l'élixir** : l'année suivante un chêne se poussa nous l'appelons le Chêne de l'Ogre et on le montre au passants.
- Ces trois dernières étapes exposent la renaissance du héros.

Grace à la mort de son grand père et le chêne qui s'élança, la fillette a beaucoup appris et elle passe à l'âge adulte.

Chapitre 2 Territoires du voyage initiatique : contes berbéro-algériens

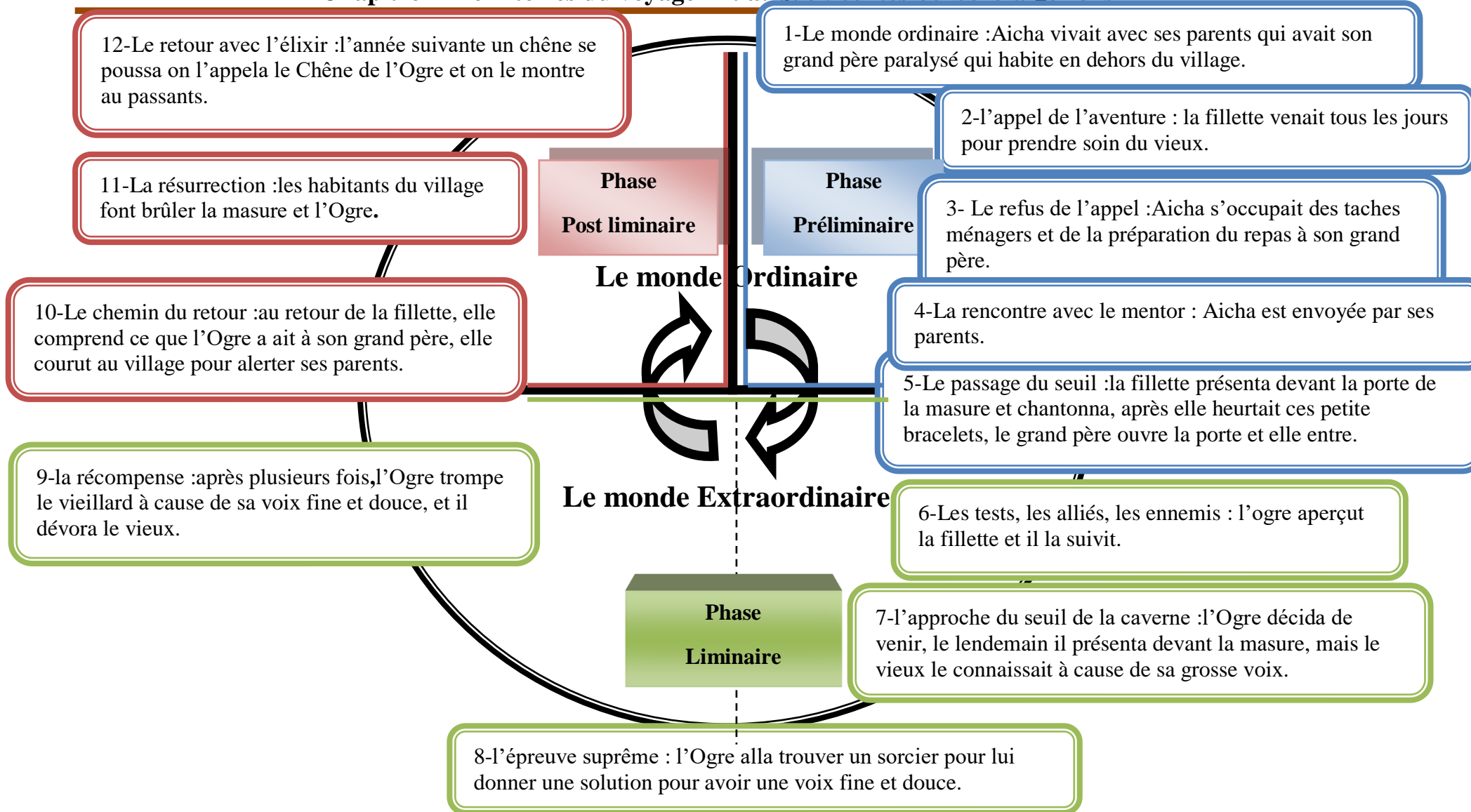


Figure 06: schéma du parcours initiatique de la fillette Aicha.

Chapitre 2: Territoires du voyage initiatique : Contes berbéro-algériens

Les douze étapes sont bien respectées dans ce parcours, ce qui confirme qu'il s'agit d'un mono-mythe.

I-2-2 Tradition orale

Selon les travaux de Pascal Boyer : La plupart des cultures humaines se sont développées sans autres moyens de transmission de l'information que la parole humaine et sans autre moyen de stockage que la mémoire individuelle. Ce simple constat donne immédiatement une idée de l'ampleur du domaine qu'on circonscrit sous le nom de « tradition orale », et des problèmes que pose une telle étude. La tradition orale concerne des systèmes socioculturels extrêmement différents ; elle met en jeu des phénomènes essentiels du fonctionnement mental humain, quant aux modes de communication et de mémorisation, sur lesquels nos connaissances sont surtout conjecturales.

Le phénomène de l'oralité caractérise donc un domaine immense de faits culturels. En se limitant même aux sociétés de tradition uniquement orale, on doit y inclure des phénomènes aussi hétérogènes que la littérature orale et les généalogies, mais aussi les rituels, coutumes, recettes et techniques, dont le trait commun est d'avoir été censément légués par les générations antérieures, de renvoyer au passé de la société. Les spécialistes ont parfois réduit l'usage de l'expression « tradition orale » aux seuls énoncés dont le propos explicite est de décrire le passé : mythes de fondation, légendes historiques ou encore chronique locales ou dynastiques. C'est là une division artificielle, car, dans les sociétés concernées, mythes et contes, rites et coutumes constituent un héritage oral intégré, dans lequel de telles distinctions ne sont pas pertinentes.

L'étude de l'oralité a été dispersée entre plusieurs disciplines (ethnologie, linguistique, histoire) et les hypothèses proposées dans ses divers contextes sont souvent incompatibles, voire contradictoires. Il n'existe pas aujourd'hui de théorie unifiée ni même de paradigme de l'étude des traditions orales. C'est pourquoi, faute de présenter un panorama, nous nous contenterons d'exposer quelques problèmes essentiels. La tradition orale peut être étudiée de deux points de vue : comme le processus par lequel sont transmises certaines informations et acquises certaines pratiques, mais aussi comme l'ensemble des produits, des énoncés transmis oralement. Ces deux genres d'étude peuvent porter sur des phénomènes spécifiques, limités à une société ou à un domaine culturel donnés, ou aboutir à des hypothèses de portée plus générale. Dans l'une et l'autre entreprise, il faut noter qu'ethnologues et historiens ont

Chapitre 2: Territoires du voyage initiatique : Contes berbéro-algériens

largement privilégié l'étude des « produits » par rapport à celle des « processus », aboutissant aujourd'hui à une situation paradoxale : alors qu'on dispose d'hypothèses nombreuses, riches et variées quant au contenu et à l'organisation des traditions orales, il existe que fort peu de travaux sur le phénomène même de la transmission orale. Ainsi les spécialistes qui formulent des hypothèses universelles sur des phénomènes tels que l'universalité de certaines structures narratives n'ont pas essayé de les relier systématiquement aux contraintes de la transmission orale des récits. C'est pourquoi bien des théories se produisent à énumérer certaines propriétés récurrentes de l'oralité sans en proposer d'explication.

I-2-2-1 Authenticité et pertinence : le témoignage oral

Du point de vue de l'observateur extérieur, les cultures à tradition orale sont marquées par un paradoxe fondamental. La mémoire individuelle constitue un dispositif de stockage des informations aux limites évidentes ; en outre, lorsqu'il est utilisé à l'exclusion de tout autre système, ce dispositif est censé se contrôler lui-même, fournir la mesure de sa propre exactitude, ce qui augmente d'autant les possibilités d'erreur. Pourtant, les groupes concernés mettent tous l'accent sur l'immuabilité de la tradition, sur la fidélité de la chaîne de répétitions qui aboutit à la version présente. Or, comme le remarquait déjà Marcel Mauss, il n'existe pas une culture orale³ de « version originale » d'un récit ou d'un rituel, mais une multiplicité de versions concurrentes dont chacune peut prétendre à la légitimité traditionnelle. Pour comprendre l'origine de ce paradoxe apparent, il convient de rappeler certains aspects simples du fonctionnement de la mémoire humaine et de son usage social.

Les données de tradition orale sont évaluées le plus souvent en termes d'exactitude, de fidélité dans la restitution du passé. C'est là sans doute le critère le plus naturel pour juger du fonctionnement de la mémoire, mais ce n'est ni le seul ni sans doute le plus crucial, du point de vue du fonctionnement cognitif. La mémoire humaine n'est pas comparable aux divers dispositifs graphiques ou informatiques de stockage de l'information. Sa spécialité tient à deux raisons principales. En premier lieu, le travail de la mémoire ne consiste pas seulement en un stockage, mais surtout en un traitement des informations ; recevant des informations de sources sensorielles et conceptuelles multiples, la mémoire doit classer, organiser, éliminer, transformer constamment, sous peine de surcharge irrémédiable. En second lieu, le traitement mnémonique des informations est un processus global : le traitement de nouvelles informations mobilise potentiellement toutes les informations présentes en mémoire⁴.

Chapitre 2: Territoires du voyage initiatique : Contes berbéro-algériens

Ces caractéristiques psychologiques ont des conséquences importantes pour l'étude de la transmission traditionnelle, qui implique la mémorisation par des individus de certains événements particulièrement saillants ou pertinents, tels que la récitation de certains mythes, l'accomplissement d'un rituel, etc. lorsqu'un événement est mémorisé, on y est parvenu en rassemblant certaines perceptions, en les catégorisant, en y ajoutant certaines interprétations conceptuelles, etc. ce traitement de l'événement en mémoire implique de nombreux « choix » plus ou moins automatiques et inconscients dans l'arrangement des données. Ainsi, les événements ou versions des événements ayant le plus de conséquences sur le système de représentations et de croyances du sujet ont certainement plus de chance d'être préservés dans la mémoire que les événements ou versions ne comportant que peu de conséquences de cet ordre. La sélection psychologique des souvenirs pourrait être comparée à la sélection naturelle des êtres ; et, dans ce processus, la « survie » des représentations résulte non de leur exactitude mais de leur pertinence.

Pour les observateurs extérieurs, notamment les historiens, le document oral⁵ est d'autant plus intéressant ou pertinent qu'on peut le supposer exact, transmis à l'identique à travers les générations. Dans les processus mnémoniques des membres des sociétés concernées, le lien entre pertinence et l'authenticité va nécessairement dans l'autre sens. Un mythe ou un rituel peuvent acquérir une certaine saillance psychologique de par leurs effets cognitifs ; et, notamment, ils paraissent parfois exprimer des messages particulièrement pertinents ou des vérités essentiels ; et, plus généralement, ils se distinguent dans la masse des actions et énoncés perçus. Dans ce cas seulement, les auditeurs auront tendance à les dire authentiques, à les croire transmis depuis des générations. Autrement dit, l'historien ou l'ethnologue trouvent les documents dignes d'attention dans la mesure où ils sont fidèles ; à l'inverse, les sociétés traditionnelles, qui n'ont aucun autre moyen de comparer les versions, ne jugent un document « authentique », « fidèle » ou « inchangé » que si elles l'ont jugé pertinent au préalable.

On trouve l'expression la plus claire de ce malentendu dans l'étude des traditions orales en tant que documents historiques ; certains spécialistes soucieux d'utiliser ces matériaux ont cherché à établir une véritable critique des sources orales⁶. Ces efforts ont particulièrement porté sur les énoncés qui, dans ces sociétés mêmes, se décrivent eux-mêmes comme historiques : chroniques des royaumes et des dynasties, souvenirs des migrations et des guerres, d'événements météorologiques ou astronomiques marquants, etc. On peut voir une des limites de cette étude dans l'exemple fameux des Tiv, société du Nigeria dans laquelle les

Chapitre 2: Territoires du voyage initiatique : Contes berbéro-algériens

généalogies sont soigneusement apprises et périodiquement répétées, avec une grande insistance sur l'exactitude de la reproduction. Les colonisateurs britanniques, en vue de régler définitivement les querelles dans l'attribution des terroirs, entreprirent de recueillir et de transcrire ces documents oraux. Lorsqu'ils les utilisèrent par la suite au cours de litiges, ils firent scandale ; pour la plupart des Tiv, ces généalogies écrites étaient des faux ; elles ne correspondaient pas à ce qu'ils avaient appris des générations précédentes. Comme l'a montré l'ethnologue Laura Bohannan, l'apprentissage des généalogies implique nécessairement de nombreuses modifications inconscientes, dont le résultat principal est d'adapter constamment de savoir généalogique à l'état des rapports sociaux et, bien entendu, d'éviter l'inflation du savoir généalogique. Pour les Tiv, c'est cette version de la généalogie qui est porteuse de vérité, et, conséquemment, jugée « ancienne » et « intact ». En revanche, les textes britanniques sont totalement dénués de pertinence et donc considérés comme des « mensonge ».

Ce genre de problème conduit à apprécier de manière nuancée la valeur et les critères du document oral, bien souvent considéré comme une manière de témoignage, utilisable par l'historien lorsqu'il porte sur les événements passés, mais aussi par l'ethnologue en tant que source de données sur la culture elle-même. Dans ce dernier travail surtout, il est courant de préjuger de la transparence des données orales, censées refléter les représentations et croyances des énonciateurs et auditeurs. Or ce qu'on peut observer dans de tels contextes consiste en interactions entre des personnes avant de constituer des textes. Lorsqu'un ethnologue recueille ces données orales. Il sépare d'ordinaire le contenu de certains énoncés de ce qu'il appelle leur « contexte ». Ainsi, en recueillant une généalogie, il paraît naturel d'isoler immédiatement la liste des noms et liens de parenté des autres aspects de l'énoncé, tels que l'identité de l'énonciateur, celles de ses auditeurs, les connaissances préalables des uns et des autres concernant les réalités évoquées. Même s'il est nécessaire et légitime de procéder à de telles divisions entre ce qu'on décide d'appeler « texte » et ce qu'on appellera « contexte », il convient de se rappeler que l'esprit humain, dans la compréhension et la mémorisation d'un énoncé, n'opère pas forcément la division de cette manière-là ; les aspects qui sont « secondaires » ou « contextes » du point de vue de l'ethnologue sont souvent les plus cruciaux dans le traitement cognitif. C'est pourquoi l'ethnologue ne peut négliger le fait que les « données » orales sont le résultat d'actions sociales avant d'être des traces du passé ou l'expression des croyances.

Chapitre 2: Territoires du voyage initiatique : Contes berbéro-algériens

I-2-2-2 Textes et composition : la littérature orale

La plupart des méthodes et concepts élaborés dans l'étude de l'oralité ont pour origine les problèmes rencontrés par les ethnographes dans le domaine des productions littéraires traditionnelles. Cela pose d'emblée un problème essentiel : les objets qu'on regroupe sous l'expression de « littérature orale⁷ » cette « littérature » allant des mythes d'origine aux aventures épiques ou à la poésie lyrique, mais en incluant aussi les proverbes, les énigmes, les formules gnomiques ou magiques, ont-ils des propriétés communes, et celles-ci peuvent-elles être conçues comme leur « littérarité » ? L'usage même du terme « littérature » pour des productions qui justement ne sont pas fixés ni transmises à l'aide de lettres ou autres signes écrits soulève une première question, celle de savoir si nous avons affaire, dans ce cas, à des productions comparables à ce que l'on entend par littérature dans les cultures écrites. La plupart des catégories fondamentales de l'analyse littéraire perdent, en effet, leur pertinence lorsqu'on aborde la littérature orale.

I-2-2-3 L'originalité de la composition orale

Il est ainsi très difficile d'appliquer à ces objets le terme d'œuvre, qui suggère une réalité à la fois limitée et relativement stable. Où commence et où finit une œuvre de littérature orale ? Par commodité de langage, un ethnographe déclare avoir recueilli un certain mythe ou une épopée ; mais il n'en possède qu'une ou plusieurs versions. Les récits en question ne sont pas des textes figés ; ils évoluent, sont modifiés constamment d'une récitation à une autre ; et, dans l'ensemble des versions légèrement différentes, il serait bien difficile de décider à quel moment on a affaire à une nouvelle œuvre plutôt qu'à une modification supplémentaire. De même, la catégorie d'auteur, fondamentale dans la littérature écrite, ne peut être appliquée telle quelle dans notre domaine. Ceux qu'on appelle, faute de mieux, des « récitants » transmettent et recréent à la fois ; ils ne se posent jamais comme purs créateurs, mais ne peuvent néanmoins être tenus pour de simples agents de transmission. L'intervention de certains créateurs anonymes et la sélection collective interviennent évidemment dans toute œuvre de littérature orale, dans des proportions variables, mais qui, de toute manière, rendent inadéquate la notion d'auteur.

C'est à deux spécialités de l'épopée homérique, Milman Parry⁸⁸ et Albert Lord⁸⁹, que l'étude des littératures orales doit certaines de ses hypothèses les plus riches. Les travaux de

⁸⁸Milman Parry (Oakland, 1902 – Los Angeles, 1935) est un philologue américain d'expression française.

⁸⁹Albert Bates Lord (né en 1912 - mort en 1991) était un philologue américain, professeur de littérature slave.

Chapitre 2: Territoires du voyage initiatique : Contes berbéro-algériens

Milman Parry portaient principalement sur l'usage constant chez Homère des épithètes stéréotypées (« Aurore aux doigts de rose », « Mycènes riche en or », etc.) dans lesquelles il discernait la marque de l'origine orale du poème homérique. Les formules ainsi constituées pouvaient, en effet, constituer autant de « chevilles » fort utiles pour un poète qui devait composer les vers à mesure qu'il chantait, et qui était donc obligé de combiner sur le champ les exigences de la narration et celles du mètre et de la prosodie.

Au-delà d'une conjecture d'helléniste, Parry émettait donc une hypothèse générale sur les mécanismes de la création en littérature orale, selon laquelle la division entre « composition » et « récitation » n'a pas de sens. Selon Parry et son élève Albert Lord, ces deux aspects sont combinés dans sa composition orale, qui consiste en l'association, au moment même de l'énonciation, de deux séries de représentations préexistantes : un canevas narratif, lui-même sans doute réorganisé constamment en cours de route, et un ensemble de contraintes métriques et prosodiques. Pour tester cette hypothèse, Parry et Lord étudièrent sur le terrain les techniques de composition des guslars, poètes épiques yougoslaves de style « formule ». De nombreuses études ont suivi, qui soulignent l'importance des formules dans la poésie orale du monde entier.

Les recherches de cette école aboutissent à mettre l'accent sur l'originalité de la composition orale, processus intellectuel entièrement différent de ce qui peut avoir lieu dans la création littéraire écrite. Hormis certains cas exceptionnels, un poète orale ne dispose pas d'une version entière des œuvres qu'il déclare réciter ; par contre, il conserve des épisodes particuliers, plus ou moins intégrés dans une narration fixée, et surtout un répertoire de formules qui permettent d'adapter ces unités narratives aux schèmes métriques à mesure qu'il en a besoin. L'existence des formules stéréotypées témoigne donc paradoxalement de ce fait que la poésie orale n'est pas un art de pure répétition mais fait appel à une capacité cognitive très particulière de combinaison instantanée de réalités mentales ordinairement séparées.

Ces caractéristiques de la composition orale permettent sans doute d'expliquer certaines des particularités mentionnées ci-dessus. Il est ainsi clair que des compositions de ce type ne peuvent être considérées à l'aide des critères habituels qui limitent une œuvre : dans celles-ci, chaque énonciation constitue une combinaison unique de thèmes et de formes¹¹ ; les parties constantes de ces littératures sont constituées par des « pièces détachées » qui sont à la disposition de plusieurs récitants et non par des récits pré organisés. De même, le récitant d'une telle littérature ne correspond pas à ce qu'est l'auteur dans les littératures écrites,

Chapitre 2: Territoires du voyage initiatique : Contes berbéro-algériens

puisque'il n'assume que la responsabilité de la combinaison particulière d'éléments connus par ailleurs.

L'étude de la composition orale permet aussi de comprendre comment la littérature orale combine une continuité proclamée et des changements effectifs. On sait bien que les littératures orales, même celles qui se prétendent le mieux « conservées », sont en fait perpétuellement modifiées, parfois de manière considérable, d'une génération à une autre : ainsi l'ethnographe Jack Goody⁹⁰, recueillant à vingt ans de distance deux versions d'un mythe fondateur des LoDagaa (Ghana), a pu mettre en évidence les modifications intervenues dans un récit mythique en principe reproduit fidèlement puisque associé intimement, épisode, aux étapes d'un rituel déterminé. L'impression de continuité, si forte chez les auditeurs, provient sans doute de ce que les modifications du récit lui conservent une pertinence maximale, mais aussi de ce que, conformément à ce qu'impliquent les hypothèses de Parry et Lord, c'est une manière de combiner ces éléments narratifs, formels et contextuels qui est transmise et reproduite, plutôt qu'un récit déterminé.

I-2-3 De l'analyse textuelle aux contextes d'énonciation

L'étude des « formules » et de la composition orale est sans doute une étude partielle, puisque'elle laisse de côté ce qui semble le plus important, à savoir la thématique de ces littératures. Cet aspect a été, par contre, le principal objet de deux entreprises théoriques essentielles pour l'étude ethnographique de la littérature orale, à savoir l'étude morphologique des contes, inaugurée par Vladimir Propp dans la perspective du formalisme russe, et l'analyse structurale promue par Claude Lévi-Strauss et fondée sur les principes de la linguistique structuraliste. Les ambitions de ces écoles sont d'un tout autre ordre que celles de Parry et de ses successeurs ; elles sont plus strictement anthropologiques dans la mesure où il s'agit avant tout de mettre en évidence certains principes universels dans la construction des narrations ou des univers mythiques. Nous devons donc noter d'emblée que ces théories n'ont pas pour objet essentiel l'oralité elle-même ; quels que soient leurs acquis dans l'étude des littératures traditionnelles, elles ne peuvent nous renseigner qu'indirectement sur les propriétés originales des traditions orales.

Les recherches de V. J. Propp puis de l'école de la « morphologie » ont pris pour point de départ l'étonnante uniformité des contes populaires à travers les cultures. Pour Propp, les

⁹⁰John Rankine Goody dit Jack Goody est un anthropologue britannique né le 27 juillet 1919 et mort le 16 juillet 2015

Chapitre 2: Territoires du voyage initiatique : Contes berbéro-algériens

contes russes pouvaient être réduits à une suite d'actions élémentaires ou fonctions constituant un ensemble ordonné dont chaque conte n'est qu'une exposition partielle. A cette approche formaliste, qui met l'accent sur l'axe « syntagmatique », sur la succession des épisodes dans la narration, s'est opposée l'analyse structurale, qui privilégie les rapports « paradigmatiques » d'analogie ou d'opposition existant entre différents motifs. Les mythes sont analysés comme l'expression de systèmes de représentations organisées en codes, c'est-à-dire, selon les présupposés structuralistes, en réseaux d'oppositions et d'analogies.

Ces approches concurrentes ont eu pour mérite de mettre en évidence, parfois de manière involontaire, l'effet sur les productions littéraires de certaines contraintes propres à la transmission orale. Ainsi, l'étude morphologique montre que les contes populaires respectent des contraintes strictes quant à l'agencement des épisodes. Celles-ci sont probablement liées aux mécanismes de mémorisation des narrations, qui ont fait l'objet de nombreuses études expérimentales, depuis les travaux de F.C. Bartlett⁹¹ dans les années 1930 sur les modifications subies par une histoire assez simple au cours de sa transmission répétée d'un sujet à un autre. De même, l'analyse structurale, en mettant l'accent sur les rapports intertextuels dans la pensée mythique, met en évidence le fait que les récits oraux sont toujours le produit d'une élaboration de thèmes déjà présents et organisés.

Mais, comme on l'a dit, les propriétés en question ne sont pas exclusivement caractéristiques des traditions orales. Les modèles les plus utilisés par les anthropologues en matière de littérature orale n'ont guère d'hypothèses à proposer en ce qui concerne, justement, l'oralité. Cette situation étonnante résulte, en fait, d'un paradoxe plus profond, qui concerne l'utilisation anthropologique des données de littérature orale. Celles-ci sont le plus souvent considérées comme l'expression des systèmes de représentations et de croyances que l'on veut étudier, en vertu de l'hypothèse de « transparence » mentionnée plus haut, suivant laquelle on peut et doit étudier ces données comme des textes. Certes, les ethnographes sont tout à fait conscients de la spécificité de l'oralité. Mais les méthodes effectivement utilisées sont, en fait, presque toujours des méthodes d'analyse textuelle. Ainsi, après avoir rappelé le caractère essentiel du contexte particulier d'énonciation, hors duquel on ne peut comprendre tel récit ou tel poème lyrique, il est fréquent que l'on passe à une étude de ces productions qui laisse de côté le contexte, sinon pour le traiter comme bruit dans communication. On évoquera, par exemple, les circonstances concrètes de l'énonciation chaque fois que le récit

⁹¹Frédéric Charles Bartlett (20 octobre 1886 – 30 septembre 1969) est un enseignant et chercheur en psychologie britannique.

Chapitre 2: Territoires du voyage initiatique : Contes berbéro-algériens

devient obscur, fait référence à des personnes particulières ou à des réalités locales nécessairement inconnues du lecteur. Mais les propriétés récurrentes des contextes d'énonciation, leur organisation plus ou moins « ritualisée », les conditions nécessaires de la pertinence des récits, tout cela est négligé au profit de l'étude de l'organisation ou de la signification des textes. Ce faisant, on situe sans doute l'étude des littératures orales dans le cadre plus général de l'analyse littéraire ; mais, tout en élargissant les connaissances sur la littérature en général, on néglige systématiquement les effets littéraires de la transmission orale.

I-2-3-1 La communication orale

Les propriétés essentielles de l'oralité sont définies bien souvent de manière privative : pour l'historien, la tradition orale constitue une source, certes précieuse, mais peu fiable ; pour l'ethnologue, elle fournit une voie d'accès aux croyances, mais sans les exprimer simplement ; elle participe à la transmission de systèmes de représentations, mais ne peut en garantir la parfaite reproduction ; enfin, elle constitue des littératures sans œuvres délimitées ni auteurs identifiables. Pour progresser dans ce domaine, il convient sans doute d'aborder le processus même de la transmission orale, et son influence sur les phénomènes culturels et non seulement les conséquences de l'absence d'autres modes de transmission des informations.

L'utilisation de la transmission orale impose deux types de contraintes, portant sur la communication et sur la mémorisation ; les messages sont transmis et mémorisés d'une manière particulière. Certains auteurs, tels W. J. Ong⁹², W. Chafe⁹³, D. Tannen⁹⁴, ont essayé de décrire précisément ces contraintes de l'oralité, en partant généralement de l'opposition entre communication orale et communication écrite. Les différences en question concernent à la fois l'organisation interne des messages et les rapports entre interlocuteurs.

Le propre du message écrit, selon W. Chafe, est d'être à la fois intégré (il est toujours susceptible de corrections qui éliminent les incohérences) et physiquement appréhensible hors de la présence de l'énonciateur : message et auteur peuvent donc être évalués de manière totalement indépendante. A l'inverse, le message oral, non corrigible sauf par l'émission d'autres messages, est généralement peu intégré ; et certaines caractéristiques typiques des discours oraux, telles que la redondance ou la *sui* référence, ont pour origine le besoin de

⁹²Walter Jackson Ong (30 novembre 1912 – 12 août 2003) est un éducateur, chercheur, et linguiste connu pour son travail sur la littérature de la Renaissance,

⁹³Wallace Chafe, né en 1927, est un linguiste américain.

⁹⁴Deborah Tannen, née le 7 juin 1945, est une linguiste américaine, professeur à l'université de Georgetown,

Chapitre 2: Territoires du voyage initiatique : Contes berbéro-algériens

réparer les incohérences ou obscurités au cours de l'émission. Cette opposition doit, certes, être nuancée ; des manifestations orales formalisées ou ritualisées, certaines divinations par exemple, présentent des messages extrêmement organisés et intégrés.

La propriété de l'oralité la plus importante dans la constitution des traditions est sans doute ce que Chafe appelle son aspect « testimonial ». Il est presque impossible, dans une communication orale, de transmettre des informations sans, du même coup, suggérer quel rapport est établi entre le lecteur et ces informations, dans la mesure où l'énoncé oral fait le plus souvent mention des sources d'où le lecteur tient les informations concernées et donne à penser qu'il entretient une attitude spécifique (certitude, connaissance, supposition, doute, etc.) vis-à-vis de ces données. Cette caractéristique se retrouve, certes, dans la communication écrite ; mais elle n'y est pas directement utilisée pour l'intelligence du message lui-même. Dans la tradition orale, les locuteurs sont toujours soucieux de décrire l'autorité dont procèdent les messages (les esprits, les ancêtres ou les dieux, ainsi que la chaîne de leurs interprètes autorisées), ainsi que leur lien avec ces entités, d'où découle leur compétence supposée.

Ces recherches devraient être complétées par une étude plus précise des mécanismes de mémorisation mis en jeu ; ces processus cognitifs déterminent certainement le contenu de la tradition orale ; ils ont été longtemps négligés par l'ethnologue, qui pourtant mettait l'accent sur la spécificité de la culture et de la pensée « traditionnelles ». Les hypothèses sur la communication orale mentionnées ici aboutissent à mettre l'accent sur les propriétés « événementielles » des communications orales. Transmettre une tradition, c'est avant tout pouvoir mémoriser et intégrer certains événements communicatifs dont les aspects singuliers (identité et position des interlocuteurs, contexte précis, etc.) sont déterminants.

I-2-3-2 La narration, phénomène oral

Selon Bernard Reymond⁹⁵ : Raconter une histoire, quelle qu'elle soit, c'est vieux comme la nuit des temps. Antérieure à l'apparition de l'écriture et totalement indépendante d'elle pendant des millénaires la narration est donc originellement un phénomène oralitaire. C'est ensuite seulement récemment par rapport à l'histoire multimillénaire de l'humanité – que des récits ont

⁹⁵Bernard Reymond, né le 7 janvier 1933, est un pasteur et théologien suisse, professeur honoraire de théologie pratique à l'Institut romand de pastorale de l'université de Lausanne, qui appartient au courant du protestantisme libéral.

Chapitre 2: Territoires du voyage initiatique : Contes berbéro-algériens

été mis par écrit, sont devenus épopées, pièces de théâtre, nouvelles, romans, avant que ces modes d'expression se voient relayés à leur tour par le cinéma et la bande dessinée.

Les apports de l'écriture à la narrativité sont indéniables. Les auteurs et les amateurs de romans le savent bien, les auteurs et les acteurs de théâtre également. L'écriture permet des enrichissements de la langue et du récit, des révisions du texte, des relectures qui ne sont pas possibles en mode strictement oral. Nous aurions bien tort de n'en pas tenir compte. Le livre reste irremplaçable et la lecture l'un des exercices les plus délectables et les plus nécessaires qui soient. Aussi n'y a-t-il pas trace de "biblioclasme" dans mon esprit; on voudra bien n'en pas chercher non plus dans ce qui suit. Mais les protestants en sont tellement venus à faire du christianisme une religion du livre, donc de la lecture, qu'ils ne seraient parfois pas loin de donner systématiquement à tout ce qui est écrit (ou imprimé) le pas sur ce qui est oral. D'où mon insistance à rappeler que l'écriture - et la littérature - est seconde par rapport à l'oralitaire, que dans l'ordre du récit la narration de vive voix revêt par conséquent des qualités que ne peut pas avoir la narration écrite.

Les premiers à en être convaincus sont évidemment les enfants : ils aiment qu'on leur raconte ou qu'on leur lise une histoire. Seule la scolarisation les conduit à franchir le palier de la lecture autonome -celle qui leur permettra de lire silencieusement des histoires et de s'en délecter. Il nous reste toujours quelque chose de cette expérience première, de même que par-delà les siècles et les millénaires il nous reste quelque chose du temps où les gens ne connaissaient pas d'autre mode d'expression et de restitution de la mémoire que la communication orale. L'époque n'est d'ailleurs pas si éloignée ou, dans nos régions, les adultes se réunissaient pour entendre des histoires, par exemple à la veillée. Quant à la radio, elle fit craindre à ses débuts que l'habitude de se mettre le soir à l'écoute de pièces radiophoniques n'aboutisse à faire perdre aux gens l'habitude de la lecture. C'est bien le signe que, entendant le déroulement d'une histoire plutôt que de la lire, les gens trouvaient dans l'écoute de la radio des jouissances que ne leur donnait pas la lecture.

Encore une fois, mon propos n'est pas ici de jouer l'oralitaire contre le littéraire, mais de bien marquer que, parfois pour une même trame narrative, nous avons à faire avec eux à deux modes de communication, mais aussi d'expérience profonde, qui ne se recouvrent pas entièrement. Le récit entendu présente des qualités et des particularités que n'a pas le récit écrit, et réciproquement. Mais en plus, je crois pouvoir prétendre en fonction des deux allusions ci-dessus à l'expérience enfantine et à celle des peuples sans écriture, que le récit écrit n'aurait pas

Chapitre 2: Territoires du voyage initiatique : Contes berbéro-algériens

en nous les retentissements que nous lui connaissons s'il ne bénéficiait du terrain qu'a préparé en nous l'écoute de contes et de légendes.

Ces remarques prennent tout leur poids dans le contexte très précis de l'intérêt nouveau qu'on porte à la narration en fonction de la prédication, de l'enseignement religieux, de la formation d'adultes en milieu ecclésial et même de la théologie. Prédication et catéchisme sont par définition des activités orales ou prévaut la relation immédiate qui s'établit entre celui qui parle et ceux qui l'écoutent - ou qui lui répondent. Ce retour religieux à la narrativité implique par conséquent une attention soutenue et renouvelée à tout ce qui relève de la communication orale. Essayons d'en dégager rapidement quelques caractéristiques :

1- Quand on parle de communication orale (situation paradoxale : on le fait ici par écrit !), on entend bien autre chose que le fait de lire à haute voix un texte écrit, voire de le réciter par cœur, même en y "mettant du ton", comme on disait jadis. La communication orale implique l'activité simultanée de celui qui parle et de son auditoire, quelle qu'en soit l'importance numérique. Le parleur doit régler son débit sur la capacité d'écoute de ses interlocuteurs (un mot riche de sens en ce contexte), et les écoutants sont obligés de se mettre au rythme de celui qui leur parle, faute de quoi ils perdront le fil du récit.

2- Ce n'est pas seulement affaire de débit plus ou moins rapide. C'est tout autant affaire de construction et de libelle du récit. Le cas des enfants ou des peuples sans écriture le montre bien : ils ont besoin que le narrateur prenne le temps de dire les choses, c'est-à-dire s'accorde le loisir de s'attarder sur certains moments de son récit et puis, chemin faisant, de revenir parfois en arrière pour rappeler un fait ou les traits distinctifs d'un personnage. Ces phases de sur-place et de restitution du déjà dit, exactement semblables en leur ordre aux reprises des partitions musicales, permettent à l'auditeur de participer plus pleinement à l'action (un récit est toujours une action), en particulier en Remédiant à ses inattentions ou à ses lacunes de mémoire. De plus, le récit oral appelle volontiers des duplications de ce qui vient d'être dit, tout comme les psaumes connaissent la répétition en une Seconde phrase de ce qu'a déjà dit la première, toujours parce que la communication orale aime certains de ces attardements.

3- Le récit en direct fait appel à la vue tout autant qu'à l'ouïe : celui qui raconte met le récit en scène (ou en images sommaires) par ses gestes, ses immobilités, ses regards, l'attitude générale de son corps. Il arrive même (c'est en tout cas à souhaiter) que certains gestes rendent les mots superflus ou que, Anticipant ce qui va être dit, ils préparent l'écoute de ce qui va suivre. Et

Chapitre 2: Territoires du voyage initiatique : Contes berbéro-algériens

puis il y a la voix, ses inflexions, ses intonations, essentielles dans la communication orale. On connaît certes des narratrices et des narrateurs insupportables à force de vouloir mettre du ton dans ce qu'ils sont en train de raconter. Il en est de l'usage de la voix comme de l'écriture : elle doit être maîtrisée. La sobriété s'impose à cet égard comme une régie d'or. Mais nous devons bien comprendre que, par la voix, donne aussi par l'activité de l'écoute, se passent dans notre sensibilité, donc aussi dans notre intelligence, des choses différentes de ce qui se passe en situation de lecture silencieuse. Considérée sous cet angle, la voix révèle des aspects qui l'apparentent à la musique. Elle confère au récit des connotations musicales (rythmes et sons) donc nous ne saurions négliger la force d'impact et de retentissement intérieur.

3- Encore faut-il que le récit soit bien agencé et que la langue du narrateur ait toute la richesse ou tout le chatoiement voulus. Les peuples de l'oralité ont des conteurs qui, évidemment, ne connaissent d'autre préparation que mentale. Une bonne partie de cette préparation repose sur la mémorisation de récits déjà codifiés par d'autres, mais un bon conteur oralitaire n'hésite pas à adapter sans cesse ses narrations à l'évolution de la situation (la transmission orale des récits hérités des anciens semble n'être pas aussi stable et immuable qu'on le prétendait encore voilà une ou deux décennies). Il se livre donc bel et bien à un travail mental de préparation et d'élaboration. Comme nous ne vivons plus dans un univers culturel de ce type, nous sommes généralement incapables de reconduire aujourd'hui de telles procédures purement mentales. En d'autres termes. Nous avons besoin de l'écrit.

5- Les notes écrites permettent au fur et à mesure de leur élaboration d'imaginer des rebondissements, de prévoir des développements, de ménager des retours en arrière ou au contraire des mises en attente (suspenses) qui autrement ne viendraient peut-être pas à l'idée du conteur. Mais on n'écrit pas de la même manière selon que le texte sera lu à d'autres sous forme imprimée ou que l'on se prépare à le leur dire. Toute préparation de cet ordre n'implique pas nécessairement un texte suivi. Supposons pourtant que ce soit le cas en écrivant, le narrateur va déjà entendre le son de sa propre voix, s'imaginer en situation de conteur en présence d'auditeurs, se voir en train de faire tel ou tel geste, de prendre telle ou telle posture. Du coup, son écriture s'en ressentira. Et puis ensuite, il va encore devoir mémoriser les différentes phases de son récit, sans oublier les détails qui en feront le sel.

6- Rien n'interdit, bien sûr, de simplement lire devant d'autres ce qu'on a écrit pour eux. Certaines personnes sont effectivement très douées pour la lecture à haute voix - mais généralement à force d'exercice et au prix d'une préparation tout aussi exigeante que pour la narration de

Chapitre 2: Territoires du voyage initiatique : Contes berbéro-algériens

mémoire. L'expérience montre toutefois qu'elles sont plutôt rares. De toute manière, jamais la narration de vive voix n'est plus fidèle à son génie propre que dans le cas des conteurs travaillant sans papier, tout comme l'acteur de théâtre joue sans notes devant lui. Mais à la différence de l'acteur, il n'est jamais davantage conteur que lorsqu'il conserve une marge de liberté suffisante pour faire droit à l'improvisation. Sur ce point, le seul acteur auquel il s'apparente pourtant est celui de la commedia de l'Arte. Entrer dans le processus de la narration active, c'est en effet jouer pleinement le jeu des interactions entre celui qui raconte et ceux qui l'écoutent; c'est tirer immédiatement parti des réactions de l'auditoire ; c'est même se laisser porter, mais non sans contrôle et modération, par des développements complémentaires qui peuvent venir subitement à l'esprit du seul fait de l'élan supplémentaire que la narration confère à l'ensemble du récit.

Pour toutes ces raisons (il y en aurait encore d'autres), les recherches actuelles pour un renouveau de la narrativité me semblent impliquer un retour à l'oralité avant de trop songer à écrire ou publier des récits à raconter. Je n'aurais d'ailleurs jamais songé à imaginer (et écrire !) des contes de Noël si, jeune pasteur de paroisse, je ne m'étais découvert incapable de reprendre à mon compte des récits imaginés par d'autres. Ai-je eu raison, ensuite, de les publier? La question reste ouverte ! Comme reste ouvert le problème de la théologie qui, jusqu'à plus ample informé, n'arrive pas à prendre réellement en considération les constantes de l'oralité.

I-2-3-3 Le passage de l'oral à l'écrit

N. Fares essaiera de dire que ce qui l'a intéressé dans la formulation de cette question du « passage de l'oral à l'écrit ». question qui non seulement touche le développement individuel et personnel pour autant que le système d'apprentissage, d'éducation, qui constitue les sociétés dites « moderne » impose ce type de passage au moment même où l'enfant est appréhendé comme « adulte possible », au futur compris à l'intérieur des mécanismes de production et de reproduction sociale, mais aussi bien le développement historique des systèmes de civilisations qui les ont pour ainsi dire enveloppés.

Autrement dit, cette question est bien la question de l'apprentissage d'autres diront « la marque » de certaines réalités symboliques dirigées vers des buts plus ou moins énoncés, tacites ou avoués, par le système ou les systèmes de production et de reproduction sociale. Mais en même temps, cette question est aussi celle d'une histoire des civilisations qui, lorsqu'elle est interrogée, on plus seulement au lieu de production dites « matérielles » mais aussi bien à son

Chapitre 2: Territoires du voyage initiatique : Contes berbéro-algériens

lieu d'événements d'histoire écrite. Laisse voir que les systèmes de développement de l'écriture sont liés à un certain nombre d'institutions apparues dans l'histoire qui, en tant que telles, relèvent de constructions symboliques fortes et propres à installer, puis diriger les formes de la rencontre, de la contrainte, de l'échange, de la culpabilité, de la jouissance, de la représentation, et, dans leur mouvement celles de la reproduction sociale.

Présenter dans sa globalité notre question serait celle des rapports entre l'inscription symbolique et la valeur de pouvoir et d'expressivité développé par des systèmes de civilisations ou d'histoire sociale. Valeur de pouvoir et d'expressivité dont l'écriture, certes, ne sera qu'une systématique parmi d'autres, mais dont l'efficacité symbolique s'est trouvée renforcée au-delà d'un simple système de communication parmi d'autres par, précisément, cette prévalence qui lui fut accordée en tant que système de développement de civilisations.

I-2-3-4 Littérature orale et histoire

Avant d'examiner quels peuvent être les rapports entre littérature orale et histoire, il convient de définir les termes de cette relation. Par littérature orale, on entend les expressions non écrites produites par un individu ou un groupe social, élaborées dans leur forme et dans leur contenu, faites pour être répétées, transmises au sein du même groupe social et constituant des œuvres faisant partie de sa culture propre.

Quant à l'histoire, il faut distinguer, d'une part l'histoire discipline, le discours des historiens, c'est-à-dire le récit d'événements ou de faits auxquels ils reconnaissent la qualité d'historicité, et d'autre part l'histoire au sens large, l'histoire donnée, non élaborée, c'est-à-dire les événements ou les faits réels eux-mêmes qui se sont passés dans le temps et pas encore choisis par les historiens, pas encore sélectionnés ni rapportés.

Dans un précédent travail (Lacoste-Dujardin, 1970) à montrer en quelle étroite résonance les contes d'une littérature orale se trouvaient être avec leurs contextes de production, soit avec l'histoire donnée non élaborée, l'histoire sociopolitique particulière du Maghreb dans le temps qui ont précédé la colonisation. J'ai exposé comment une longue période de coexistence et de conflit entre deux structures économiques et sociales, l'une traditionnelle résistant à la disparition, l'autre en devenir, paraît avoir été favorable à l'épanouissement d'une littérature orale particulièrement riche en contes qui se trouvent devoir être classés en deux types en rapports avec les deux systèmes de représentations et les deux types de structures qui s'affrontaient alors.

Chapitre 2: Territoires du voyage initiatique : Contes berbéro-algériens

Cette littérature orale porte la marque de la conjoncture au sein de laquelle elle s'est trouvée produite et où elle était en fonction, soit la marque de son contexte historique de production, de l'histoire donnée, l'ethnologue qui étudie de nos jours à l'époque du transistor et des magnétophones à cassettes, une littérature orale qui n'apparaît plus que comme un vestige, peut se demander quelle contribution cette littérature orale peut éventuellement apporter à l'histoire discipline.

A première vue cette contribution peut revêtir deux formes distinctes :

1- Certains éléments de littérature orale peuvent peut-être être considérés comme des documents historiques, dont l'analyse critique permet d'enrichir la connaissance et le discours de l'historien. Le bénéfice est alors double : d'une part l'analyse de la littérature orale est éclairée par le travail de l'historien, d'autre part, la connaissance historique comme le discours historien sont enrichis par l'analyse historique de la littérature orale.

2- Mais, de surcroît, n'est-il pas permis de penser que, dans certains cas, des éléments de cette même littérature orale peuvent être considérés comme constituant en eux-mêmes un discours d'historien, alors élaboré par le groupe producteur de ces œuvres et son propre usage ? ce serait alors admettre que, dans certains cas et selon certaines modalités, les producteurs de littérature orale aient pu faire eux-mêmes œuvre historique.

Privilégiant avant tout le document écrit, les historiens européens ont longtemps dénié aux éléments oraux une valeur de document historique et contesté que des « traditions orales » puissent servir à édifier le discours historique. Mais cette position est de plus en plus controversée et tout un courant se développe actuellement qui travaille à édifier une histoire, africaine par exemple, à partir de tels documents. Il est un fait à mettre à l'actif de l'ethnologie : l'intérêt croissant pour les productions orales a remis en cause « la primauté de l'écrit et la tyrannie de l'événement » (Le Goff et Nora, 1974). Mais encore, les études de la nouvelle ethnologie européenne et africaine peuvent porter plus loin : ne peut-on accorder à certaines productions orales une certaine historicité, ne peut-on considérer que les producteurs de certaines d'entre elles ont fait, à leur manière et dans leurs limites, un travail d'historien ? Mieux, ne s'agirait-il pas là, dans certains cas, d'une véritable histoire, d'un véritable discours historique « populaire », puisque les productions orales en question sont, en fait, l'œuvre de gens de niveaux sociaux peu élevés et même, le plus souvent, de dominés ? Ainsi les mêmes deux historiens français cités plus haut peuvent-ils dire que « l'ethnologie...renforce la tendance de l'histoire à s'enfoncer au niveau du quotidien, de l'ordinaire, des petits », (Goff et

Chapitre 2: Territoires du voyage initiatique : Contes berbéro-algériens

Nora, 1974). L'ethnologie aiderait ainsi les historiens à rompre avec l'histoire des clercs et des privilégiés de l'écrit, histoire qui se trouve être, bien souvent, celle des dominants.

Si l'oralité demeure encore actuellement le seul moyen d'expression de groupes dominés elle fut, dans un passé point encore trop lointain, celui de formations sociales colonisées, et auparavant précoloniales. Dans des formations sociales précapitalistes, relativement homogènes, plus précisément, selon les exemples étudiés ici, parmi les paysans montagnards algériens de Kabylie, le discours littéraire oral exprimait un certain consensus, il s'agissait d'un discours social, obligé, collectif. Il l'est demeuré après que le groupe eut été colonisé, dominé, dans la mesure où aucun autre mode d'expression n'est venu remplacer l'expression orale. Aussi, dans tous les cas où la littérature orale est encore produite, là où elle est encore en fonction dans un groupe, ou bien lorsqu'elle l'a été encore récemment, elle ne peut manquer d'être ou d'avoir été en rapports directs, étroits mais complexes, avec les conditions dans lesquelles est ou a été produit, instauré et a circulé son discours, soit avec les conditions économiques, sociales et politiques de l'époque où il s'est trouvé exprimé, bref, avec le contexte historique.

Ainsi s'interroger sur les relations entre littérature orale et histoire, ce peut être recherché la place de ce discours dans des structures économiques et sociales en évolution et reconsidérer le problème des rapports entre superstructure et infrastructure (Godelier⁹⁶, 1973). Ce peut être tenté d'étudier comment, de quelle façon et dans quelle mesure cette production intellectuelle participe à la reproduction sociale. Ce peut être reconnaître que ce discours, cette pensée « organise » et même « contribue à la production de nouvelles réalités sociales » (Godelier, 1977). Ce peut être aussi examiné le « mode de production » (comme le dit Bourdieu⁹⁷, 1977 b) de ce discours considéré comme partie de « l'instance idéologique » (Fossaert⁹⁸, 1977). Ce peut être encore observé de discours, le langage en tant que praxis, tenter d'y analyser « l'économie des échanges linguistiques » (Bourdieu, 1977 a) et s'interroger sur les systèmes, les productions, le pouvoir, symboliques (Bourdieu, 1977 b).

Aussi, le discours historique qui peut être produit à partir de la littérature orale ne saurait extraire arbitrairement les faits de leur champ ou contexte de production. Ce ne peut être qu'un discours où s'enchevêtrent toutes les instances et que tout ce qui est mis en jeu dans

⁹⁶Maurice Godelier, né le 28 février 1934 à Cambrai, est un anthropologue français.

⁹⁷Pierre Bourdieu, né le 1^{er} août 1930 à Denguin (Pyrénées-Atlantiques) et mort le 23 janvier 2002 à Paris, est un sociologue français.

⁹⁸Robert Fossaert est un économiste français, né le 14 février 1927 à Rosendaël

Chapitre 2: Territoires du voyage initiatique : Contes berbéro-algériens

l'ensemble de la formation sociale productrice influence. Ces récits de littérature orale peuvent donc être considérés comme des documents historiques ; il suffit de leur appliquer les méthodes de critique de documents, de les replacer dans leur contexte de production, de situer et d'analyser les fonctions de ce discours littéraire oral au sein du groupe qui l'exprime, dans les circonstances du moment où il l'exprime.

Il convient de remarquer au passage la très grande plasticité de ce discours oral, plus malléable que l'écrit (qui apparaît en revanche comme figé) et par suite, en rapports plus étroits avec son contexte d'émission-réception, puisqu'en contact direct avec un groupe d'auditeurs lors de la diction du récit. Aussi paraît-il indispensable de tenter d'analyser de plus près ces rapports et de distinguer quelles peuvent être les modalités de l'action de ce discours au sein et sur ces communautés villageoises de Kabylie, quel y est son rôle, c'est-à-dire comment ce discours fonctionne.

Il semble que l'on puisse analyser les fonctions que le discours oral revêt au sein de la formation sociale productrice en trois opérations principales :

A- Il est une façon d'appréhender le monde, appréhension partagée par l'ensemble de cette communauté ; ainsi il participe du savoir partagé par tous.

B- Le savoir ainsi appréhendé est, en fait, constitué en un ensemble de représentations, en un système structuré, à valeur symbolique, transmis à tous. Il est alors l'instrument de l'établissement d'un consensus sur le système de représentations qui contribue au maintien des structures en place, par-là, il participe de l'idéologie.

C- Enfin, ce système peut être structurant ; il est un moyen de pouvoir et d'action aux mains de ceux qui le manient, qui peuvent être les dominants comme aussi bien les dominés lorsque des tensions internes, des pressions externes peuvent trouver à s'exprimer, et que d'autres courants s'en saisissent, dans le cas de structures sociales différenciées par exemple. C'est ainsi que le discours littéraire oral peut être instrument politique.

Ce sont ces trois fonctions du discours oral que je me propose d'étudier à travers les exemples qui suivent. Ces exemples sont tous puisés au sein d'un même corpus : une littérature orale algérienne, exprimée en berbère par des paysans, villageois montagnards, de la wilaya de Grande Kabylie, dans le contexte colonial des années 1890-1913.

Pour la commodité de l'exposé, et afin de sérier les questions j'ai repris la classification en trois niveaux historiques poursuivie à travers maints travaux d'historiens contemporains.

Chapitre 2: Territoires du voyage initiatique : Contes berbéro-algériens

En rapports complexes mais très étroits avec l'ensemble des structures de la communauté villageoise cette littérature orale a, de ce fait, à voir avec tous ces niveaux de l'histoire de cette même communauté, et l'analyse des textes y constate leur existence.

Ainsi, le discours de la littérature orale en histoire est donc savoir historique, système de représentations historique, instrument historique et politique, aussi bien :

1- à travers l'histoire de la longue durée, du temps long, l'histoire qui peut être qualifiée de structurale, en rapport avec les relations des hommes à la nature, aux phénomènes culturels, aux institutions, constitués en archétypes et que le discours littéraire oral affirme, conforte ;

2- à travers l'histoire de la durée moyenne, alors que, par exemple, sous les pressions de la colonisation les structures économiques sont profondément affectées et que prend naissance un nouveau cycle économique dans un moment discontinuité historique ;

3- enfin à travers l'histoire de la courte durée, de l'événement saisi dans son actualité récente, circonstancielle, et pour sa valeur de modèle.

Par la complexité des fonctions, la diversité des niveaux historiques existant conjointement dans un même corpus, la littérature orale est apte à apporter une contribution trop souvent négligée au discours historien sur le passé du peuple où elle se trouve exprimée. Mieux, elle peut recéler en elle-même dans sa variété, dans sa richesse un véritable discours historien du peuple concerné, ici une véritable histoire paysanne, qu'il importe de prendre en compte.

I-2-3-5 Littérature berbère

En 1856, de Slane dans un appendice à sa traduction de l'Histoire des Berbères et des dynasties musulmanes de l'Afrique du Nord par *Ibn Khaldoun*⁹⁹, jugeait les ouvrages du Marocain *Mhmmmd u3li awzal*¹⁰⁰ et dont il donnait des extraits de la façon suivante: "*écrits dans un jargon moitié arabe moitié berbère, disait-il, défigurés par des fautes d'orthographe les plus bizarres, ils nous donnent une idée très défavorable de la littérature et de l'instruction du peuple chelha*". En 1960, on peut lire dans la section "littérature et art" de l'article "Berbères", dans la seconde édition de *l'Encyclopédie de l'Islam* :

⁹⁹Ibn Khaldoun, *Histoire des Berbères, de l'arabe par William Mac Guckin de Slane* / Alger : impr. du gouvernement, 1856

¹⁰⁰Rédigés en chleuh au début du XVIIIe siècle p.C.

Chapitre 2: Territoires du voyage initiatique : Contes berbéro-algériens

« Aussi loin que l'on puisse remonter dans le passé, la Berbérie, "terre de conquête", n'a jamais possédé d'autre langue de civilisation que celle des étrangers qui l'avaient soumise [...] Cependant, il n'en existe pas moins une "littérature berbère", écrite ou orale, qui apparaît non point sans doute dans les inscriptions, mais dans des ouvrages d'édification inspirés de l'arabe, les textes ou les récits rédigés à la demande d'enquêteurs européens, les *kānun's* (tout cela ne constituant qu'une bien maigre chose) et enfin le folklore et la poésie »

Ces différentes manifestations de la "littérature berbère", considérée comme un ensemble, sont passées en revue, chacune étant l'objet d'une appréciation : les "*ouvrages religieux [...] sont en vers pour aider la mémoire, mais ils présentent l'inconvénient de contenir une forte proportion de mots arabes*"; les "*contes merveilleux, plaisants, fables, contes d'animaux, légendes historiques ou religieuses*", transmis par les femmes, constituent le "*folklore qui, lui, est abondant, sinon riche [...] enfin la poésie profane, bien qu'encore frappée au coin de la simplicité primitive, est probablement la production littéraire la plus originale*". En un siècle, entre deux dates qui délimitent une bonne partie de l'époque coloniale au Maghreb. Il ne faut donc pas s'étonner si les jeunes linguistes ou sociologues maghrébins, de jour en jour plus nombreux, qui s'intéressent aux littératures orales de leurs pays, s'irritent de ces jugements préjugés. Retenons, pour résumer et pour poser le problème, les affirmations de Salem Chaker¹⁰¹ qui, dans le Bulletin du centre de recherches anthropologiques, préhistoriques et ethnographiques d'Algérie de juin 1977, a voulu montrer, plus spécialement pour la linguistique, mais aussi pour l'ensemble des disciplines, "*comment certains thèmes de l'idéologie coloniale ont influencé, voire même partiellement bloqué la recherche*"¹⁰² et qui parle du « *poids de l'idéologie coloniale sur les études berbères* »¹⁰³.

Mais il faut regarder encore d'autres textes critiques. Lorsque Louis Massignon¹⁰⁴, en 1925, dit que publier des légendes ou des poèmes en berbère et leur traduction française est « *fournir une clef littéraire pour faire jouer les ressorts de l'âme berbère* » et ajoute : « *et l'on sait combien il importe d'ouvrir aux lecteurs français la compréhension de [la] sensibilité propre de [du Maroc berbère] si nous souhaitons que l'Afrique du Nord devienne réellement française* »¹⁰⁵, le propos exprime clairement une préoccupation colonialiste. Citons encore, daté de 1969, un extrait de la première partie intitulée "civilisation berbère et monde musulman" de l'article "Berbères" dans l'Encyclopaedia Universalis :

¹⁰¹ Salem Chaker (né en 1950 à Nevers), est un universitaire algérien, docteur en lettres, spécialiste de linguistique berbère, professeur de langue berbère à l'Université d'Aix-Marseille.

¹⁰² Salem Chaker, *Berbères aujourd'hui*, L'Harmattan, Paris, 1989, p.12.

¹⁰³ *Ibid.* p.12.

¹⁰⁴ Louis Massignon (25 juillet 1883 à Nogent-sur-Marne - 31 octobre 1962 à Suresnes) est un universitaire et islamologue français.

¹⁰⁵ Louis Massignon, *Écrits mémorables*, Robert-Laffont, coll. « Bouquins », tome II, 2009, 123.

Chapitre 2: Territoires du voyage initiatique : Contes berbéro-algériens

« Bien qu'on puisse parler d'une civilisation berbère, celle-ci apparaît comme peu originale sous son vêtement d'archaïsmes. La maigre littérature berbère, purement orale, consiste en fables animales, contes et chants traditionnels ou improvisés, elle est surtout faite d'emprunts à l'Orient arabe, à l'exception de quelques poèmes ou chants guerriers ».¹⁰⁶

Qu'il s'agisse de Louis Massignon ou qu'il s'agisse de Charles-Robert Ageron, auteur de ces lignes extraites de *l'Encyclopaedia Universalis*. On connaît l'admiration de l'un pour l'Islam, la finesse de compréhension de ses analyses, et tout ce que les travaux de l'autre apportent à une décolonisation des études maghrébines, on ne peut pas ne pas percevoir la complexité, les contradictions mêmes de ce qu'on est tenté de ranger sous le concept d'« idéologie coloniale », et la nécessité de voir de plus près ce problème, s'agissant plus particulièrement de critique littéraire berbère. En premier lieu, le terme français d'"idéologie" ne désigne pas seulement un ensemble idéal, une doctrine organisée, comme la doctrine politique, ou plutôt les doctrines politiques, de la puissance coloniale sur les conduites à tenir vis-à-vis de la coloniale ; il implique, à côté des doctrines, formulés et conscientes, des idées et des croyances, plus ou moins conscientes, plus ou moins systématisées, une certaine conception du monde et de l'existence, variant avec les époques et les groupes sociaux. Selon les contextes et les locuteurs.

Dans les études critiques actuelles des sciences sociales de la période coloniale, voilà donc un terme qui se marque d'une valeur affective négative. Les connotations (sociales, historiques, contextuelles, énonciatives) qui chargent "idéologie coloniale" de son poids polémiques, ajoutées à l'étendue de ses acceptions, rendent plus pressante la nécessité de circonscrire et d'affiner les analyses sur des points particuliers pour voir dans quelle mesure il a doctrine, ou idée, ou croyance, ou un amalgame des trois, pour essayer de définir l'"idéologie" par rapport à l'époque, au groupe social (classe, profession etc.), à la personnalité, plus ou moins perméable, de celui à qui on l'attribue.

Parmi les facteurs à retenir dans une analyse de contextures pour la critique littéraire berbère, il faut aussi faire une place aux préoccupations littéraires de l'époque. Dans son *Spécimen*, J. D. Delaporte¹⁰⁷ a publié un poème berbère, tiré d'un manuscrit ancien et dont l'argument est indiqué par le copiste chleuh dans un préambule en arabe que Delaporte traduit ainsi :

¹⁰⁶Encyclopaedia Universalis, auteur Charles-Robert Ageron, Paris, 2002.

¹⁰⁷Jacques-Denis Delaporte (1777-1861), ancien interprète de l'armée d'Égypte formé à l'École des langues orientales

Chapitre 2: Territoires du voyage initiatique : Contes berbéro-algériens

« *Histoire de Saby qui, par la grâce de Dieu et l'excellence du Coran dont il possédait la connaissance parfaite, délivra son père et sa mère des tourments de l'enfer auxquels ils avaient été condamnés, son père pour avoir commis des brigandages sur les grandes routes, avoir assassiné et ne s'être jamais acquitté de la prière; sa mère, pour s'être montrée rebelle au Seigneur, s'être abstenue de prier et n'avoir pas été soumise à son époux.*¹⁰⁸ »

Ce préambule méritera un jour une étude à lui seul car il constitue la représentation que se fait, d'un poème berbère de la tradition, un copiste berbère du milieu du XIXe siècle. Le poème berbère est donc rapporté par Delaporte à un modèle français contemporain : il est "une espèce d'élégie". Ce que Delaporte retient avant tout n'est pas le thème religieux du pardon divin ni "l'excellence du coran" ou la prééminence des clercs, mais un trait dont l'action sur les auditeurs est qu'« il affecte leur sensibilité ». Littré, qui a publié son dictionnaire de langue française entre 1863 et 1873 consigne comme "usage présent de la langue " pour "élégie" le sens de "petit poème dont le sujet est triste et tendre " par opposition à l'élégie chez les grecs et les latins. On peut supposer sans invraisemblance que, une vingtaine d'années auparavant, ce même mot représentait également pour Delaporte une œuvre courte caractérisée par une forme de sensibilité que le public cultivé, entre 1830 et 1850, devait partager avec les écrivains romantiques. Saby, « beau jeune homme » à la « charmante physionomie », qui s'évanouit à la vue de ses parents défigurés par les flammes, qui verse des larmes en leur offrant de prendre leur place enfer.

Mais la culture littéraire de Delaporte n'est pas seulement cette imprégnation romantique que est une mode d'époque et dont il est difficile, sans d'autres documents, de mesurer exactement ce qu'elle représente dans la personnalité de Delaporte. Elle est aussi une culture classique, c'est-à-dire un ensemble de valeurs esthétiques et éthiques résultant de la formation par les "humanités ". La culture classique nous semble avoir été un facteur non négligeable dans l'intérêt qu'ont manifesté pour les littératures berbères de nombreux représentants du pouvoir colonial. Il ne s'agit pas là du mythe kabyle tel que l'a analysé C. R. Ageron, du souci politique de rattacher les berbères aux romains par-dessus et contre l'Islam, mais d'une vision esthétique, qui n'est peut-être pas sans liens avec le politique mais ne coïncide pas avec lui et doit être analysée comme un élément distinct.

D'autres difficultés sont inhérentes au matériau linguistique qui sert aux créations littéraires. L'unité du berbère en tant que structure linguistique (phonologique, morphosyntaxique, lexicale) ne peut être niée ; elle a d'ailleurs été reconnue, dès le XVIIIe siècle en Europe. Mais l'évolution historique et la prédominance des formes orales, pour le

¹⁰⁸ Sur Delaporte, voir la notice d'Alain Messaoudi dans François Pouillon (dir.), Dictionnaire des orientalistes de langue française, Paris, IISMM/Karthala, 2008,

Chapitre 2: Territoires du voyage initiatique : Contes berbéro-algériens

berbère, expliquent les variétés sous lesquelles on le retrouve. Il y a de larges sous-ensembles dans le berbère, perçus comme zones d'intercompréhension par les usages et coïncidant avec certains faisceaux d'isoglosses.

Ces variations en fonction des régions et des groupes humains ont été, pour les chercheurs occidentaux, des obstacles linguistiques importants, sur le plan théorique de l'analyse comme sur le plan pratique de l'enquête. Ces obstacles demeurent, partiellement pour les berbérophones, même-si leur connaissance profonde d'une des variétés du berbère leur rend l'intercompréhension plus facile et fait qu'ils sont plus sensibles aux ressemblances qu'aux différences ;sur ce dernier point le rôle des facteurs idéologiques n'est pas négligeable non plus chez les berbérophones. Pour en revenir aux obstacles linguistiques et sociolinguistiques, même si une intercompréhension globale peut être suffisante pour certains échanges entre locuteurs berbérophones de groupes différents, lorsqu'il s'agit d'appréhender des connotations ou des valeurs symboliques ou esthétiques, qui peuvent être particulières à des groupes restreints.

Il faut aller beaucoup plus loin dans la connaissance des variétés locales. Un autre problème sociolinguistique important est celui des langues littéraires dont la structure n'est pas la même que celle de la langue quotidienne; dans chaque groupe, où chacun, dès l'enfance, entend et pratique de la littérature, les signes proprement littéraires de la langue sont perçus sans difficulté, mais leur perception pour des étrangers au groupe, même berbérophones, à plus forte raison pour des Occidentaux, n'est pas toujours facile, et leur analyse reste délicate, problème très voisin de celui des niveaux de langue accessibles dans l'intercompréhension.

Chapitre 3

Contes berbéro algériens

Le conte est un récit court (en prose ou en vers), le mot « conter » vient du verbe latin « *computare* ». De manière plaisante, *computare* a donné naissance à deux verbes opposés en apparence « conter » et « compter ». Du même mot viennent « conte » et « raconter », mais aussi « compte », « comptine » et « computer ». Un récit de faits qui pose un regard sur la réalité par le biais du merveilleux ou du fantastique. Le conte, généralement, destiné à distraire, à instruire en amusant.

Le conte est lié à la notion du merveilleux, c'est un récit dans lequel interviennent des êtres surnaturels et des événements inexplicables sans que ni les personnages, ni les lecteurs ne s'en étonnent. Les fées transforment ou endorment d'un coup de baguette magique. Des animaux parlent. Les objets magiques font merveille : les bottes de sept lieues font faire en un instant des distances extraordinaires, les miroirs révèlent la vérité ou font surgir des êtres disparus ou éloignés.

I-3-1 Aperçu historique

A l'origine oral, le conte passe de la tradition populaire à la tradition littéraire. On a pu reconnaître des structures semblables entre les différents contes de l'Europe et de l'Inde. Ainsi le conte schématise ses personnages, multiplie les péripéties initiatiques, sème sur le chemin du héros des obstacles, arme parfois les protagonistes de pouvoirs surnaturels. La finalité du conte est essentiellement morale ou philosophique. A l'issue du conte, le monde perturbé reprend un visage quotidien.

Depuis toujours, la mythologie antique est peuplée de divinités aux pouvoirs surnaturels. Les magiciennes comme Circé savent d'un coup de baguette muer en cochons les compagnons d'Ulysse ; les Sirènes ensorcellent par leur seul chant d'imprudents navigateurs. Les dieux changent d'apparence selon leurs caprices : Apollon, par dépit, fait pousser des oreilles d'âne au roi Midas, Diane change un mortel trop curieux en un malheureux cerf.

Au Moyen Age, les romans de chevalerie fourmillent aussi d'enchanteurs (Merlin), des fées (Morgane), de dragons invaincus, ainsi Yvain ou le chevalier au lion est plein de nains diaboliques, de fontaines enchantées, de ponts infranchissables ; les fées (bienveillantes comme la marraine de Cendrillon ou malfaisantes comme Carabosse) ont

Chapitre 3 : Contes berbéro algériens

pour lointaines ancêtres les Parques (déeses antiques de la destinée). Mais Perrault préfère les fées car elles appartiennent au patrimoine français.

Au XVII^e siècle, la société est surtout composée de paysans, ils travaillent et se distraient ensemble. Les contes dits à haute voix sont avant tout destinés aux adultes. Pour le petit peuple, c'est l'occasion d'exprimer la dure réalité, mais aussi de rêver et de changer de vie le temps d'une histoire.

A cette époque, la parole prime encore sur l'écrit, le livre étant rare et cher. Mais certains contes sont imprimés sur les petits livrets bleus bon marché, vendus par les colporteurs (marchands ambulants), ils voisinent avec les menus objets de la vie quotidien.

Or, les enfants des milieux aisés passent leur enfance chez des nourrices issues du peuple. Celles-ci leur disent en français ces contes de fées qui se transmettent oralement de génération en génération. Perrault, entre autres, fera de ces contes un genre littéraire.

I-3-2 Place du conte dans la littérature maghrébine

I-3-2-1 Pour une définition du conte

Avec la poésie, le genre narratif le plus connu dans la littérature berbère est le conte car nous disposons de recueils et d'études fortes nombreuses. La décennie d'études berbères de 1980 à 1990, par exemple, comptent 63 titres (Chaker,1992). L'état actuel de la recherche ne permet pas de circonscrire un nom univoque pour le conte, fusse dans un même dialecte. On se contentera de citer et de commenter autant que faire se peut les dénominations selon les dialectes. Le Touarègue propose *emey*, selon la transcription des Petites sœurs de Jésus. Le dictionnaire du Père de Foucauld signale deux vocables intéressants: *oumai* signifiant «rendre grâce à Dieu ou à une personne» et *imeuen* «gens des temps antiques». Quand on pense au rituel précédant et terminant la narration cantique, on ne peut exclure le premier mot dans la notion de conte. Quant au second, il va de soi; le conte n'est-il pas l'histoire des gens du temps jadis ?

Dans la Tachelhit, on trouve un terme très proche de celui du Touarègue, *ummiy* (plur. *ummiyri*) mais aussi *tallast* (plur. *tallasm*). On signale que la radio d'Agadir au Maroc utilise le terme *tanfult* pour désigner le conte ou toute autre histoire. Les deux premiers renvoient à la nourriture: *ummiy* est une poignée de nourriture (couscous, par exemple) et *alias* est le repas du soir à la tombée de la nuit. Le conte serait-il nourriture du soir pour accompagner les

Chapitre 3 : Contes berbéro algériens

enfants dans leur sommeil. La Tanfit utilise, outre les emprunts à l'arabe comme *lehkayt*, deux termes *ahnuc* (pi. *ihnac*) et *tanfust* (pi. *tinfas*). Le premier est donné par Renésio (1932) sans commentaire; le second est à rapprocher de *Timfect* signifiant rendre et, par là, renvoyant au temps du conte, nomination signalée dans d'autres traditions que celle des berbères.

En Kabylie, *tamacahut* est le terme le plus répandu. Les recueils de M. Mammeri l'ont popularisé. Le dictionnaire de J.-M. Dallet¹⁰⁹ le classe dans une entrée morphologique MCH qu'il remplit seul avec *Machao* et *Amachao*, formules introduisant «un conte, une devinette» lesquelles renvoient à l'aspect merveilleux que déploie la parole de la conteuse.

Comme dans les autres traditions orales et comme pour les autres genres de la littérature berbère cette variation terminologique est explicable du point de vue de l'aspect visé dans le genre en question. S'agit-il du temps du conte (*tanfust* ou *tallast*), de sa fonction (*ummiy*), de son style (*tamacahut*) ou de la temporalité de l'histoire elle-même (*emay*) ?

Contrairement à d'autres traditions, le conte berbère est une exclusivité des femmes. Que des hommes racontent des histoires dans les foires ou dans leur pérégrination de colporteurs ne change rien à cette régie. Le conte est affaire de femmes et son public sont les jeunes enfants non pubères. On peut probablement dire avec M. Mammeri que le conte berbère oral vit ses dernières années car «*d'autres jeux, d'autres modes de dire et de révéler (de rêver?) Les remplacent*»¹¹⁰.

Dans ce domaine, la recherche vit sur l'acquis des Berbérisants du début du siècle tel Mouliéras et Laoust, par exemple. On distingue les contes merveilleux, les contes d'animaux, les histoires satiriques ou plaisantes, les récits moralisateurs, les légendes hagiographiques. Cette classification est reprise encore aujourd'hui sans critique même si, ici et là, on la tempère avec la référence à Aarne et Thompson.

En effet, le poids de la tradition folkloriste est tel que le conte berbère est considéré comme un document pour étudier la société berbère (C. Lacoste, 1982). Ces études si nécessaires et si riches ne satisfont pas le littéraire. C'est ainsi que l'on commence à tenter des analyses immanentes du conte berbère mais sans qu'elles débouchent sur une réflexion sur la classification des types de contes. Curieusement ce sont les historiens qui tentent, indirectement, d'indiquer le chemin sur un point précis: les récits hagiographiques retenus

¹⁰⁹ DALLET, J. M., *Dictionnaire kabyle-français (parler des At-Mangellet, Algérie)*, Paris SELAF, 1982.

¹¹⁰ MAMMERI (Mouloud), *Contes berbères de Kabylie*, éd, 1996.

Chapitre 3 : Contes berbéro algériens

dans les recueils classiques ne sont plus dédaignés mais considérés comme documents pour l'historien intéressé par l'imaginaire et son rapport avec les faits historiques.

Du coup, l'hagiographie trouve son autonomie hors du conte puisqu'elle concerne des personnages historiques. Ce qu'on appelle «conte hagiographique» est, en réalité, une biographie impliquée dans un contexte traditionnel et scripturaire codé (*Adabal-Mandqib*, 1992). La réflexion littéraire et poétique pourrait emboîter le pas aux historiens pour éclairer des aspects que seules leurs méthodes peuvent prendre en compte: le merveilleux des miracles des saints par rapport au merveilleux des contes. On peut espérer alors une classification scrupuleusement littéraire du corpus.

I-3-2-2 Le conte : un patrimoine culturel universel.

Quoiqu'on parle d'un conte africain, indien, européen, arabe, arabo-musulman. Ces contes font partie du patrimoine culturel universel. Les histoires qu'ils transmettent prouvent que l'être humain depuis qu'il a accédé à la pensée magique exprime sans cesse les mêmes préoccupations et se pose les mêmes questions. On peut alors dire que le conte est à la fois toujours le même et toujours différent car il reflète les craintes et les désirs de l'humanité.

On peut constater que certains éléments sont communs aux contes de tous les pays du monde. Tout d'abord on remarque que ce sont des récits objectifs : le lecteur ne s'y confesse pas et n'y expose pas ses états d'âme. Ils sont le plus souvent optimistes et dramatiques. On constate aussi que, généralement, un conte comporte une leçon de morale implicite. Il touche aux normes de comportement. Il exprime des vérités sur la condition humaine. Il permet aussi d'aborder les problèmes qu'affronte une société.

Les héros présentent souvent les mêmes particularités dans les contes quelles que soient leurs origines. Ainsi, dans le conte, le héros est ordinaire, l'histoire peut arriver à n'importe qui et la fin en le plus souvent heureuse. Dans le conte de fées, les héros enfants ou adolescents sont complètement démunis face à la vie et doivent tous affronter des épreuves initiatiques. En effet, si les animaux diffèrent selon les pays, leur omniprésence et leur symbolique perdurent. Dans les contes arabes, on remarque par exemple que le chacal est un personnage qui équivaut à celui du renard, plutôt présent dans les contes d'Europe. En Afrique Noire, la hyène s'apparente quant à elle plus au loup en raison de son avidité et de son manque d'esprit. On peut aussi relever que le personnage classique de *Djeha* dans les

Chapitre 3 : Contes berbéro algériens

contes arabes est également présent dans tout le pourtour méditerranéen et notamment en Espagne, en Grèce et en Corse.

On relève ainsi dans les contes « leur caractère de récit, le fait qu'ils se déroulent dans le passé, leur clôture, l'absence de profondeur ou d'intériorité des personnages, leur potentialité oraculaire ». C'est sur ce dernier point que l'on sent vraiment l'universalité de ce patrimoine. En effet, chacun peut raconter les contes à sa guise, avec toutes les variations que lui inspire sa fantaisie, le seul critère étant la satisfaction de l'auditoire.

Ces caractéristiques communes aux contes ont parfois favorisé des reprises de thèmes rendant certaines histoires issues de contes différents plus que proches. Ainsi, certains contes Tsiganes ou Arabes peuvent nous faire revenir en mémoire certains contes Européens. Dans *Quatre-vingt-cinq dix-neuf d'un seul coup*, l'auteur tsigane Janos Berki reprend le thème du vaillant petit tailleur, popularisé par les frères Grimm. On peut donc établir des correspondances entre de nombreux contes du monde entier car ceux-ci voyagent. Ils accompagnent les hommes qui adaptent leur monde à la réalité du lieu où ils font halte. Ainsi, les Arabes ont su enrichir leur patrimoine oral en y intégrant les contes trouvés sur place lors des conquêtes. On découvre ainsi au Maghreb le conte de *l'Ogre et les Sept Frères*, cousin des *Trois Petits Cochons*. L'ogre y a pris la place du loup et les garçons, aussi *L'Ogresse et la fillette* reprend la trame du conte de *Barbe-Bleue* des frères Grimm.

I-3-2-3 Les caractéristiques du conte

Qu'il appartienne à la tradition de l'oralité, du merveilleux et du populaire ou qu'il fasse partie de la littérature moderne ou contemporaine, le conte présente plus d'un atout : c'est d'abord une unité textuelle à lui seul (un début, un développement et une fin) qui rompt avec la tradition des morceaux choisis et qui peut vraiment permettre le plaisir du texte au sens plein qu'a donné Barthes à cette notion. De plus, comme il existe une quantité quasi infinie de contes, il est aisé de choisir celui qui correspond à l'âge de son public, au niveau et aux intérêts des lecteurs, tout en privilégiant progressivement des textes qui peuvent avoir une longue conséquence pour réagir contre la lecture de textes qui se déduisent à une demi-page. Enfin, ce genre appartient au récit et peut donc préparer toute une gamme de textes qui couvre l'ensemble de la littérature et la diversité des genres, en passant de la nouvelle au roman, sans oublier le conte initiatique et sans négliger les mythes et les légendes, tous ces genres qui se distinguent et en même temps se confondent par le nombre important de similitudes.

Chapitre 3 : Contes berbéro algériens

Par définition, et tous les théoriciens s'accordent sur ce point, un conte est d'abord un récit : c'est donc une représentation d'actions et d'événements qui s'inscrivent dans une temporalité. Le déroulement de l'histoire est généralement très marqué dans ce genre bref : l'étude de la variation des temps verbaux et le repérage des articulateurs temporels, toujours explicites et souvent symboliques, c'est non seulement conduire le lecteur à comprendre la progression du récit par le jeu sur la chronologie (hiérarchisation des faits, rythme de la narration, logique du récit, etc.). À repérer les séquences narratives, mais c'est aussi l'amener à s'approprier une des spécificités intrinsèques du genre, A ajouter également que les indicateurs spatiaux, qui peuvent être conséquents car, dans le conte, le héros voyage et les lieux sont toujours symboliques, sont souvent au service de la temporalité et soulignent une évolution dans le temps.

Une deuxième caractéristique du récit, et que fait fonctionner à merveille le conte, concerne la progression : tout conte organise son histoire selon un processus de transformation qui s'opère en faisant passer le ou les personnages d'une situation initiale, qui fixe les buts que les personnages doivent atteindre et implique donc leurs actions futures, à une situation finale qui marque l'aboutissement du projet initial en se concrétisant par une réussite (quelquefois par un échec mais qui, dans le conte, garde le statut valorisant de réussite pour sauvegarder l'aspect moralisateur ou préserver la portée de la leçon ou de la vérité générale, aspect implicite dans tout conte). Entre ces deux phases, le processus de transformation, déclenché par un élément perturbateur, va entraîner différentes péripéties qui vont modifier la situation initiale et préparer le dénouement. Ces trois grandes phases s'enrichissent de deux autres éléments de base qui les séparent et les soudent en même temps : il s'agit de l'élément transformateur qui rompt l'état initial et de l'élément de résolution qui vient à un moment clore le processus de transformation. Ce schéma, nommé quinaire parce qu'il comporte cinq étapes, permet de résumer l'histoire :

- 1- état initial ;
- 2- élément(s) perturbateur(s) ou transformateur(s) qui complique la situation initiale.
- 3- déséquilibre ou processus de transformation ;
- 4- élément(s) de résolution avec l'intervention de forces en sens inverse ;
- 4-état final qui met en valeur un nouvel équilibre.

Chapitre 3 : Contes berbéro algériens

I-3-2-4 Les traits saillants du conte berbère

peut douter d'une spécificité du conte berbère. En 1945, E. Laoust écrivait déjà:

« Il n'y a cependant pas lieu, pour une question d'expression, de distinguer le folklore arabe du berbère : celui-ci développe dans une langue berbère des thèmes communs à une aire folklorique nord-africaine dont les sources orientales sont non moins contestables que les réminiscences méditerranéennes du monde gréco-latin.¹¹¹ »

Cette idée fut celle de tous les Berbèrisants. Du point de vue génétique, ce doute est incontestable (Bounfour, 1986) même si certains, comme C. Lacoste, tentent de montrer quelques originalités de ce conte. En effet, les études sur la variation d'un conte dans plusieurs langues (voir l'analyse de Mqidec par C. Lacoste) ou son analyse conceptuelle (voir «La parole coupée. L'éthique du conte» de A. Bounfour) révèlent certaines spécificités thématiques, narratives et éthiques. Quoi de plus normal! L'on sait, depuis quelques décennies, qu'une tradition orale ne place pas l'originalité dans la singularité des thèmes mais dans sa valeur suprême qu'est la performance. Le savoir-dire, telle est l'essence de toute parole berbère surtout quand elle investit les formes codées de la société. Il nous manque malheureusement des études probantes sur la performance comme celles initiées par G. Calame-Griaule pour le conte africain.

En revanche la collecte est considérable. Les recueils classiques dont nous disposons sont nombreux; les plus connus (R. Basset, 1887; H. Stumme, 1898; A. Mouliéras, 1893-1898; E. Dermenghem, 1945 ; E. Laoust, 1949; J.M. Dallet, 1963 et 1967) présentent, au lecteur, les traits fondamentaux du conte berbère. Au plan thématique, deux personnages semblent camper de manière grossissante ce que nous appelons le «réalisme» berbère. Ce sont le hérisson et le chacal dans les contes d'animaux. *Conte l 2083*

L'un fait le gros dos face au déchaînement de la violence nue; l'autre s'en remet à la ruse. Ceci semblerait banal mais les détails des descriptions, ces sèmes inclassables, créent un ton et une atmosphère qui font de ces deux personnages des créatures singulières comme l'Est le lièvre en Afrique de l'Ouest et Renard au Moyen Age français.

Le second personnage fondamental des contes berbères est l'ogre, l'ogresse surtout. Elle est omniprésente sous toutes les formes, celle de la marâtre surtout. Ces contes sont comme un hymne, en négatif, à la mère absente. En effet, tout est dit pour que l'image maternelle apparaisse comme le seul vrai rempart contre l'envie déchaînée et mortifère. Ni le père ni les

¹¹¹ Laoust, E., *Contes berbères du Maroc*, vol. I et II, 1945

Chapitre 3 : Contes berbéro algériens

frères, le pôle masculin, n'ont la force de résistance du pôle maternel. Il y a là une matière d'une extrême richesse pour les études psychanalytiques exploratrices de la culture telles que le prône G. Rosolato dans son dernier livre (1993).

Dans les contes merveilleux, les collecteurs ont été tous frappés par le caractère souvent décousu sinon déroutant de la logique narrative. Or, il serait erroné d'en déduire une carence logique de la population en question; il faudrait plutôt y voir un processus de déplacement métaphorique et/ou métonymique de certains éléments narratifs, fait bien connu maintenant par les analyses sémiotiques d'autres traditions que des chercheurs berbèrisants commencent à utiliser (Mouhsine, 1992).

Il peut s'agir aussi de refoulements concernant certains thèmes. Car n'oublions pas que les collecteurs de contes s'adressent à des hommes et non aux spécialistes que sont les femmes. A l'« incompétence » de l'homme-informateur omniprésent dans les recueils cités, il faut ajouter la censure qui fonctionne dans une situation de discours atypique du point de vue berbère. C'est pourquoi l'étude de la performance ne peut que corriger cette vision que les collecteurs et les analyses donnent de la logique narrative du conte berbère. Les chercheurs femmes nous apprendraient beaucoup plus que les hommes dans ce domaine. Les convergences de personnage et de thèmes avec d'autres traditions méditerranéennes sont nombreuses. La présence des *Mille et une nuits* est incontestable y compris dans ce beau conte de *Hmmun Unamir* (Bounfour, 1990).

La Grèce est présente avec sa mythologie; il suffit de revenir à la lettre du conte berbère pour s'en apercevoir. On regrettera, là encore, que les études n'aient pas continué dans le comparatisme tel que l'on prôné nos prédécesseurs comme E. Laoust et repris par C. Lacoste (1982). On verrait alors une culture berbère ouverte et non recroquevillée sur elle-même, irréductiblement spécifique. Mais une culture méditerranéenne vivante et comme telle en consonance avec son contexte.

I-3-2-5 Sésame : les formules magiques d'ouverture et de clôture

Dans son article « *L'analyse structurale du récit* », Roland Barthes insiste sur l'intitulé de la séquence préparatoire (situation initiale) de tout récit : « *du point de vue de l'analyse structurale, il serait passionnant de savoir quelles sont les informations implicites contenues dans un début, puisque ce lieu du discours est précédé par aucune information...* »¹¹². Il

¹¹² Roland Barthes, *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985 p. 302.

Chapitre 3 : Contes berbéro algériens

explique continuellement que « [...] *le début d'un récit, d'un texte, est lieu très sensible : où commencer ? Il faut arracher le dit du non-dit, d'où toute rhétorique des marqueurs de début* »¹¹³. Les fonctions et les significations des formules magiques sont propres à l'aire géographique du contenu ou du narrateur, de sa tradition, de sa culture et du genre du conte lui-même. Le conte s'inscrit entre les formules de début, qui annoncent le mensonge, c'est-à-dire la fiction, et celle de la fin, qui ont pour fiction, le retour au monde réel. Ces formules sont là pour signifier la rupture entre deux univers, celui de la réalité, celui de l'imaginaire. Le conteur doit être attractif ; suscite et incite l'attention de son auditoire.

Les formules varient d'un conteur à un autre, mais elles sont là, présentent à travers la quasi-totalité des contes. Ainsi, dans notre corpus s'inscrit ce contrat qui est unis en évidence dans notre trilogie de contes berbères.

Mouloud Mammeri, débute et dit de la formule magique (*Machaho ! Tellem chaho !*) dans la préface de son livre « *Contes berbères de Kabylie* ». C'est la formule, incomprise mais toujours évocatrice, par laquelle s'ouvrent tous les contes que, depuis des temps très anciens, les vieilles grands-mères berbères de 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 la portée du désir et tous les vœux miraculeusement exaucés –comme dans les rêves- on cruellement déçus, comme à la réalité. ».

C'est ainsi que s'ouvrent et se ferment tous ces contes du recueil de Mouloud Mammeri. (*Machaho ! Tellem chaho !*), c'est un Sésame magique en le prononçant, on entre dans un monde dans lequel interviennent des êtres surnaturels et des événements inexplicables, sans que, ni les personnages, ni les lecteurs ne s'en étonnent. Les animaux parlent, les objets magique font merveille : -Le prince Guêpier (La fiancée du soleil), -Aubépin (L'oiseau d'or).

Le conteur choisit bien ses mots, ces derniers ne désignent pas ce qu'ils représentent dans la réalité, mais ils ont un pouvoir évocateur et permettent une interprétation symbolique et métaphorique des contes. Le jeu de la répétition et de l'assonance est présent pour frapper l'oreille de l'auditeur. Qu'importe notre position par rapport au conte, le travail psychique dans lequel nous sommes pris, commence avec des formules d'ouvertures et s'arrête avec celles des clôtures.

¹¹³ *Ibid*, p. 318.

Chapitre 3 : Contes berbéro algériens

Mouloud Feraoun débute ces contes « *M'Quidèche et l'ogresse* » par la formule « *Il était une fois* », qui ouvre la voie du conte, introduit instantanément un temps et un espace autre. Ce temps n'est pas le nôtre, il n'est pas non plus le temps mythique des origines, il n'est pas situable dans un passé historique plus ou moins lointain. « *Il était une fois* », met en place un lieu, une scène autre.

*La Grand Fechner, dans sa psychologie, émet, après quelques considérations sur le rêve, l'hypothèse que la scène où le rêve se meut est peut-être autre que celle de vie de représentation éveillée ; nulle autre supposition ne permet de comprendre les particularités du rêve [...] L'idée qui nous est ainsi offerte est celle d'un lieu psychique*¹¹⁴.

L'indétermination temporelle de l'expression « *Il était une fois* » permet de même accéder à un lieu psychique. Le conte joue souvent sur les registres du temps et de l'espace en représentant l'un par l'autre. Mais, c'est d'abord pour l'auditeur que s'ouvre cette « scène autre », sans même qu'il s'en aperçoive, lorsque « *Il était une fois* » est prononcé et qu'on lui a assuré qu'il n'entendra que mensonge. Mais annoncer qu'on va dire un mensonge, c'est annoncer d'une certaine façon qu'on va dire de la vérité.

*Le mensonge annoncé fait appel à une vérité cachée, l'assurance d'entendre des mensonges endort la vigilance et permet que s'articulent contenu manifesté et contenu latent, comme fait le rêveur, qui ne peut, cependant, se permettre de penser le sens latent. Les mécanismes d'élaboration du conte sont les mêmes que ceux du rêve, tels que Freud les a découverts : condensation, figuration, déplacement, élaboration secondaire*¹¹⁵.

La figuration a un très grand rôle dans le conte, qui est constitué pour l'essentiel d'images et des mises en scène. Leur interprétation connote toujours une grande richesse de pensées latentes qui paraissent inépuisables et renouvelables pour chaque exégète. Le conte comme Freud le dit du rêve est animé d'un souci de figuralité. A travers la formation du rêve « *Les pensées sont transformées en images –surtout en images visuelles-, donc les représentations verbales sont ramenées aux représentations objectales correspondantes, comme si un souci de figuralité dominait tout le processus* »¹¹⁶. Et dans l'interprétation des rêves, il déclare que « *La pensée du rêve est presque toute faite d'images [...] et que le rêve organise ces images en scène, il dramatise une idée* »¹¹⁷. Le rêve se donne pour tâche de représenter des idées abstraites par des images. C'est bien ainsi que le conte procède.

Quant à Taos Amrouche, elle nous présente dans son recueil « *Le Grain Magique* » une poignée de conte, de proverbes et poèmes. Cette sélection a été établie de par ses souvenirs

¹¹⁴Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, 2^e édition, paris, Payot, 1967, p.455.

¹¹⁵ Nicole Belmont, *Poétique du conte, Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, 1999.

¹¹⁶ Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, 2^e édition, paris, Payot, 1952, p.173.

¹¹⁷ *Ibid.*p. 173.

Chapitre 3 : Contes berbéro algériens

d'enfance quand Taos Amrouche déclare dans son ouvrage « *J'avais la chance d'avoir eu cette une admirable narratrice. J'entend encore sa voix inspirée prononcer sur le ton de l'incarnation, la formule initiale qui nous faisait pénétrer comme par magie dans l'univers de la légende* »¹¹⁸. Elle ajoute « *Je me dois de signaler que c'est la version de ma mère – Marguerite Fadhma Ait Mansour- que je me suis plus à fixer* »¹¹⁹.

La plupart des contes débutent par la formule initiale qui nous fait entrer dans un monde imaginaire « *Que mon conte soit beau et se déroule comme un long fil* » ainsi la formule finale « *Mon conte est comme un vaisseau, je l'ai conté à des seigneurs* ». Ces formules déclinent quelques itinéraires à suivre au côté du sens, au début le conteur espère que le conte soit comme un long fil, pas déchirure, pas de rupture au fil que l'on raconte l'histoire. On remarque la présence du conteur qui se manifeste par le « mon » à l'ouverture et le « je » à la fin du conte, sa stratégie consiste à mettre en évidence l'affirmation.

I-3-3 Le conte berbère aujourd'hui

Ici et là, des tentatives de modernisation du conte berbère sont tentées surtout en direction des enfants. Ces tentatives s'inscrivent dans une revendication identitaire pour les berbérophones. La problématique générale de cette recherche de soi s'apparente aux mouvements mondiaux à la recherche de leur identité longtemps tue pour des raisons religieuses, nationales ou autres. Pour ne parier que de littérature et d'expérience voisine géographiquement, la modernisation de la littérature berbère en général et du conte en particulier fait penser à la Nahda arabe du Moyen Orient au début du siècle. Cette parenté est évidente dans l'emprunt de certains genres inconnus de cette littérature (théâtre, roman et nouvelle). Le conte prend les couleurs du temps: on oublie les ogresses; place est faite aux personnages positifs, les enfants surtout. Il est fort à parier que l'écriture du roman, indépendante aujourd'hui des traditions narratives berbères, reprendra son souffle dans un retour sur la thématique du conte et de la mythologie berbère ancienne, un retour aux sources pour dynamiser le présent.

I-3-3-1 Le conte kabyle

Dans l'ensemble de la production littéraire kabyle, on distingue différents genres narratifs oraux tels que les *timucuha*, *tiqsidin* et *tidyanin*. Ces dernières sont décrites par Laoust-

¹¹⁸ Taos Amrouche, *Le grain magique, Contes, poèmes, proverbes berbères de Kabylie, Algérie, édition Mahdi, 2009, p.9.*

¹¹⁹ *Ibid.* p.9.

Chapitre 3 : Contes berbéro algériens

Chantréaux comme des «traditions» sur les animaux qui apportent «une explication étiologique du monde». Les *tiqsidin*, en vers, sont des récits sur les héros islamiques locaux ou les héros de l'histoire classique. Le genre *tamacaty* (singde *timucuha*), traduit habituellement par «conte merveilleux», est un des mieux documentés; on en trouve de nombreux recueils. Les premières études ont eu tendance à définir les *timucuha* comme un genre essentiellement féminin, alors que beaucoup de recueils regroupent des *timucuha* racontées aussi bien par des hommes que par des femmes. A ce propos, plusieurs chercheurs estiment que la «spécialisation» féminine ne s'est vérifiée que récemment¹²⁰. L'ambiance «classique» des narrations est celle d'une soirée dans un cercle de femmes et d'enfants et où une personne particulièrement compétente dans l'art du récit prend la parole, seule ou accompagnée d'autres conteuses. Le genre *tamacahuf* a une marque stylistique faite d'expressions standardisées d'introduction et de conclusion comme: «*Macahu. Rebbi a jyesselhu, a!*» (Un conte. Dieu le rende plaisant, qu'il le rende semblable à un galon!); «*Tamacahut, -iw Iwad elwad; hkiy-f-idd i-warraw l-legwad. Nekkni ad ayyeefu Rebbi; uccann, a tenyeqqed Rebbi!*» (Mon histoire a suivi le lit de l'oued; je l'ai racontée à des fils de seigneurs. A nous, que Dieu pardonne, quant aux chacals, qu'il les grille!)¹²¹.

Ces formules d'entrée et de sortie indiquent un espace-temps narratif différent de l'espace-temps quotidien, à savoir: le temps et l'espace des débuts et de la fondation culturelle. La ritualisation de la narration (formules, interdictions de conter durant le jour...) semble préfigurer le passage d'un espace-temps à un autre comme risque de confusion par rapport à ce qui doit rester séparé¹²². L'espace-temps dans lequel les *timucuha* nous introduisent est surtout un passé indéterminé (*tella yibbwaw yiwet; yella yibbwaw yiwen*: il était une fois une femme/un homme) et un espace qui ne nécessite pas de spécification: c'est *taddart*, *tamurt*, c'est-à-dire le «village» (et ses habitants), le «pays» (et ses gens) par excellence, la Kabylie. Et les personnages principaux, qu'ils soient hommes ou femmes, sont caractérisés par la différenciation des rôles familiaux et des activités économiques, par leur capacité «d'agir»: leur action est toujours exemplaire.

Le style oral allie les techniques gestuelles et vocales à un usage spécifique du langage: les changements de voix ou de tonalité expressive s'associent ainsi aux mécanismes de «narration» et de «vision». Celui ou celle qui conte marque par la voix le suspens, les

¹²⁰ Lacoste-Dujardin 1970, p. 24; Virolle et Titouh 1982, p. 206

¹²¹ Dallet 1967, p.3, 27

¹²² Lacoste-Dujardin 1970, p. 23, 126; Virolle et Titouh 1982, p. 205-214

Chapitre 3 : Contes berbéro algériens

interrogations, la douleur, etc. (*akken cexxden wi-s-sebza, yennayas*: «A h h h»: quand ils piquèrent le septième il dit: «A h h h»), et donne le rythme grâce à la répétition d'une action qui peut également être accompagnée d'un geste (*takurt te\$ (egrib, ne^ (at tef t azzal, takurt tef f egrib, nef f at tef f azzal* la pelote roulait, elle courait après, la pelote roulait, elle courait après); grâce aussi à la répétition de constructions syntaxiques (*ma cciy-tent, amek ? ma ggpf-tent, amek ?* si je les mange, qu'advendra-t-il ? Si je les laisse, qu'advendra-t-il ?). Une pause dans la voix accompagne la construction avec un indicateur de thème (*tamettut-is, temmut*: sa femme, elle est morte) qui met en évidence les fonctions pragmatiques.

Cette dernière construction, très courante dans les conversations, se retrouve de façon plus limitée dans les *timucuha*, indice peut-être de l'aspect littéraire de la langue utilisée, bien que proche de la langue quotidienne (Chaker). Dans les *timucuha* racontées par des hommes, on retrouve des emprunts à l'arabe alors que dans les *timucuha* racontées par des femmes la langue se caractérise par la présence d'archaïsmes.

Les *timucuha* recueillies au cours du vingtième siècle se distinguent par leur «actualisation», c'est-à-dire par l'introduction aussi bien de nouveaux termes et nouvelles situations (*yewqem idebsiyen i-tmacint-enni-ynes, ara tef-y-enni*: il mit des disques sur son appareil qui se mit à chanter; *efk-iyi-d at aksi ad merrheyyess*: donne-moi une automobile pour me promener), que par certaines modifications de la logique narrative, la où n'est plus comprise ou suivie, par exemple, la primauté des Hens patrilinéaires qui est impliquée par la demande de mise à mort de la mère¹²³ ou par la nécessité indispensable d'une progéniture masculine (*ma darrac uryeseiara ...lameena ...yessa idulanel-haliamm-arraw-is*: des fils, il n'en avait pas... mais... il eut de bons gendres [qu'il traita] comme ses fils)¹²⁴.

A propos de la structure du récit, prenons comme exemple des *timucuha* qui posent le problème créé par la mort de la mère et par une belle-mère s'insérant dans la famille: les différentes versions de *tafunast iqujilen* (la vache des orphelins), de *Ijemea n-essarij* (les deux Ali), *Mummuc ader/al iteften medden* (Mummuc, l'aveugle anthropophage). De toutes ces versions se dégage l'impossibilité d'une cohabitation - belle-mère, orphelin(e)s - axée sur l'opposition des enfants de la belle-mère et des enfants orphelins (par rapport à la «nourriture» quand il s'agit des garçons, par rapport à la beauté, à la «fertilité», quand il s'agit des filles). Il en résulte l'éloignement des orphelins-orphelines de la maison paternelle. Un

¹²³ Dallet 1963, p. 108; Lacoste-Dujardin 1970, p. 38

¹²⁴ Dallet 1963, p. 11, 15, 188

Chapitre 3 : Contes berbéro algériens

enchaînement serre d'actions et de dialogue est ce qui conduit au dénouement du problème: hors des limites familiales et du village, ces personnages démontrent, durant le parcours, qu'ils sont capables d'agir, et 'ils prennent possession de leur maison. Un grand nombre de textes donne aussi comme solution au problème le meurtre de la belle mère.

Dans les différentes versions des *timucuha* citées, quand l'orpheline est présente (ou avec un frère orphelin ou elle-même cadette de sept sœurs), elle est signalée de manière positive et elle devient le personnage qui fonde un foyer dans un espace autre que celui du départ (maison et village paternels), grâce au mariage, au rôle maternel, a la préparation des repas. Par contre, la belle-mère est dépeinte négativement: elle perçoit ses beaux enfants exclusivement a travers sa jalousie, et elle agit contre eux, leur refusant la «bonne» nourriture, attendant a leur vie, menaçant parfois le «père» de le quitter, tout en l'incitant contre ses propres enfants.

De façon plus générale, il faut signaler que les personnages féminins sont souvent les héros des *timucuha*. On les découvre très «actifs»; ils mettent ainsi en cause le rôle de victime et la perception marginale du monde féminin dans ce genre littéraire. La relation entre récit et contexte social est problématique: est-il approprié de considérer les *timucuha* comme «miroir» de la société dans laquelle ils ont été produits ? En accord avec les approches actuelles a ces problèmes, il convient de les considérer comme *élaboration et construction* du «réel»¹²⁵. C'est ainsi que les *timucuha* qui présentent la relation entre belle mère et beaux-enfants parlent d'un problème social se rapportant a la structure patrilinéaire de la famille en Kabylie. Toutefois, le caractère négatif de la *belle* mère, qui revient constamment dans les récits, est plus un modèle littéraire qu'un reflet de la réalité. Un modèle qui «construit» une réalité bien définie et qui oriente des expériences individuelles différenciées. Voyons, par exemple, dans le commentaire d'un proverbe, l'autre côté du problème- le «contre-chant» d'une belle-mère se plaignant de l'ingratitude d'une belle-fille élevée «comme une fille»: *km xedmej n-elxir yujal d ixmir*: tout ce que j'ai fait de bien, m'est rendu en mal.

En outre, il faut tenir compte des caractéristiques du genre littéraire. Si on devait considérer les *timucuha* simplement comme miroir du réel, on remarquerait une contradiction. S'aventurent dans l'espace «externe» des personnages féminins, ce qui est contraire aux conventions sociales qui veulent que les femmes ne voyagent pas seuls ou soient limitées a l'espace domestique.

¹²⁵ Finnegan 1992, p. 33-34; 125-131

Chapitre 3 : Contes berbéro algériens

Un tel «voyage» dans le récit répond plutôt à la tradition littéraire du genre *tamacahuf* où plusieurs personnages humains et non humains, féminins et masculins ont un rôle déterminé et caractérisé par le déplacement. Le «voyage» en dehors de l'espace familial et l'espace du village, que l'on trouve souvent dans les *timucuha*, a été lu comme une sorte d'initiation, de passage nécessaire à l'affirmation des valeurs culturelles.

Les *timucuha* sont encore aujourd'hui largement racontées et appréciées en Kabylie, malgré la présence de moyens de communication de masse tels que la radio et la télévision. Au sein des communautés kabyles émigrées en France, les *timucuha* sont aussi racontées, même si elles sont modifiées, autant dans leur contexte ou dans la finalité de production que parfois dans les récits même. On peut se demander si la vitalité des *timucuha*, en Kabylie et en émigration, est due à un prestige renouvelé que la production orale a trouvé dans le cadre de la problématique de l'identité culturelle kabyle et berbère aujourd'hui.

Les premières productions écrites en kabyle datent de la première moitié du siècle: on trouve des versions de *timucuha* dans le *Recueil des compositions, Brevet de langue kabyle* (1913) attribués à Boulifa et dans *Les Cahiers de Belaid* (1963) écrits par Belaid. Les deux auteurs cités ont offert des versions personnelles de *timucuha* et des descriptions «ethnographiques» sur la vie en Kabylie. Leurs textes narratifs présentent des changements dans le style et dans la logique narrative par rapport aux versions orales. En ce qui concerne le style, des subordonnées et des formes indirectes sont utilisées alors qu'elles étaient absentes ou rares dans les contes oraux. Les versions du *Recueil* ne présentent aucune formule d'introduction ou de conclusion et, en tant que textes d'étude, elles sont souvent brèves. Les textes de Belaid At Ah, au contraire, comportent les formules et s'étendent sur les dizaines de pages.

Par rapport à la logique narrative, on remarque des modifications dans la référence aux différents contextes de production ou par les commentaires. Par exemple, en comparant une version orale et une version écrite d'une même histoire, Lacoste-Dujardm (1979) souligne que, si la version orale est axée sur la fécondité et l'agrandissement de la famille, la version écrite dans le *Recueil*, au contraire, est ancrée dans un système d'investissement de production et d'accumulation de fonds. Dans les versions de Belaid At Ah, les commentaires, les diversions et descriptions qui naissent d'un événement d'un récit sont particulièrement intéressants. Dans *tafunast iqjilen*, le fait que les deux orphelins soient un garçon et une fille, porte à une digression sur la différence entre avoir un fils et avoir une fille, et donne lieu aussi

Chapitre 3 : Contes berbéro algériens

au commentaire négatif du Narrateur sur un dicton «anti-féminin» et sur les femmes qui «préfèrent avoir des fils», et enfin, amène à l'affirmation que l'orpheline était de toute façon appréciée par ses parents. Récemment des *timucuha* écrites en kabyle (Chemime 1991) ont été publiées en Algérie où il est possible, par ailleurs, de trouver des versions destinées aux enfants comme *Imsi Uhric*, *Tadyant n us-eqqad*, *Tamacahuf n Belzejjud*, le dernier texte en forme bilingue kabyle-arabe. 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 (Amrouche 1966; Feraoun 1953; Mammeri 1980a/b; Oussedik 1985) où ils ont utilisé des thèmes, des personnages ou la forme narrative des *timucuha* dans d'autres genres littéraires écrits en français (Fares 1972, 1974; Feraoun 1954; Lebkiti 1989; Touati 1985). Moins d'authenticité a été attribuée aux *timucuha* orales recueillies vers la moitié du siècle (F.D.B./Dallet) et aux *timucuha* écrites. Cependant: si de telles versions composées par des auteurs qui appartiennent à la chaîne de la transmission orale sont vues dans le contexte historique des changements à la suite de la colonisation et de l'indépendance, il s'agit alors «d'authentiques» productions littéraires kabyles. Et les transformations de style et/ou de structure, de passage à l'écrit du kabyle ou l'appropriation d'une autre langue, sont signes de la vitalité d'une production littéraire qui a fortement réagi aux pressions de l'histoire.

I-3-4 Différentes approches du conte

I-3-4-1 Aarne et Thompson

Avant Aarne et Thompson, avant Propp, le français Joseph Bédier avait déjà mis en évidence, dans une thèse datant de 1894, qu'il y avait dans la structure du conte, des valeurs constantes et des valeurs variables. Il s'agit donc d'un précurseur Antti-Aarne et Stith Thompson, et ce qu'on appelle l'école finnoise, classent les contes comme Carl Von Linné l'avait fait des espèces animales. Ils éditèrent un catalogue qui reste une référence obligatoire pour les chercheurs, les universitaires soucieux d'une approche théorique du conte. Le reproche fait par Propp à Aarne et Thompson est de classer les contes dans un registre, alors que certains peuvent appartenir à plusieurs.

Il y avait quelque coquetterie pour les chercheurs à se chercher des poux sur la théorie pour mieux faire apparaître l'originalité de leur apport personnel. C'est humain ! Aarne était très conscient du caractère limité de son système. Il est facile de créer des tiroirs, de mettre des étiquettes dessus. Après, tout est affaire de rangement. Tel conte va dans tel tiroir etc.

Chapitre 3 : Contes berbéro algériens

cependant, leur système, avec ses limites, est irremplaçable quand on se livre à de la recherche.

Aarne et Thompson distinguent les contes où prédominent l'ennemi magique, l'époux ou l'épouse magique, la tâche magique, l'auxiliaire magique, l'objet magique, la force ou la connaissance magique, d'autres éléments magiques. L'œuvre de ces deux chercheurs n'est, hélas, pas disponible en français ! Paul Delarue et Marie-Louise Ténèze s'inscrivent dans le cadre du catalogue d'Aarne et Thompson pour rédiger leurs travaux sur les contes populaires français.

I-3-4-2 Schéma-type de Propp

Propp est un auteur passionnant, qui a réussi l'exploit de faire œuvre originale sous Staline. Il appartenait à la minorité ethnique des Allemands de l'ex U.R.S.S. Son engouement pour le conte est réel, contagieux. La question du merveilleux le gêne un peu aux entourures, quand il se heurte aux limites du matérialisme, du contexte historique de la création des contes. D'autant qu'il a eu connaissance des thèses de Freud, qu'en érudit de l'allemand il a lu dans le texte. Il a rejeté la théorie freudienne. Il ne pouvait guère faire autrement, la psychanalyse ayant été déclarée science bourgeoise par les gardiens de l'orthodoxie marxiste de l'époque. Pour une part, les thèses de Propp pâtissent de la relecture stalinienne de Marx. Pour une part seulement. Il fait avec ! Il cite les pères Fondateurs du marxisme dans l'avant-propos des Racines historiques du conte. Une fois quitte avec les formalités, il les ignore dans la suite de l'ouvrage. Il ne citera qu'une fois Engels dans le corpus du livre. A aucun moment il ne fait appel ni à Marx, ni à Engels, ni à Lénine, ni à Staline dans Morphologie du conte, écrit vingt ans plus tôt.

L'erreur de Propp est d'avoir cherché une loi générale aux contes, alors que d'autres, qu'il qualifia dans son second ouvrage de chercheurs bourgeois pour se mettre à la mode prolétarienne, s'attachaient à souligner les règles régissant des contes types. Comme l'ont souligné Bremond et Denise Paulme, il fallait bien qu'il eût un Carl Von Linné pour recenser les espèces, quand bien même l'ornithorynque posât quelques problèmes de classification, pour qu'existât un Darwin. Selon le cliché en usage chez les conteurs, les spécialistes du conte : « Tout se passe comme si Propp faisait entrer de force tout conte merveilleux dans le monde T. 300, la bête à sept têtes.¹²⁶ » Tout autant, il n'est pas évident qu'un conte mythe de

¹²⁶ Michèle Simonsen, ouvrage cité. Cette phrase fait fureur, car on la retrouve chez Bremond et chez Catherine Velay-Vallantin. En fait, je crois que la paternité en revient à Bremond.

Chapitre 3 : Contes berbéro algériens

Nouvelle-Zélande permette d'expliquer un conte russe. Dans ce qu'ils ont de positif, les travaux de Propp jettent les bases d'une théorie structuraliste du conte qui ne doit plus grand-chose ni à Marx, ni à Staline. Comment ne pas le suivre quand il écrit : « Il existait une coutume constituant à tuer les vieillards. Or, dans le conte, on trouve des cas où un vieux doit être tué mais ne l'est finalement pas. Celui qui le sauve, au temps de l'existence effective du rite, aurait été ridiculisé, peut-être injurié, et même puni. Dans le conte, celui qui épargne le vieux est un héros qui agit sagement. Il existait une autre coutume, celle de mener une jeune fille en sacrifice à la rivière dont dépendait la fertilité. Ceci avait lieu au début des semailles et devait favoriser la croissance des plantes. Mais, dans le conte, apparaît un héros qui délivre la jeune fille du monstre qui allait le dévorer. Dans la réalité, à l'époque où le rite était en vigueur, un tel « libérateur » aurait été mis en pièces comme un épouvantable mécréant, mettant en danger le bien-être du peuple et la récolte. Ces faits montrent qu'un sujet de conte peut parfois avoir pour origine une attitude négative à l'égard d'une réalité historique dépassée.¹²⁷ »

Les deux ouvrages de Propp, *Morphologie du conte*¹²⁸ et *Les racines historiques du conte* sont complémentaires. Le premier est une étude synchronique (il étudie le phénomène à un moment donné, à partir d'un échantillonnage de cent contes d'Afanassiev). Le second est diachronique (il en recherche les racines historiques). C'est la méthode qu'a adopté Marx pour écrire le *Capital*. Du plus récent, au plus ancien. Propp se démarque ainsi de toute théorie de « la source », unique ou non, qui tend à faire dériver l'actuel d'une hypothèse déterminée d'avance, historique ou géographique. Il ne se polarise pas sur les personnages. Ce qui importe, ce sont les fonctions, dont l'enchaînement détermine la valeur globale du conte. Je reprends l'exemple même du Propp dans *Morphologie du conte*. Les situations telles que le roi donnant un aigle à un brave, l'aigle emportant le brave dans un autre royaume ; le grand-père donnant un cheval au héros, de vigoureux gaillards emportant le héros dans un autre royaume, ont une fonction équivalente : le héros reçoit quelque chose qui entraîne un changement de lieu. Les fonctions varient dans leurs supports ; leur valeur dans la structure du conte est identique. L'enchaînement des fonctions est rigoureux, invariable, ce que démentiront Bremond et Paulme. Une même fonction pourra apparaître à plusieurs reprises dans le conte : trois frères partent à la recherche d'une princesse emprisonnée, dans des séquences différentes.

¹²⁷ *Les racines historiques du conte, N.E.F., Gallimard.*

¹²⁸ *Morphologie du conte, au Point Seuil.*

Chapitre 3 : Contes berbéro algériens

« Pour fabriquer un conte artificiellement, on peut prendre n'importe quel élément A, puis un des B possibles, puis un C. ensuite, absolument n'importe quel D, un E, un des F possibles, n'importe quel G etc. ce faisant, on peut omettre les éléments qu'on veut [...] ou les répéter trois fois, ou les reprendre sous des espèces différentes. Si l'on répartit ensuite les fonctions entre les personnages sortis de la réserve du conte ou d'autres, sortis de sa propre fantaisie, les schémas s'animent et deviennent des contes ». À aucun moment, il n'est question de la sacro-sainte règle des trois épreuves. En revanche, citant Aarne, Propp admet que de nombreux contes ont été créés en Europe au Moyen Age. Les contes ne sont ni éternels, ni immuables (« Une culture meurt, une religion meurt, et leur contenu se transforme en conte, dit-il ! ») C'est leur morphologie qui est constante. Il ne s'agit ni plus ni moins que d'un véritable mécano.

Propp analyse avec minutie le rôle de la forêt, de la cabane, de la grande maison ; le fait que ce soit l'homme, ou le père, ou le chasseur, qui conduise l'enfant dans la forêt pour le perdre, comme découlant de rites d'initiation. Les contes merveilleux les plus anciens dérivent bien de rites initiatiques. Rites vécus par l'initié comme une mort et une résurrection. En outre, il débâche une explication saisissante à l'étrange sentiment de familiarité que conservent ces contes aujourd'hui. Il dit notamment : « *La fonction nouvelle du sujet, son utilisation purement esthétique sont liées à la disposition du régime qui l'a engendré.*¹²⁹ » La prise de distance temporelle serait une condition de survie de l'œuvre d'art. Elle fait résistance au temps ; elle adhère à ce qu'on a pris coutume d'appeler les mentalités... Bettelheim, abordant le problème des troubles mentaux, les comparait aussi à une œuvre d'art. il faut être à la bonne distance, ni trop près, ni trop loin, pour en juger. Décidément, le conte, la folie, l'approche de l'enfance, l'appréciation d'une œuvre d'art, l'art de vivre en société passent par la même condition obligée. La bonne distance, qu'elle soit spatiale ou temporelle ! Il y a donc à la fois, pour Propp, dans la survie du mythe sous forme de contes, réaction (protestation) contre mutilations, les sacrifices humains liés aux mythes originaux et aux rites. Et prise de distance ! C'est toute la différence entre l'agi et le subi (les mutilations), et le dit. On accède au symbole. Le mythe, c'est avant tout du verbe, comme le dira Lévy-Strauss. Un verbe indissociable de la société considérée (pont de vue partagée par Denise Paulme). Propp, citant Lévy-Bruhl ajoute : « Les mythes constituent à proprement parler, le trésor le plus précieux de la tribu. Ils font partie de ce que la tribu considère comme le saint des saints. »

¹²⁹ Propp, ouvrage cité.

Chapitre 3 : Contes berbéro algériens

Le schéma type de Propp :

Séquence préparatoire

- Prologue qui définit la situation initiale.
- Un des membres de la famille est absent du foyer.
- Une interdiction est adressée au héros. (interdiction)
- L'interdiction est violée. (Transgression)
- Le méchant cherche à se renseigner. (Interrogation)
- Le méchant reçoit l'information. (information)
- Le méchant tente de tromper sa victime pour s'emparer de lui ou de ses biens. (Tromperie)
- La victime tombe dans le panneau. (Complicité)

Première séquence

- Le méchant cause un dommage à un membre de la famille. (Manque)
- Le héros reçoit l'ordre de réparer le dommage subi. (Médiation)
- Le héros accepte la mission. (Début de l'action contraire)
- Le héros quitte la maison. (Départ)
- Le héros est soumis à une épreuve préparatoire. (Première fonction du donateur)
- Le héros réagit à une demande du donateur. (Réaction du héros)
- Le héros reçoit un auxiliaire magique. (réception de l'objet magique)
- Le héros arrive sur le lieu de sa mission. (Déplacement dans l'espace entre deux royaumes)
- Le héros et le méchant s'affrontent. (Combat)
- Le héros reçoit une marque ou un stigmat. (Marque)
- Le méchant est vaincu. (Victoire)

Deuxième séquence

- Le méfait est réparé. (Réparation)
- Retour du héros. (Retour)
- Le héros est poursuivi. (Poursuite)
- Le héros est secouru. (Secours)
- Le héros reste incognito. (Arrivée incognito)
- Un faux héros s'attribue l'exploit du héros. (Prétention mensongère)

Chapitre 3 : Contes berbéro algériens

- Une nouvelle épreuve attend le héros. (Tâche difficile)
- L'épreuve est surmontée. (Tâche accomplie)
- Le héros est reconnu. (Reconnaissance)
- L'imposteur ou le méchant est puni. (Punition)
- Le héros se marie et (ou) devient roi. (Mariage)

Ce schéma ne manque pas d'intérêt. Il ne peut s'appliquer mécaniquement à tous les contes merveilleux, mais seulement aux plus anciens, et pas à tous ! il en existe de plus compliqués et de plus simples. Il peut constituer un bon moyen de s'entraîner à créer des contes. Bremond contestera en partie cet enchaînement rigoureux, dans la mesure où une victoire présuppose un conflit, mais non l'inverse : un conflit peut déboucher sur une défaite. J'y reviendrai plus loin. Je préfère d'entrée exposer mon propre schéma aux enfants (j'ai déjà dit que pour les maternelles le problème est différent), avec le conflit entre le gentil et le méchant, le méchant qui gagne d'abord, le gentil qui l'emporte enfin grâce au merveilleux. En ne perdant jamais de vue les quatre notions clés de mobiles de l'action ou de l'intrigue, de conflit, de récompense et de châtement !

I-3-4-3 Dundes, Bremond, Greimas

Les travaux de Propp ont trouvé des prolongements chez les chercheurs « bourgeois ». Dundes, Bremond, le sémioticien Greimas. Dundes, à partir d'un corpus de contes amérindiens, a radicalisé la démarche de Propp, en distinguant toutefois les concepts de motifème (qui correspond à la fonction de Propp), d'allomotif (qui désigne la forme concrète d'un motifème donné), de motif (terme assez vague qui recoupe ce que les folkloristes appellent une proposition narrative). L'œuvre de Dundes n'est pas non plus accessible en français.

Bremond offre un jeu (un champ) de possibles. « Du jeu de Mécano (de Propp) dans lequel le tout n'est que l'assemblage des parties, on est passé à une conception finaliste qui sacrifie les parties au tout. La tyrannie de la série succède à l'autarcie des motifs¹³⁰ ! » L'alternative est toujours au détour du conte. Echec ou réussite. Si le conte est clos, les mises en situation sont ouvertes. Au-delà de l'enchaînement rigoureux des fonctions de Propp, les fonctions peuvent s'exclure, ce que Propp n'envisage pas. C'est dans l'articulation des moments du conte où celui-ci peut prendre telle ou telle direction, que Bremond distingue ce qu'il appelle « les éléments-pivots ». Prenons une éventualité, qui devient un élément-pivot

¹³⁰ Claude Bremond, *logique du récit, chez seuil*.

Chapitre 3 : Contes berbéro algériens

débouchant sur un passage à l'acte ou un non passage à l'acte. Dans le cas du passage à l'acte, celui-ci débouche sur un autre élément-pivot dont l'alternative peut être l'achèvement, ou l'inachèvement. « Dans cette triade, le terme postérieur implique l'antérieur : il ne peut y avoir achèvement s'il n'y pas passage à l'acte, il ne peut y avoir passage à l'acte s'il n'y a pas virtualité.¹³¹ » L'élément-pivot pourrait tout aussi bien s'appeler alternative. L'oiseau d'or, des frères Grimm, constitue un bon éclairage de cette approche : à plusieurs reprises le héros se trouve à la croisée des chemins : obéir ou non aux recommandations du renard qui joue le rôle d'auxiliaire.

Le héros choisit la transgression, ce qui fait rebondir l'intrigue jusqu'à la fin logique (châtiment et récompense) de la fiction. Ce n'est pas tout ! Bremond envisage le conte non de façon unilinéaire, mais dans un espace défini par des séquences entrelacées. Envisageons un conte se déroulant sur trois séquences, ou trois champs verticaux, qu'on pourrait tout aussi bien appeler points de vue. La première séquence sera le schéma de l'intrigue réduit à son minimum de cohésion : combat, victoire, récompense du héros. Comme le choix est au détour du conte lors des moments-pivots, la fiction ne peut se dérouler comme un fleuve qui court paisiblement sur un trajet linéaire, d'amont en aval (la conclusion). Selon que l'histoire relève du positionnement judicieux du gentil ou du méchant, le fleuve adoptera tel ou tel méandre. La légende de Gilgamesh est une bonne illustration des théories de Bremond, puisqu'elle est ponctuée par un premier échec, et se termine par un second échec. La recherche de Bremond sur la morphologie du conte tend à généraliser cette démarche à tous types de récit.

Tout cela est bien compliqué, c'est vrai ; le conteur que je suis trouve peu de charme (c'est un euphémisme) à des systèmes théoriques tendant à réduire le conte à une grammaire ou à une formule mathématique. Que deviennent la poésie, l'émotion, le plaisir, la magie de la chose dite pour être entendue et partagée, dans tout cela ? Une fleur sans parfum, une jolie femme réduite à son squelette, un arbre sans sève, un fleuve sans péniches, une forêt sans gazouillis, un ciel sans oiseaux !

La théorie sémiotique de Greimas opère un retour aux personnages, qu'elle désigne du terme d'actants, s'éloignant ainsi de la théorie des fonctions de Propp. Pour Greimas, un lexème, ou ensemble lexical qui fait sens en faisant corps, comme une grammaire, se décompose en sèmes, le sème étant la plus petite unité de sens. Le blanc opposé au noir etc. la culture renvoie à la sauvagerie, la maturité à l'enfance, la force à la faiblesse physique, la ruse

¹³¹ Claude Bremond, ouvrage cité.

Chapitre 3 : Contes berbéro algériens

à la naïveté. Les actants entretiennent entre eux un jeu d'oppositions. Jeu sur lequel s'étaye la dynamique du conte. Ces oppositions ne suffisent pas en soi à expliquer le conte dans sa dynamique, l'enchaînement des séquences, comment cet enchaînement favorise la chute, les répétitions, les formules qui ponctuent le conte etc. elles en sont un élément déterminant, d'autant que le public ne les entend pas consciemment, mais naturellement, je trouve cela très bien ainsi.

I-3-4-4 Bettelheim

Le livre incontournable concernant le thème de la psychanalyse et du conte est bien entendu l'ouvrage de Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*¹³². Malgré son style un peu lourd par moments, les redites inutiles. Le petit grief que l'on fait à Bettelheim, c'est de n'avoir pris en compte que les œuvres de Perrault et des frères Grimm. C'est déjà beaucoup ! Il faut se rappeler que Bettelheim s'adressait à un public américain, pour qui le conte est avant tout littéraire, excepté chez les juifs, les Noirs et les indiens.

Bruno Bettelheim, d'origine autrichienne, juif, tout comme Freud et Mélanie Klein, a été interné dans un camp de concentration nazi, avant d'immigrer aux Etats-Unis (sur l'intervention personnelle de la femme de Roosevelt). Il a consacré sa vie aux enfants autistes. Il s'est donné la mort par asphyxie en s'insérant la tête dans un sac en plastique après avoir échoué dans un hospice.

La psychanalyse des contes de fées a été écrit pour répondre aux idées reçues concernant les contes, censés terroriser les enfants, dépassés, ou pas assez réalistes. « Certains disent que les contes de fées sont malsains parce qu'ils ne présentent pas le tableau vrai, dans la vie d'un enfant, peut être tout différent de ce qu'il est pour l'adulte. Ils ne comprennent pas que les contes de fées n'essayent pas de décrire le monde extérieur et la réalité. Ils ne se rendent pas compte que l'enfant sain d'esprit ne croit jamais que ces histoires décrivent le monde d'une façon réaliste.¹³³ » Le trésor caché du conte, est de mettre en scène les fantasmes inconscients de l'enfant. Ce trésor est à sa portée. « L'enfant fait confiance à ce que lui raconte le conte de fées parce qu'ils ont l'un et l'autre la même façon de concevoir le monde. [...] Sa pensée est animiste.¹³⁴ » Cette mise en parole, est en même temps une prise de distance.

I-3-4-5 Denise Paulme

¹³² Bruno, Bettelheim, ouvrage cité.

¹³³ Bruno Bettelheim, ouvrage cité.

¹³⁴ Bruno Bettelheim, ouvrage cité.

Chapitre 3 : Contes berbéro algériens

Un travail passionnant sur la morphologie du conte africain réalisé par Denise Paulme. C'est elle qui a le plus innové ces dernières années en matière de théorie du conte, et avec quelle fraîcheur ! Elle propose sept types de contes, que l'on retrouve en Europe. Le type ascendant (maque-amélioration—manque-comble). Le type descendant (situation normale, détérioration-manque). La forme cyclique (la chute correspond à la situation initiale). Le type en spirale, assez proche du conte européen classique du type Blanche-Neige, à rebondissements. Le type en miroir, tel que ceux où deux sœurs, l'une gentille, l'autre méchante, placées dans la même situation, obtiendront des résultats radicalement différents. Le type en sablier, qui n'est pas sans ressemblance avec le type en miroir, mais où des deux protagonistes partent de situations initiales différentes. Le type complexe, qui mélange les genres, enchaîne les histoires, sur le mode des Mille et une nuit.

A l'instar du savant russe (Propp), nous retiendrons pour unité de base ou proposition (la fonction de Propp) une action élémentaire [...] Une certaine suite de propositions sera appelée séquence (une épreuve est énoncée, acceptée, subie) ; enfin une suite de plusieurs séquences qui s'enchaînent dans le temps ou ont entre elles un lien de cause à effet constitue une narration [...] Nous nous écarterons de Propp sur deux points : 1/ L'ordre dans lequel se suivent les séquences n'est pas nécessairement immuable [...] 2/ Il arrive qu'une séquence élémentaire, sinon plusieurs, se gonfle jusqu'à former une histoire indépendante à l'intérieure de la narration [...] toute structure narrative comporte une série de situation, le passage d'une situation à la suivante étant rendu possible par une modification¹³⁵.

Denise Paulme vagabonde avec bonheur du conte africain au conte européen, du conte européen à la Bible, de la Bible à la mythologie grecque. C'est à la fois enrichissant et passionnant ! Si Propp s'attache aux racines historiques du conte, Bettelheim à la réalité psychique, Denise Paulme insiste sur l'organisation sociale des différentes ethnies africaines qui explique telle ou telle lecture d'un même conte, selon que la version est bété, dogon, Zandé ou ashanti.

¹³⁵ Denise Paulme, *la mère dévorante*, collection TEL. Gallimard.

Chapitre 3 : Contes berbéro algériens

I-3-5 L'initiation dans les contes berbères ou la quête du voir et du savoir

I-3-5-1 Parcours initiatique¹³⁶

Préparation	Rites d'entrée	Mort initiatique	Voyage dans l'au-delà	Renaissance
Etablir le lieu sacré : Brousse/nature, maison culturelle	P	- rapt - perte de connaissance (boissons, chants, jeûnes)	P - épreuves, mise à mort	Sortie périlleuse hors des monstres
Lieu consacré par une divinité, caverne mithriaque	EM	- Symplogades	<ul style="list-style-type: none"> Ascèse (tabous alimentaires, jeûnes, veille, silence) Tortures : dépècement initiatique, (Fouet, brûlures et scarifications, tortures) 	
Loge maçonnique préparée	FM		Osiris/Orphée	Sortie heureuse geste de sortie
Se purifier : baignade, tonsure	P		(Circoncision, subincision)	
Entrée au temple : Purification, sacrifices	EM		- regressus ad uterum	réveil
Jeûnes, abstinence, recherche minéral	AL		• image de l'embryon	état enfantin (nudité, nourriture, langage inarticulé)
Enquête maçonnique	FM		" grottes tombes (Mutter Erde) Erde) ↑	nouveau nom
			• monstre avaleur (Ancêtre mythique) { chtomen marin ↓	
			chaos originel. mère. mer ↓	
Séparation : Avec la mère	P		- voyage aux enfers ou au ciel * vers l'île de l'ancêtre mythique cf. Iles des Bienheureux	
Loin des "non prêtres"	CH		* descensus ad inferos ↑	
Entrée dans le lieu clos du temple Admission sous le bandeau, boisson d'oubli	EM		* labvhnthe ↓	
	FM		centre du monde (poteau, arbre)	
			* accès au ciel : ascensus	

Parallélisme avec les cycles initiatiques		
1 ^{er} cycle : largement ouvert	2 ^{ème} cycle : réservé à une catégorie plus fermée, accès à une certaine sacralité, assurance de survie	Accès direct au sacré desce monde Révélation suprême
Initiations de puberté	Sociétés secrètes (de danses, de masques, hommes-panthères)	Chamans, médecine-men (mort physique pour les autres)
Petits Mystères d'Eleusis Les trois, premiers degrés culte de Mithra.	Grands Mystères d'Eleusis Les trois degrés suivants (participants)	Epopteia (ou mort) Prêtres de Mithra (ou mort)
Aide de l'Alchimiste	L'Alchimiste durant les phases du Grand Ouvre	Découverte secrète de l'Or et de la Vie éternelle.
Apprenti maçon	Compagnon maçon	Maître (avec divers degrés) ou entrée dans l'Orient Eternel par la mort.

P : Initiation de puberté
 SD : Sociétés secrètes de masques et de danses
 Ch : Initiations chamaniques
 EM : Initiations antiques (Eleusis, Mithra)
 AI : Alchimie
 FM : Franc-Maçonnerie.

¹³⁶ SIMONE, *Vierne, Rite, roman, initiation*, P. U. G., 1973, p.51.

I-3-5-2 Conte initiatique

Si, dans une société, les formes de l'amour peuvent être contestées, transgressées et finalement changées. Il n'y a rien d'anormal, à ce mouvement de la vie qui exige que le petit de l'homme naisse, grandisse, vieillisse et meure au bout de son passage sur terre. Pour accéder à ses différentes étapes, pour passer de l'enfance à l'âge adulte, l'individu doit entreprendre un long voyage et sortir vainqueur d'un certain nombre d'épreuves par lesquelles, il s'initie à la vie. Les civilisations anciennes ont toutes imaginées à leur manière ce voyage initiatique afin d'intégrer l'individu dans la société en lui apprenant, à travers toute une symbolique, le code social qui en fait un adulte.

Cette socialisation s'achève généralement au terme de deux voyages complémentaires : d'une part, voyage extérieur dans l'espace que guettent la discontinuité, la dispersion et l'errance. D'autre part, le voyage intérieur dans le temps de la maturation psychologique, de l'individuation dira Jung, et que guettent la régression, l'ignorance et la peur.

Les Grecs nous ont laissé le voyage des Argonautes, celui d'Héraclès, voire le retour d'Ulysse. Les contes berbères n'ignorent pas ce nécessaire voyage et à leur manière, ils se rattachent à l'universalité des structures mentales par delà, le particularisme que porte chaque civilisation. L'histoire des religions, l'ethnologie et la psychanalyse, nous ont permis de mieux comprendre cet universalisme des structures de la pensée humaine et l'intime convergence des symboles que chaque culture met en œuvre. Les travaux de Mircea Eliade, Gilbert Durand, par exemple, ou ceux de Jung, nous apprennent à quelle unité fondamentale renvoie la symbolique de chaque culture et comment l'imaginaire de chacune travaille à maintenir en harmonie ses données symboliques.

Ce qui donne tout le poids à l'initiation, c'est qu'elle n'est pas un simple glissement de la condition de garçon à la condition d'homme adulte, ou de fille à femme. L'initiation est un processus infiniment plus complexe qui suppose une véritable transformation intérieure. L'indifférencié, le néophyte au premier stade de sa quête, doit se transformer en homme. Devenir un être nouveau, un initié.

L'initiation joue donc un rôle d'une extrême importance, car c'est par elle que sera déterminée l'identité nouvelle et réelle de l'individu. Ce n'est donc pas parce que l'individu est déjà garçon qu'il deviendra un homme, mais parce qu'il aura affronté et remporté les épreuves de l'initiation. Parce que dans l'initiation, quelque chose de radicalement nouveau aura eu lieu, parce qu'une étape irréversible aura été franchie. C'est pour cette raison que le

Chapitre 3 : Contes berbéro algériens

néophyte ne peut jamais faire l'économie des épreuves qui l'attendent sur le chemin de sa quête. Pénétrer dans la grotte ou la chambre interdite est précisément une expérience irréversible dans laquelle plus rien n'est comme avant.

Dans les lignes qui vont suivre, nous aimerions mettre en lumière, à partir des contes sélectionnés, certaines caractéristiques fondamentale de toute véritable initiation et montrer comment dans les contes berbères de Kabylie : de Mouloud Mammeri, Taos Amrouche et Mouloud Feraoun. Ces étapes de l'initiation se trouvent évoquées. Notre recherche consistera à rechercher dans différents contes berbères les éléments épars qui constituent, des rassemblés, un tableau complet de l'initiation. Aucun conte n'illustre, en effet, toutes les étapes initiatiques. Chacun peut trahir un aspect ou mettre d'avantage un relief, telle ou telle étape, mais aucun ne résume toutes les composantes d'une quête initiatique.

I-3-5-2-1 La singularité

Dans toute initiation, la première étape est la mise à part de l'initié du reste de la population qui le singularise désormais face au groupe dont il est sorti enfant, et dans lequel il doit ensuite revenir, adulte. Cette mise à part ou cette « individualisation » dans le sens où un élément du groupe se pose désormais comme individu du groupe distinct des autres membres, mais en même temps plus solitaire que jamais, correspond, tout à fait, à une espèce de sacralisation momentanée dans laquelle, l'initié peut même devenir tabou, intouchable. Ne doit pas être confondue avec notre individualisation moderne selon laquelle ce sujet se détermine indépendant des autres et en quelque sorte « solitaire des autres ».

Ce processus n'est jamais vécu comme une expérience vécue comme une expérience banale. Bien au contraire, car il participe à des phénomènes bien plus complexes comme le sacré, et la peur que le sacré engendre. Fascinant et inspirant en même temps la peur. Dans les contes, cette mise à part n'est pas effectué selon un choix volontaire ou une désignation particulière, imposés par une autorité. Pas plus que l'amour, l'initiation ne se commande. Il suffit d'ailleurs que le roi veuille à tout prix marier son fils pour que celui-ci refuse le mariage. De même la princesse repousse tous les prétendants de son père précisément parce que ce dernier veut lui imposer le mariage. Mais l'amour et l'initiation à l'amour doivent non pas des hommes, mais en quelque sorte du ciel qui, dans des contes berbères de Kabylie est d'abord, peuplée de Djinnns. Il faut attendre la traversée du ciel de..... pour que s'éveille, bien qu'endormi à l'amour. Mais quelle raison justifie ce mariage céleste ? Quel est le signe qui met à part le futur amoureux ? Car il s'agit de la beauté exceptionnelle du héros.

Chapitre 3 : Contes berbéro algériens

La beauté généralement si stéréotypée dans les contes, résumée à quelques métaphores banales, prend alors une signification et un relief d'une très grande originalité. Car la beauté est telle qu'elle ne peut pas passer inaperçue. Comme modèle de stéréotypes ou par exemple, la description dans le conte de Taos Amrouche « Loudja, fille de Tseriel ». *« Heureux celui qui épouserait une femme au teint blanc comme neige et vermeil comme sang. L'autre dit : « Il n'y a que Loudja, fille de Tseriel, qui soit ainsi : blanche comme neige et vermeille comme sang ».*

Dans le conte « L'oiseau d'or » : *« Il était une fois, trois jeunes filles, belles, toutes les trois comme le jour [...] Moi, si le roi m'épouse, je lui donnerai un garçon et une fille, tous les deux au front d'or ».* Le conte « Zalgoum » : *« Machaho ! Un homme et une femme avaient deux enfants : une fille, Zalgoum, belle comme le jour avec ses longs cheveux d'or. »*

Le conte « Prince Guêpier et la princesse Émeraude » : *« Il était une fois, un roi fort et riche mais qui n'avait qu'un fils. Parce que le prince était beau, on l'avait surnommé Guêpier, du nom l'oiseau dont il avait le teint... ».* Cette beauté ne peut pas passer inaperçue car le héros est repéré immédiatement par la foule. Il ne risque pas d'être assimilé à un homme quelconque. Au contraire, elle place le candidat au centre de la foule. Et celle-ci ne fait que ratifier cette exceptionnelle beauté. Les jeunes « Aziz » et « Aziza », dans le conte « L'oiseau d'or », sont eux aussi exceptionnellement beaux. Cette singularité, comme on a pris exemple de la beauté. Autres marques de singularité dans le conte « La vache des orphelins » que se soit M. Feraoun ou T. Amrouche, plus que la beauté des deux frères « Ali » et « Aïcha », la nourriture spéciale. Un autre argument milite en faveur de leur nature exceptionnelle :

Elle ne comprend pas pourquoi sa fille, entourée de tous les soins, ne parvient pas à se développer normalement, alors que les orphelins livrés à eux-mêmes resplendissent de santé [...] les plaintes de ces enfants ne restent pas sans écho. Deux rosiers, l'un secrétant du beurre, l'autre du miel, qui prennent l'habitude de venir en manger régulièrement.

Autres marques de singularité : l'intelligence ; dans le conte « La fille du charbonnier » : *« Mais surtout, elle était renommée dans tous les pays pour son intelligence. Elle était capable de comprendre les paroles les plus développées de résoudre les énigmes les plus difficiles. »*

Le héros et la héroïne sont tous porteurs de cette qualité exceptionnelle : *« D'un autre côté, le roi du pays était comme pour être lui-même un grand amateur d'énigmes, il était en même*

Chapitre 3 : Contes berbéro algériens

temps autoritaire et fantasque, il eu proposait quelque fois à ses sujets, qui devaient les résoudre dans un délai fixé sous peine d'y perdre la vie ».

Le conte n'hésite pas, dans sa stratégie du merveilleux, à organiser une certaine alliance, rencontre entre des humains et des êtres extra comme les Djinns et les ogres. C'est notamment le cas avec le prince Guêpier et la princesse Émeraude : « *prince, dit l'homme, je suis le roi des Djinns ; on m'appelle le roi rouge. Je règne sur la montagne verte, où se trouve mon palais* ». Il y a une alliance, un mariage différent êtres, le roi rouge, en effet, était désespéré de n'avoir qu'une fille, qui ne pouvait hériter du royaume. Pourtant, la beauté de la princesse était renommée dans tous les pays alentour, car :

Ses cheveux étaient fleur de mais

Ses sourcils rubans de soie bleue,

Son œil olive mûre,

Son nez serre de jeune aigle,

Ses lèvres étaient rondes comme un louis,

Dans son cou l'eau, quand elle buvait, se voyait,

Sa peau était de marocain rouge,

Ses seins pommes rondes et fermes,

Sa démarche celle de la lionne qui va à l'eau,

Ses bras, des sabres fins,

Qui la voit le jour rêvait d'elle la nuit !

Et parce qu'elle était si belle, on l'appelait Émeraude. »

L'origine miraculeuse et la beauté exceptionnelle font donc des héros, la beauté d'Émeraude, fille du roi des Djinns est très souvent rappelée. Dès les premières lignes du conte, on apprend qu'il n'avait personne de son temps qui fût plus beau que lui. Si la beauté a principalement comme fonction de mettre à part et ainsi de singulariser le héros, celui-ci peut également être distingué des autres mortels par une voie différente, à savoir la séparation progressive, par les corpus de la fatalité et du destin. Les du corpus A.B.C. traduisent parfaitement cette séparation. Au fur et à mesure que le héros progresse vers l'objet de sa quête, il doit se dépouiller de toute aide qui pourrait lui venir des ses semblables. Le héros ne peut accéder à son moi authentique qu'en étant seul face au destin. Les compagnons du héros

Chapitre 3 : Contes berbéro algériens

seront petit à petit tués, victimes des hommes, des bêtes sauvages et des monstres, lui seul sortira sain et sauf de toutes les épreuves qu'il devra subir.

Toute la question de l'initiation est là, faire du garçon, un homme et de la fille, une femme. Le héros est en face d'un interdit, qui lui est imposé ou qu'il s'impose lui-même. La métaphore classique de cet interdit qui doit être transgressé sur le chemin de la quête est la grotte ou la chambre interdite.

I-3-5-2-2 La chambre interdite

Le thème de la chambre interdite ou de la grotte, voire encore du souterrain, du cerveau, de la clairière d'une forêt ou simplement d'un trou creusé à même le sol, est omniprésent dans les récits initiatiques. La valeur de tous ces espaces est symbolique non seulement parce qu'ils renvoient enfin de compte au sein maternel et à la beauté que celui-ci suppose, mais encore que le héros doit en revenir. Descendre dans les creux est facile ; la remontée ou l'émergence fait de l'initié un homme car c'est dans cette inversion du mouvement naturel des choses que l'individu fait preuve de courage et de volonté, c'est alors qu'il s'arrache à la passivité, expression du féminin, pour passer à l'action ou l'activité, expression du masculin. La sortie de la caverne traduit alors le passage de l'ombre à la lumière, des ténèbres de l'ignorance à la lumière des révélations. Sans cette sortie il ne saurait y avoir de mutation spirituelle véritable.

Ainsi, dans le conte du corpus A : Aubépin, à un certain moment, le héros se trouve séquestrée dans un château dressé sur une haute montagne. Corpus B et C, le conte « La vache des orphelins », Aïcha qui s'est trouvé accrochée à un palmier : « Un dattier géant leur apparut : un dattier qui trouvait à la terre et au ciel. La gazelle s'étendit au pied de l'arbre tandis que Aïcha s'élevait jusqu'aux plus hautes palmes ». Dans le corpus B : « Roundja, la jeune fille plus belle que lune et que rose » : « *Il y a quelques jours, des étrangers sont arrivés, mon fils, amenant avec eux une jeune fille plus belle que lune et que rose. A peine la vit-il, notre sultan ébloui l'épousa. Mais, elle, dit-on s'est enfermée dans une tour, ne consentant à se laisser approcher personne* ». Nous devinons déjà la suite, le héros Cheikh Smain, s'empressera d'ouvrir la chambre interdite d'où il s'aperçoit la jeune fille plus belle que lune et que rose.

I-3-5-2-3 La douleur

Les initiés connaissent toute la souffrance et la douleur et leur quête est parsemée de mille embûches. L'absence de l'être aimé affecte tellement le mari qu'il est incapable de manger, de boire et de dormir. Le prince Guêpier, Ali, Aziz, Cheick Smain et autres pour ne citer les plus fameux, connaît les conséquences classiques du coup de foudre. Il pleure nuit et jour : « *Le prince s'en revint seigneur au palis. Il feignit une grosse fièvre et se couche. Il ne mangea ni ne parla. Affole, le sultan appela au chevet tous les docteurs etsorciers.* ¹³⁷ » Ne mange plus, ne boit plus et ne dort plus. Manger, boire et dormir, les trois fonctions essentielles de la survie sont affectées au plus haut point. L'amour met en quelque sorte en danger de mort le héros qui en est victime.

Dans le corpus B, la princesse Soumicha : « *Mehend entra dans la pièce où se tenait sa mère et se jeta sur un lit frissonnant [...] ont a jeté un sort. Des regards malveillants se sont posés sur toi.* », « *je viendrai avec Soumicha pour compagnie ou je mourrai* ¹³⁸ ». Le héros tombe malade et les médecins ne peuvent le guérir. La douleur des amoureux n'est donc pas un incertain vague-à-l'âme, mais la menace par excellence de leur propre mort. La douleur objective l'authenticité de la quête est l'autre sans lequel la vie ne peut s'étier et se perdre.

La douleur de l'amoureux n'est pas non plus une douleur passagère, elle le marque profondément comme pour lui signifier que celle, qu'il a vu est bien réelle et qu'elle n'appartient pas aux habitants des rêves. Elle devient ainsi le moteur de la quête. Si l'amoureux ne souffrait pas partirait-il de chez lui et s'exposerait-il aux dangers de la route, à la faim, à la soif, au froid ?

I-3-5-2-4 Le secret initiatique

Dans les contes berbères, il est souvent question d'un secret à garder. Le héros recourt même au mensonge pour dissimuler mieux ses intentions ou son action. Le héros « Cheick Smain » se sauve de chez son père en lui faisant croire qu'il part à la chasse, pour rejoindre son amour. Comment expliquer cette stratégie autrement que par le secret initiatique ? Mais l'initiation n'est pas une convenance sociale. Il faut déjà être initié pour pouvoir répondre aux lois de la société. Le mariage est en fait un acte légal, social.

¹³⁷ AMROUCHE, (Taos). *Le grain magique. L'oiseau de l'orage*. Maspero, 1966, p. 182.

¹³⁸ *Ibid* p. 65-66.

Chapitre 3 : Contes berbéro algériens

Dans le corpus B¹³⁹, « Roundja, la jeune fille plus belle que lune et que rose », il ne s'agit donc pas seulement d'une des nombreuses ruses de femmes dont la littérature berbère a recensé avec délectation la variété et l'ingéniosité, mais à notre sens, d'un secret propre à l'initiation. Et celui-ci ne peut être dévoilé toute la quête n'est pas terminée. Ces contes ne doivent donc pas être situés dans le cadre d'une morale du permis ou du défendu.

On est frappé par exemple du manque total de culpabilité des héros, la passion amoureuse échappe à la culpabilité parce que, précisément, elle appartient plus à une dynamique initiatique. C'est pourquoi, la fiancée du soleil, la grande initiatrice sexuelle du prince n'hésite pas un seul instant à aller rejoindre son amour et ne cherche pas à cacher cet amour à son mari (roi du djinn qu'il a volé).

Le secret possède une fonction intimement plus subtile que celle de vouloir berner ceux qui ne sont pas initiés, ou de vouloir enfreindre des règles morales et sociales. Nous avons montré, plus haut, comment dans l'initiation, l'individu est soumis à une transformation radicale. L'initié devient un homme non pas parce qu'il est déjà garçon mais parce que l'expérience qu'il a vécu fait de lui un être radicalement nouveau. Or le secret que les individus gardent de leur amour fait comme s'il y avait glissement de garçon à homme. Mais l'initié le sait bien, il a cessé d'être garçon et est devenu adulte dans une expérience indicible.

Le secret initiatique n'est donc pas une vulgaire tromperie. D'ailleurs, les initiateurs ou les confidents et les confidentes, qui savent bien que la morale est malmenée, ne révèlent rien. Ils deviennent complices d'un acte infiniment plus grave. Ils ne sont pas les gardiens d'une morale sociale, mais les témoins nécessaires qui peuvent certifier que l'initiation a eu lieu réellement. Cette initiation, en dernière analyse, n'est pas une expérience du quotidien. Elle appartient à quelque chose de tout à fait extraordinaire. L'initié n'a pas un pouvoir réel sur sa propre expérience. Une fois engagé dans ce processus, il est comme happé par lui. Tout se passe comme si c'était le destin qui guidait l'initié. La rencontre est en fait téléguidée par une force mystérieuse qui les dépasse tous les deux. Cette force s'appelle destin.

Dans le corpus B et C : « La vache des orphelins »¹⁴⁰ et « M'Quidèche et l'Ogresse », nous trouvons ici une constante chère à la tradition arabo-musulmane. Rien de ce qui se fait dans le monde ne se fait sans la permission ou la volonté de Dieu. Tout ce qui arrive est

¹³⁹ AMROUCHE, (Taos). *Op cit*

¹⁴⁰ FERAOUN (Mouloud), *La vache des Orphelins*, in Alegria. 1951, 1962.

Chapitre 3 : Contes berbéro algériens

l'œuvre du destin. L'initiation, cette indispensable et immense aventure de l'enfant qui veut devenir un homme, n'échappe pas à la volonté divine.

Les contes initiatiques tissent ainsi deux trames essentielles, celle du désir qui est synonyme de liberté et qui se moque des convenances sociales, celle donc qui ne craint pas de faire le récit d'amours illégitimes. La seconde trame est celle de la loi du rétablissement de l'ordre. C'est pour cette raison que parfois, le conte se fait moral. Cette justice n'est qu'une victoire momentanée de la loi sur le désir qui prend sa revanche, en faisant surgir les djinns comme des pulsions non maîtrisables du plus profond de nos fantasmes. Le conte se présente comme un espace porteur de nostalgie, où l'initiation de l'autre n'est rien d'autre que la rappelle quelque peu oublier de nos propres peurs de la femme. La fiction et le merveilleux, un moment ont failli nous faire oublier cette vérité. L'initiation est toujours le chemin impossible qui mène à une femme interdite.

Nous avons donc repéré dans tous les contes, un certain nombre de caractéristiques qui nous autorisent à les considérer comme des formes d'initiation. Certes, chacun mériterait une description plus approfondie et une étude plus précise du merveilleux dont il est porteur. Les contes berbères, nous invitent donc à découvrir, au-delà de l'anecdote plaisante et de la description de la passion amoureuse généreusement offerte aux lecteurs. Le secret de cette intime métamorphose qui ne peut se dire dans une phrase trop logique, mais qui conduit le petit des hommes jusqu'à sa meilleure identité en empruntant le chemin du symbole et de la métaphore.

Partie II

Exploration du territoire de l'imaginaire dans les contes berbères

Chapitre 1

Texture du symbole et du mythe

On définit le symbole, qui appartient à la catégorie du signe, comme la conjonction entre le signifiant et le signifié. Le signe est obligé de perdre de son arbitraire théorique lorsqu'il renvoie aux abstractions, surtout au niveau religieux. L'allégorie, elle, est la traduction concrète d'une idée difficile à saisir ou à exprimer simplement¹⁴¹. Les signes allégoriques ont toujours un élément exemplaire du signifiant. Par conséquent, nous pouvons dissocier théoriquement deux types de signes : les signes arbitraires ou indicatifs qui renvoient à une réalité du signifié, tandis que les signes allégoriques renvoient à une réalité du signifiant.

II-1-1 Définition du symbole

Il faut faire une nette distinction entre le symbolon et le signe dans la théologie comme dans l'anthropologie. Si dans la théologie, le symbolon est le signe de reconnaissance par deux moitiés d'un objet fragmenté, dans l'anthropologie, le symbolon doit donner du sens, c'est-à-dire au-delà du domaine de la communication, il nous fait entrer dans le plan de l'expression, il produit des signes. Le symbole se manifeste ainsi comme une épiphanie dont le domaine est le non-sensible, sous toutes ces formes : inconscient, surnaturel, métaphysique. Dans la liturgie chrétienne orthodoxe, l'image symbolique (l'icône) est toujours l'anamnèse qui est donnée par l'eucharistie et l'épiclese qui est donnée par la Pentecôte.

II-1-1-1 Prémisses du concept du symbole

Le symbole est la représentation d'un mystère. Tout symbole authentique doit avoir trois dimensions : une dimension cosmique (le symbole reconstitue la figuration du monde visible), une dimension onirique (selon la théorie de Freud, le symbole trouve son origine dans la biographie intime de l'homme, dans ses souvenirs) et une dimension poétique (le symbole s'exprime par le langage)¹⁴².

Les deux termes du symbolon, le signe et le signifié, sont des termes ouverts. Le signifiant, le seul signe concret, renvoie par extension aux traits non-figuratifs. Le signe symbolique « le feu » agglutine tous les sens divergents et antinomiques du « feu purificateur », du « feu sexuel » et du feu démoniaque ». le signifié, concevable, mais non représentable, se dissémine dans l'univers matériel : minéral, végétal, animal, astral,

¹⁴¹ Paul Ricœur, *Philosophie de la volonté II. Finitude et culpabilité*, Paris, Aubier, 1988, p. 179.

¹⁴² Pour une perspective cohérente de la valeur du symbole voir aussi l'ouvrage classique de Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977.

Chapitre I : Texture du symbole et du mythe

« cosmique », « onirique » et « poétique ». Ainsi, « le sacré » ou la « divinité » peuvent être représentés par un grand arbre, un aigle ou par l'incarnation historique de Christ.

Ce double aspect marque le registre du signe symbolique et constitue la « prégnance symbolique ». Le signal et le symbole correspondent à deux domaines différents du discours : le signal est une partie du monde physique de l'existence, tandis que le symbole est une partie du monde humain de l'existence. Si nous conservons la distinction de Charles Morris, en ce qui concerne la fondation de la théorie des signes, nous pouvons dire que le signal est opératoire et que le symbole est désignateur. Le signal a une sorte d'existence physique ou substantielle, tandis que le symbole a une valeur fonctionnelle¹⁴³.

II-1-1-2 Caractéristiques du symbole

Le caractère essentiel du symbole est la redondance. A partir de cette propriété spécifique. Nous pouvons esquisser une taxinomie de l'univers symbolique qui distribue les symboles selon la redondance des gestes, celle des relations linguistiques et celle redondance des images matérialisées par l'art. La redondance signifiante des gestes constitue la catégorie des symboles rituels : le prêtre chrétien qui bénie le pain et le vin, donne par son geste une attitude significative à son corps et aux objets sacrés. La redondance des relations linguistiques est essentielle pour la structure des mythes¹⁴⁴.

De plus, un mythe, c'est une répétition de certains rapports logiques et linguistiques qui s'établissent entre les idées et les images. Le royaume des cieux est représenté dans les Evangiles par un ensemble de paraboles qui constitue un mythe symbolique où le rapport sémantique entre le bon grain et l'ivraie est plus important que le sens littéral. En fait, il s'agit d'une lecture anagogique du texte scripturaire, selon la tradition herméneutique instituée par Origène, des quatre sens d'un texte biblique. La redondance du symbole iconographique envisage la copie d'un modèle et la représentation mentale propre au spectateur. En ce qui concerne les icônes religieuses, il y a copie en plusieurs exemplaires du même modèle : l'autel de chaque église constitue le Cénacle et la Golgotha, à la fois¹⁴⁵.

¹⁴³ Ernest Cassirer. *An essay on man. An introduction to a philosophy of human culture*, London, Yale University Press. 1944, pp.57-58.

¹⁴⁴ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 2005, pp. 235-265.

¹⁴⁵ Gilbert Durant, *l'imaginaire symbolique*, 6^e édition, Paris, PUF, 2003, pp.15-16.

Chapitre I : Texture du symbole et du mythe

Henry Corbin a souligné la force de répétition instauratrice de l'objet symbolique qu'il compare à une interprétation musicale¹⁴⁶. La véritable icône est celle instauratrice de sens ; la simple image qui se métamorphose en idole n'est ni le rejet du sens ni une copie du sensible. L'icône byzantine est la plus expressive du registre symbolique, renvoyant à la spécificité de l'anamnèse¹⁴⁷.

Gilbert Durand caractérise le symbole comme un signe qui renvoie à un indicible et invisible signifié et qui par là obligé d'incarner concrètement cette adéquation qui lui échappe, et cela par le jeu des redondances mythiques, rituelles, iconographiques qui corrigent et complètent inépuisablement l'inadéquation¹⁴⁸. En tant que gnose, le symbole contenant le message immanent d'une transcendante, la modernité vit s'affronter diverses conceptions, en fonction des diverses options philosophique et religieuses¹⁴⁹.

II-1-1-3 Parcours historique du symbole

Jean Borella, dans sa démarche sur la crise du symbolisme religieux, parle de deux exigences inséparables : l'exigence sémantique qui se manifeste en faveur du symbole et l'intelligence symbolique qui s'exprime au profit de l'intellect et de sa négation contradictoire. La corrélation du logos avec le mythos prouve qu'au dernier instant tout symbole contribue à la production d'une intuition intelligible¹⁵⁰. En échange, Georges Dumézil argumente quant à l'idée que les systèmes de représentations symboliques et de l'expression linguistique dépendent, dans les sociétés indo-européennes, d'une fonction tripartite : l'ordre sacerdotal, l'ordre guerrier et l'ordre productif. Ces ordres se partagent le système des représentations et justifient le symbolisme religieux et laïc. La fonction tripartite ne peut pas soutenir la motivation symbolique, en ce qu'elle crée une confusion entre la souveraineté magico-religieuse, d'une part, et la royauté guerrière, d'autre part¹⁵¹.

Selon Paul Ricœur, il n'y a pas de symbole sans un début d'interprétation ; l'herméneutique appartient à la pensée symbolique et à son double sens –c'est la visée intentionnelle du sens second dans et par le sens premier. Cet appel à l'interprétation qui procède du symbole nous assure qu'une réflexion sur le symbole ressortit à une philosophie

¹⁴⁶ Henry Corbin, *l'imaginaire créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabî*, Paris, Flammarion, 1958, p.13.

¹⁴⁷ Voir la définition de l'icône come anamnèse par le VII^e Concile œcuménique de Nicée- 787.

¹⁴⁸ Gilbert Durand, *l'imaginaire symbolique*, 6^e édition, Paris, PUF, 2003, p.18.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ Jean Borella, *la crise du symbolisme religieux*, Lausanne, L'Age d'Homme. 1990, édition roumaine.

¹⁵¹ Voir Georges Dumézil. *Mythes et Dieux des Germains. Essai d'interprétation comparative*, Paris, PUF, 1953

Chapitre I : Texture du symbole et du mythe

du langage et même de la raison. Le symbole enveloppe une sémantique propre et suscite une activité intellectuelle de déchiffrement, de décryptage¹⁵².

Cassirer affirme que le concept de symbole recouvre la totalité des phénomènes qui facilitent la réalisation d'un sens dans un plan sensible et tous les contextes sensibles, n'importe quel type d'existence, est représenté comme manifestation d'une signification¹⁵³. La fonction symbolique, d'une perspective transcendantale d'obédience cassirerienne, est la fonction de médiation par laquelle la conscience construit son univers de perception et de discours. L'intention implicite de Cassirer, inspirée par la philosophie de Kant, était celle de libérer de son cadre trop strict la méthode transcendantale –qui reste circonscrite à la critique des principes de la philosophie newtonienne-, et d'explorer toutes les activités synthétiques et leurs règnes d'objectivation.

Le symbole exprime la mutation subie par la théorie des catégories –espace, temps, cause numéro- lorsqu'il échappe aux limitations d'une simple épistémologie, en passant d'une critique de la raison à une critique de la culture. Un processus entier de réflexion s'articule sur la symbolique du « libre arbitre », processus qui mène à augustin et à Luther, tout comme à Pélagé ou à Spinoza, avec la fécondité philosophique que cela suppose.

Les faits se déroulent différemment dans la zone psychanalytique de l'émergence du symbole, surtout sur le plan onirique sur lequel se manifeste la fonction symbolique. Freud limite la notion de symbole aux thèmes oniriques qui reprennent des motifs de la mythologie. En fait, la théorie freudienne du symbole est très déconcertante : d'une part, la place du symbolisme dans le mécanisme du rêve est étroitement délimitée : il cache seulement les stéréotypies qui résistent au déchiffrement du rêve et, d'autre part, la symbolisation n'est pas un problème du point de vue de l'interprétation du rêve, car celui-ci utilise une taxonomie constituée autre part¹⁵⁴.

Dans l'introduction à la psychanalyse, le symbole provient d'une traduction fixe qui ressemble à celle donnée par « les livres des rêves » des faits qui apparaissent dans le rêve. Nous attribuons à ce rapport fixe entre l'élément d'un rêve et sa traduction le nom de symbole, l'élément-même étant un symbole de la pensée inconsciente du rêve¹⁵⁵. Outre

¹⁵² Paul Ricœur, *De l'interprétation. Essai sur Freud*, 2^e édition, paris, Seuil, 2006, pp.28-29.

¹⁵³ Ernst Cassirer, *la philosophie des formes symboliques III, traduction de l'allemand et index de Claude Fronty*, Paris, Minuit, 2006, pp.217-231.

¹⁵⁴ Paul Ricœur, *De l'interprétation. Essai sur Freud*, 2^e édition, paris, Seuil, 2006, pp.217-231.

¹⁵⁵ Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, 2^e édition, paris, Payot, 1962, p.135.

Chapitre I : Texture du symbole et du mythe

l'efflorescence symbolique, motivée par le principe de plaisir, Adler mettait l'accent sur un principe de pouvoir, augmentation d'un entier et vaste secteur symbolique qui se fonderait sur un mécanisme de surcompensation capable d'effacer les sentiments d'infériorité¹⁵⁶. Enfin, Jung démontre que la libido se complique et se métamorphose sous l'influence de motivations ancestrales. Toute pensée symbolique est une conscientisation des grands symboles héréditaires, une sorte de germe psychologique, objet de la paléo psychologie¹⁵⁷. Dans toute son œuvre, Jung opère une distinction nette entre signe et symboles. Le signe est un substitut ou une représentation d'un fait réel, tandis que le symbole exprime un fait psychique qui ne peut être formulé plus exactement, ayant une signification plus large¹⁵⁸.

Nous pouvons reprocher à la psychanalyse, en son ensemble, son autorité unitaire et la simplification extrême des motivations : les symboles, chez Freud, se classifient en fonction du schéma de la bisexualité humaine, mais, chez Adler, en fonction du schéma de l'agressivité. Il y a aussi, selon la remarque de Piaget, une autorité du refoulement qui réduit toujours le contenu de l'imaginaire à une tentative de tromper la censure¹⁵⁹. Le symbole apparaît comme un ensemble de notions qui, dans leur agencement statique comme dans leur fonctionnement, définissent un appareil symbolique en quelque sorte au sens où Freud entendait « l'appareil psychique »¹⁶⁰.

II-1-1-4 Les différents niveaux symboliques

Les appareils symboliques se situent à trois niveaux : 1- le niveau du « verbe » ou des actants, c'est-à-dire l'animation du symbolisme dans des situations dramatiques ; 2- le niveau de la catégorie des « épithétiques » ; 3- le niveau de la catégorie des « substantifs ». Ces deux derniers niveaux s'actualisent lorsque le symbole s'établit en quelques objets généraux et stables. Il y a un niveau complémentaire, le niveau culturel, où l'on assiste à la réalisation du symbole, dans la perspective historique, sociocritique et biographique, et cela, dans des contextes isolés¹⁶¹.

¹⁵⁶ Alfred Adler, *la connaissance de l'homme*, Paris, Payot, 1949, p.33.

¹⁵⁷ Carl Gustav Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, 4^e édition, Genève. Librairie de l'Université Georg et Cie, SA, 1967, pp, 252-294.

¹⁵⁸ Frieda Fordham, *Introduction à la psychologie de Jung*, Paris, Imago, 1980, p.18.

¹⁵⁹ Jean Piaget, *la formation du symbole chez l'enfant*, Neufchâtel-Paris, Delachaux et Nieslé, 1945, p.213.

¹⁶⁰ Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Berg International, 1979, p.19.

¹⁶¹ Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Berg International, 1979, p.22.

Chapitre I : Texture du symbole et du mythe

Toute détérioration anthropologique se caractérise par deux aspects : la monopolisation d'un seul régime de l'imaginaire et la perte de la symbolisation, de la distance entre le symbolisant et « son remplissement transcendant ». C'est pourquoi Durand opte pour une définition du symbole, qui relève de l'étymon grec symbolê –plutôt que celui de symbolon-, qui signifie « confluence » et qui met l'accent sur la dimension primordiale de l'imaginaire, à savoir sa dualité constitutive.

II-1-2 Mythes et ses enjeux

La logique du mythe a été reléguée dans la zone de la « participation mystique » Durkheim¹⁶², de la connivence qui fait qu'un élément existe par l'autre. Lorsque nous pensons au mythe, nous pensons non pas seulement à la compréhension des mythologies d'un corpus constitué de narrations qui se rapportent aux croyances ou aux certains rites d'une société, mais aussi à la capacité de l'imaginaire à créer des contes exemplaires¹⁶³.

Selon Durand, le mythe est un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes qui tend à réaliser une narration¹⁶⁴, le mythe est une esquisse de rationalisation parce qu'il utilise le fil d'une exposition où les symboles se transforment en mots et les archétypes en idées¹⁶⁵. L'organisation dynamique du mythe correspond à l'organisation statique d'une « constellation des images ».

Le mythe est doué d'une connaissance sémiologique, d'une autonomie noétique et d'une efficacité psychique. Une vieille tradition de la lecture du mythe qui va jusqu'à l'évhémérisme antique, n'a pas cessé d'assimiler le contenu des narrations à la représentation d'un fait extérieur au mythe. En général, toutes les valeurs positives, attribuées par l'herméneutique au mythe, ne deviennent intelligibles que si on suppose une sorte de matrice génératrice de sens, une sorte de logos spermatikos qui lui serait propre. Par exemple, chez Platon, le terme mythos se réfère à des réalités diverses telles que les fables, les allégories, les paraboles, ou les narrations à contenu religieux. La création mythique ne résulte pas de l'activité exclusivement reproductrice de l'imaginaire.

¹⁶²David Émile Durkheim, né le 15 avril 1858 à Épinal et mort le 15 novembre 1917 à Paris, est un sociologue français considéré comme l'un des fondateurs de la sociologie moderne.

¹⁶³ Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Berg International, 1979, p.29.

¹⁶⁴ Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Berg International, 1979, p.30.

¹⁶⁵ Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Berg International, 1979, p.30.

II-1-2-1 les fonctions du mythe

Mircea Eliade établit une prémisse à partir de laquelle il construit toute sa théorie sur les fonctions du mythe. Il remarque les rapports existants entre le mythe comme tel, comme forme originelle de l'esprit et le Temps. Le mythe devient un facteur révélateur des structures des temps. Selon Eliade, le mythe raconte des événements qui ont lieu en principe, c'est-à-dire aux commencements, dans un instant primordial et atemporel, dans un laps de temps sacré. La définition éliadienne du mythe, devenue Topos, prend en considération l'existence de la dialectique sui generis entre temps profane et temps sacré¹⁶⁶, dans la perspective phénoménologique de l'histoire des religions. La fonction du mythe consiste dans la réactualisation des événements illo tempore comme note spécifique de toute société traditionnelle en vue d'amener dans la mémoire collective des modèles exemplaires¹⁶⁷.

Le mythe a le rôle de briser le temps individuel, historique et d'actualiser le grand mythique¹⁶⁸. Le mythe est considéré comme une histoire vraie et, en même temps, comme justification des activités humaines, s'axant sur la dimension primordiale et totale de l'ontologie. Le mythe a aussi la fonction importante de dominer le temps chronologique¹⁶⁹ et de favoriser la « nostalgie des origines ». Mircea Eliade affirme que tout appel au mythe ou au comportement mythique pourrait se réduire à la tentative de se guérir de l'action du temps¹⁷⁰. Par conséquent, le mythe est le discours où se produit la tension de tout développement du sens.

Nietzsche avait vu que le mythe qui constitue le soubassement de la pensée grecque est la narration antagoniste qui met en jeu les forces dionysiaques et les forces apolliniennes¹⁷¹. Claude Lévi-Strauss souligne, en effet, le caractère problématique du mythe quant à la réconciliation des unités sémantiques, en diachronie. Il parle de trois particularités fondamentales du mythe : le sens du mythe qui dépend de la manière selon laquelle les éléments isolés sont combinés ; le mythe relève de l'ordre du langage ; le mythe se retrouve à un autre niveau que celui de l'expression linguistique, à un niveau plus profond.

¹⁶⁶ Mircea Eliade, *Images et symboles, Essai sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, 1952, p.73.

¹⁶⁷ Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1949, pp.48-51.

¹⁶⁸ Mircea Eliade, *Images et symboles, Essai sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, 1952, p.77.

¹⁶⁹ Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957, p. 56.

¹⁷⁰ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p.36

¹⁷¹ Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, Paris, Denoël-Gonthier, 1964, pp. 148-160.

II-1-2-2 Les structures du mythe

Il trouve que tout le mythe a une double structure synchronique et diachronique qui permet l'organisation des éléments en séquences. Le mythe possède une structure en folio qui se manifeste en surface par le procédé de la répétition. S'il est vrai que l'objet du mythe est de fournir un modèle logique pour résoudre la contraction, apparaîtra alors un nombre théorique de folios¹⁷². Le mythe se développe en opposition avec sa structure qui demeure discontinue. La logique interne de la pensée mythique semble aussi exigeante que celle de la positive. La différence spécifique tenant plutôt à la qualité des opérations intellectuelles qu'à la nature des choses auxquelles s'appliquent ces opérations.

Gilbert Durand argumente en faveur de la thèse selon laquelle le mythe constitue la dynamique du symbole, c'est-à-dire que le mythe serait celui qui partage les rôles dans l'histoire et décide ce qui forme le moment historique, le mythe serait donc le module de l'histoire, non l'inverse¹⁷³. La dynamique du symbole constituée par le mythe éclaircit a-posteriori la mécanique et la génétique du symbole. Car le mythe remet en ordre l'élément symbolique, le geste rituel, le drame ou l'histoire sacrée à l'intérieur de l'illo tempore, ab initio. L'histoire de la fondation, Ab Urbe Condita, n'assurait sa permanence et sa prégnance que parce qu'elle était le paradigme mythique de toute idéologie, de toute destinée de la société romaine. L'intérêt méthodologique pour le mythe, et qui s'est manifesté pendant plus d'un demi-siècle, est le signe d'un changement considérable dans l'*epistema*, l'idéologie, *Weltanschauung* ou *Wesenchau* de notre siècle¹⁷⁴.

Le mythe apparaît comme un discours qui met en scène des personnages, objets valorisés du point de vue symbolique, et qui est segmentable en séquences ou unités sémantiques plus petites (mythèmes) où s'investit une croyance nommée prégnance symbolique¹⁷⁵. Essayant d'avancer une typologie des mythes. Claude-Gilbert Dubois réussit à opérer une distinction entre le mythe et la mythologie. Selon l'hypothèse de l'auteur, le terme de mythologie implique la révélation d'un simple aspect formel du signifiant.

Mythologie, dans son acception la plus restreinte, désigne l'appareil symbolique dont s'entourent, par l'action de l'imaginaire et du culturel, un objet de la vie quotidienne ou une

¹⁷² Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 2005, pp.240-241.

¹⁷³ Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Berg International, 1979, p.31.

¹⁷⁴ *Ibidem*, pp.32-33.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

Chapitre I : Texture du symbole et du mythe

image culturelle banale : mythologies du frigidaire ou de l'ordinateur, mythologies du poujadisme ou du gaullisme¹⁷⁶.

A contrario, le terme de mythe renvoie à un signifié majeur du processus de symbolisation ; dans son acception synthétique, le mythe est utilisé pour définir les axes sémiologiques d'une mythologie¹⁷⁷. Selon la théorie de Claude-Gilbert Dubois, les mythes se classifient « en fonction de leur structure interne » (une classification pareille s'opère à l'aide des instruments d'analyse légués par Lévi-Strauss, Gilbert Durand, Eliade et C. G. Jung) ; « en fonction de l'appartenance culturelle » (Les mythologies des divers paganismes qui se sont installés en Europe, Le mythe chrétien et Les mythologies de la modernité) et « en fonction de leur signification » (les mythes d'origine, les mythes identitaires et les mythes de finalité ou eschatologiques) »¹⁷⁸.

Dans le mythe, la pensée personnifie et dramatise les idées au lieu de saisir les vérités dans leur essence intrinsèque, dans leur nature abstraite et dépersonnalisée. La caractéristique du mythe est, donc, son déroulement, au-delà des éléments de différence individuelle. La constitution du mythe ne doit pas être comprise comme une invention ou une création, mais comme une actualisation. Suivre le trajet anthropologique par la texture du symbole et du mythe, c'est identifier les étapes qui articulent la logique de l'imaginaire, car nous pouvons dire que ce type de logique comporte une inclusion de deux paradigmes conceptuels : le symbole et le mythe.

II-1-2-3 Fondements du mythe

Une comparaison féconde s'imposerait entre la position anthropologique de Gilbert Durand et la position philosophique de Lucian Blaga quant aux fondements du mythe. Nous pouvons nous interroger sur les raisons pour lesquelles l'épistémologie de l'un fait la part belle aux instances psychiques et au dépassement des présupposés rationnels, tandis que la philosophie de la culture de l'autre insiste sur le primat de la conceptualisation dans la recherche contemplative. Le discours du philosophe roumain sur la productivité de la permutation analogie-dysanalogie constitue un bon exemple de ce qui rapproche les deux penseurs et, tout à la fois, les distingue.

¹⁷⁶ Claude-Gilbert Dubois, les modes de classifications des mythes, in Joël Thomas (dir.), Introduction aux méthodologies de l'Imaginaire, Paris, Ellipses, 1998, p.28.

¹⁷⁷ Ibidem.

¹⁷⁸ Claude-Gilbert Dubois, les modes de classifications des mythes, in Joël Thomas (dir.), Introduction aux méthodologies de l'Imaginaire, Paris, Ellipses, 1998, p.28.

Chapitre I : Texture du symbole et du mythe

Lucian Blaga se propose de rendre sa signification primordiale au concept de mythe. Ce type de restauration spirituelle ne cesse pas d'être utile et s'impose parfois avec force. Le philosophe roumain tâche de replacer le concept de mythe à l'intérieur de ses limites et de le mettre de nouveau en rapport adéquat avec le contenu sui generis des mythologies. Selon Lucian Blaga, les mythes prétendent, d'une certaine manière, être des « révélateurs des mystères ».

Suivant les diverses mythologies, il faut faire la distinction entre deux grands groupes de mythes : les « mythes significatifs » qui révèlent, au moins par leur intention, des significations susceptibles d'avoir un équivalent logique et les « mythes trans-significatifs » qui tendent à la révélation d'un aspect dépourvu de toute implication logique. Les homologues entre la théorie de Lucian Blaga et celle de Gilbert Durand, en filiation avec Gaston Bachelard, deviennent plus évidentes au niveau de la dissociation entre esprit mythique et esprit scientifique, à partir de leur commune tendance à révéler le mystère par des visions élaborées. On peut toutefois remarquer que, dans une perspective mythique, le rapport entre le contenu et la révélation n'a pas la même nature que dans une perspective scientifique.

II-1-2-4 Distinction entre esprit mythique et esprit scientifique

L'esprit mythique opère en utilisant les éléments connus du monde concret, il exploite les données sensibles sans les amputer en quoi que ce soit. Les considérations de Blaga sur le mythe du feu, en tant que démon ou divinité dont les traits sont conçus par l'analogie avec ceux de l'homme, constituent des hypothèses valides d'une démarche avant la lettre de la psychanalyse bachelardienne du feu qui paraîtra une douzaine d'années plus tard.

Quant à la dialectique entre esprit mythique et esprit scientifique, le philosophe roumain reprend l'exposé d'un mode de pensée dont il a théorisé le principe et expliqué le mécanisme dans la première partie de la trilogie de la connaissance, L'Eon dogmatique. Nous pourrions le suggérer, très sommairement, par le concept de contradiction féconde. Au fond, Lucian Blaga parle d'antinomies transfigurées, ce qui nous ramène au parallélisme avec l'épistémologie bachelardienne et avec l'épistémologie durandienne qui s'appuie sur la logique contradictoire. Loin de s'exclure, théorie scientifique et doctrine religieuse se rejoindraient dans un même recours au contenu épistémique du dogme, tel que le conçoit, ou le dégage, Blaga. Mais alors c'est au sein même de la religion –largement entendue- que se trouverait l'ambivalence (elle aussi féconde) d'un aspect mythique et d'un aspect scientifique. Lucian Blaga est le premier qui pose la question fondamentale en ces termes.

II-1-2-5 Pensée mythique

Cassirer essaie de caractériser la pensée mythique par les altérations de structure qui suscite dans l'esprit humain l'idée de puissance ou de substance magique. Cette idée est saisie dans un grand nombre de mythologies, mais on ne peut pas dire que la présence en soit absolument nécessaire, ni qu'elle conditionne l'univers de mythe. Le mythique et le magique ne doivent pas être confondus. Il peut y avoir constitution du mythique sans que l'élément magique n'intervienne.

L'esprit mythique tend à intégrer le monde sensible dans des conceptions formées des éléments d'une expérience vitalisée, tandis que l'esprit scientifique, maître absolu de l'analogie, tend à lui substituer des conceptions fondées sur les éléments d'une expérience dévitalisée. La distance entre mythe et fiction scientifique (ou philosophique) s'élargit lorsqu'on a affaire au groupe imposant que représentent les mythes « trans-significatifs ». Ceux-ci requièrent le même type de matériau que les mythes dotés de signification précise. La différence tient, d'une part, au développement de leur caractère à la fois complexe et ambigu, et, d'autre part, au fait que ce qu'ils nous révèlent ne peut se convertir en une signification articulée.

L'exégèse rationalisante ne comprend pas que le noyau d'énigme fait constitutivement partie de « mythes trans-significatifs » et que chercher à le dévoiler revient à détruire le mythe en tant que tel. Par le biais de la proclamation d'un prétendu sens, ce qui est mythe devient simple allégorie. Enfin, les « mythes trans-significatifs » sont susceptibles d'un grand nombre d'interprétations allégoriques, sans que, pour autant, ils renvoient, par leur dimension positive et révélatrice, à aucune des significations logiques qui peuvent leur être attribuées. Par conséquent, les mythes sont définis comme des tentatives menées par l'esprit humain afin de révéler des « trans-significations », tout cela en recourant à l'analogie et à un matériau tiré de l'expérience vivante. C'est pourquoi les mythes sont des élaborations à visée révélatrice, ils constituent les premières grandes manifestations d'une culture. Le mythe, en tant que métaphore, à la fois complexe et structurée sur le plan stylistique, relève d'un autre ordre – l'ordre de notre destin créateur¹⁷⁹.

¹⁷⁹ Lucian Blaga, A propos du mythe, in La genèse de la métaphore et le sens de la culture, Trilogie de la culture, Paris, Librairie du Savoir-Fronde, 1995, pp.308-328.

II-1-3 La complémentarité des archétypes :

L'appareil symbolique est constitué de trois catégories importantes : schèmes, images-archétypes et dérivations symboliques. Prenant la notion spécifique de schème de la terminologie kantienne, Durand la définit comme une généralisation dynamique de l'image constituant la faculté de l'imaginaire.

II-1-3-1 Définition du schème

Le schème de Gilbert Durand ne fait pas la liaison entre l'image et le concept –tout comme chez Kant –, mais entre les gestes inconscients, les dominantes réflexives et les représentations. Les schèmes forment l'ossature fonctionnelle de l'imaginaire. Ce sont les gestes de l'*homo symbolicus*. C'est en outre ce que suggérait Bergson lorsqu'il parlait d'une présence archaïque de l'*homo faber* en nous.

Mettant le schème à l'origine de la figuration symbolique, Durand prend ses distances par rapport à la théorie jungienne des archétypes élaborés dans l'inconscient collectif, mais aussi par rapport aux réductions de la figure symbolique, tant de la théorie freudienne –la réduction au symptôme d'une seule libido– que de la théorie lacanienne qui limite le langage aux syntaxes d'une langue naturelle. Gilbert Durand adopte la position valide de Marcel Mauss en ce qui concerne l'expression corporelle du verbe en tant que premier langage. Ce que Husserl appelle le « préréflexif » correspond au schème que Gilbert Durand considère de nature verbale¹⁸⁰. Quant aux images-archétypes.

Durand affirme qu'il s'agit des images primaires et universelles qui se classifient selon le discours métaphorique en images de l'épithète et en images du substantif. Les archétypes représentent « les substantivations des schèmes ». Jung emprunte cette notion de Burckhardt et la transforme en synonyme de « l'image primordiale », « engramme », ou bien de « l'image du prototype ». Jung a ainsi mis en évidence le caractère anthropologique des archétypes. L'image primordiale doit être en rapport avec certains processus perceptibles de la nature qui sont toujours actifs¹⁸¹. Cet archétype intercesseur entre les schèmes subjectifs et les images fournies par le milieu perceptif pourrait être comparé avec le noumène de l'aperception kantienne.

¹⁸⁰ Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Berg International, 1979, pp.19-20.

¹⁸¹ Carl Gustav Jung, *Les types psychologiques*, Genève, Georg et Cie, 1958, p.411.

II-1-3-2 Les archétypes

Quoique Jung insiste sur le caractère collectif des images primordiales dans le cadre de la métaphysique, il définit les archétypes comme « zone matricielle de l'idée ». Chez Jung, il s'agit d'un engagement pragmatique de l'archétype imaginaire dans un contexte historique et épistémologique. L'étude des archétypes de l'inconscient collectif a conduit Jung à des conclusions intéressantes, l'une des plus importantes étant celle que l'homme possède *realiter* une fonction religieuse naturelle¹⁸². Les archétypes jungiens peuvent être prouvés du point de vue empirique comme équivalents des dogmes religieux. Selon Jung, l'archétype est une forme symbolique entrant en fonction partout où il n'y a aucun concept conscient ou lorsque des raisons extérieures et intérieures le rendent impossible¹⁸³.

Dans la perspective de sa psychologie analytique, Jung mène jusqu'à ses limites la loi biogénétique bien connue d'Ernst Haeckel. Introduisant les archétypes d'*anima* et d'*animus*, Jung crée des constellations antinomiques dont l'émergence a lieu dans la période de la puberté et qui représentent des figures mythiques parentales. Donc, l'*anima* est l'archétype féminin, installé dans la texture de l'inconscient d'un individu de type masculin, tandis que l'*animus* est l'archétype masculin brodé sur la texture d'un individu de type féminin. L'*anima* et l'*animus* sont des médiateurs entre l'esprit conscient et l'esprit inconscient. Ces archétypes, qui sont personnifiés dans les rêves, les phantasmes ou les visions, constituent une opportunité de comprendre l'inconscient¹⁸⁴.

Charles Baudouin met l'accent sur le rapport entre l'imaginaire et les processus rationnels, tout en démontrant qu'il y a des connexions possibles entre images et pensées : une véritable connexion horizontale qui regroupe de nombreuses images en une pensée et une connexion verticale, au sein de laquelle une image suscite plusieurs idées¹⁸⁵. Selon Baudouin, le concept est formé d'une sorte d'induction archétypale. Il y a chez lui une confusion entre les schèmes et les archétypes, d'une part, et les archétypes et les symboles, de l'autre. Ce qui différencie l'archétype du symbole est son manque d'ambivalence, son universalité constante et son adéquation au schème.

¹⁸² Frieda Fordham, Introduction à la psychologie de Jung, traduction de l'anglais par Thierry Auzas et Marie-Jeanne Benmussa, Paris, Imago, 1980, p.75.

¹⁸³ Carl Gustav Jung, Les types psychologiques, Genève, Georg et Cie, 1958, p.371.

¹⁸⁴ Frieda Fordham, Introduction à la psychologie de Jung, traduction de l'anglais par Thierry Auzas et Marie-Jeanne Benmussa, Paris, Imago, 1980, p.22-23.

¹⁸⁵ Charles Baudouin, De l'instinct à l'esprit, Paris, Desclée de Brouwer, 1950, p.191.

Chapitre I : Texture du symbole et du mythe

Gilbert Durand considère que les archétypes sont liés aux diverses images d'une culture où plusieurs séries de schèmes s'entremêlent¹⁸⁶. A partir de l'animus, perçu comme image archétypale imposante. Gilbert Durand saisit l'existence des images-archétypes, imprécises comme figures, comme structures et qui ressortent des schèmes archétypaux. Les images-archétypes ressemblent aux divinités antiques que Dumézil qualifie de pauvres au niveau de la représentation figurée, mais de riches de par ses cohérences fonctionnelles¹⁸⁷.

II-1-3-3 Les images archétypales

Les images archétypales chrétiennes impliquent une revalorisation du symbolisme religieux, une reprise de leurs virtualités et de leur puissance sur la psyché profonde. Toute valorisation d'une image archétypale couronne et consomme les anciennes : le salut révélé par la Croix, n'annule pas les valeurs pré-chrétiennes de l'arbre du monde, symbole par excellence de la *renovatio* intégrale ; au contraire, la Croix vient couronner toutes les autres valences et significations¹⁸⁸.

Prenons, par exemple, l'image-archétype de l'Axis Mundi qui, dans la perspective de l'anthropologie religieuse, est en relation avec le symbole de la Croix. La restitution des images-archétypes par le biais des symboles chrétiens signifie une possibilité particulière de réconcilier la perspective pré-chrétienne avec les perspectives vétéro et néo testamentaire qui mènent à la révélation d'une pluralité des sens.

Entreprenant une recherche relative à la philosophie de l'image, Ciprian Valcan relève, à partir de la théorie thomiste, une typologie de l'image de Dieu dans l'homme. L'image n'est pas une notion univoque et statique, car, d'une part, elle comprend différents degrés et, d'autre part, elle tend à une grande ressemblance avec Dieu ; ce qui signifie qu'elle est donc en marche vers la perfection. Saint Thomas découvre dans l'homme trois sortes d'images de Dieu : l'image de la création, l'image de la recréation et l'image de la ressemblance. Mais, tandis que les noms de ces trois sortes d'images restent les mêmes depuis l'époque des Sentences, leur signification change à partir de l'époque de la Somme Théologique¹⁸⁹. L'image de la recréation est l'image qui a la plus grande ressemblance avec Dieu, car elle

¹⁸⁶ Gilbert Durand, Les structures anthropologiques de l'Imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale, 11^e édition, Paris, Dunod, 1992, p.63.

¹⁸⁷ Gilbert Durand, L'Imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image, Paris, Hatier, 1994, p.49.

¹⁸⁸ Mircea Eliade, Images et symboles. Essai sur le symbolisme magico-religieux, Paris, Gallimard, 1952, p.215.

¹⁸⁹ Ciprian Valcan, Recherches autour d'une philosophie de l'Image, Timisoara, Augusta, 1998, p.199.

Chapitre I : Texture du symbole et du mythe

consiste dans l'acte même de l'imiter, étant la seule image perdue par le péché, tandis que les deux autres images – l'image de la création et l'image de la ressemblance – restent en l'homme.

Outre les images-archétypes qui se trouvent sous l'influence des incidents de type situation culturelle ou technologique, l'appareil symbolique est aussi constitué de ce que Gilbert Durand appelle les « dérivations symboliques ». Il montre que les langues naturelles ajoutent des dérivations sémantiques à l'appareil symbolique spécifique par le biais de la graphie ou de la phonétique¹⁹⁰. L'homonymie des mots *séma/sôma* (prison/corps), *Shiva/shavâ* (le dieu/le cadavre, en sanskrit), la calligraphie arabe de *bâ* et d'*alif* (la première lettre *bâ* de la dénomination inaugurale du Coran *bismillâh*), prouve, entre autre chose, le pouvoir dérivatif et créateur des symboles, des phonèmes ou des idéogrammes de la langue naturelle.

Les dérivations symboliques représentent le mécanisme limite au-delà duquel se trouve le symbole. L'organisation de l'appareil symbolique (schèmes, dérivations symboliques) oblige à des considérations spécifiques sur la constitution du symbole. C'est pourquoi il faut comprendre que ces outils de l'imaginaire, hiérarchisés dans l'appareil symbolique, sont indispensables au fonctionnement des structures imaginaires.

II-1-4 l'inconscient collectif

II-1-4-1 Inconscient personnel et inconscient collectif

Il est usuel d'opposer la psychologie analytique de Jung et la psychanalyse freudienne. Peu avant la 1^{ière} guerre mondiale : Jung donnera naissance à la notion de « psychologie analytique ». Cette querelle aura son écho dans le domaine de la critique. Sigmund Freud s'est surtout intéressé aux composants personnels de l'inconscient. Pour expliquer nos comportements. Il a mis le point sur le vécu précoce de l'individu, il a cherché la source dans les traumatismes de la prime enfance dont nous souffrons le meurtre du père par le fils : enfin S Freud a trouvé dans le mythe d'Œdipe le schéma fondamental des liaisons entre le père et son fils.

Les actions infantiles refoulées sont les composantes principales de l'inconscient freudien. L'inconscient Jungien est composé d'éléments hérités, appartenant à l'espèce humaine.

¹⁹⁰ Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Berg International, 1979, p.23.

Chapitre I : Texture du symbole et du mythe

Les figures-fées-sorcières, orgues... etc. envahissent notre psyché dont l'origine remonte dès l'aube de l'humanité. Leurs ensembles comportent un conscient collectif dans lequel nous allons puiser les images qui nourrissent notre fantaisie créatrice, sont à la source de nos rêveries comme des productions artistiques les mieux élaborées.

On remarque que Jung ajoute aux données de Freud la dimension universelle de l'histoire biologique de l'homme. Des images qui sont dans notre inconscient collectif ont une force virtuelle : elles influencent notre manière de penser le monde. La civilisation a un rôle aussi dans cette activité. Jung élabore que chaque époque peut traiter de manière neuve des images anciennes. Le destin des peuples est en étroite liaison avec la résurgence et à l'adaptation de ces images. C'est ce mélange qui lui donne sa force.

II-1-4-2 Inconscient collectif et clinique analytique

La démarche de Jung a donné naissance à tendances opposées – l'introversion et l'extraversion – selon lesquelles l'individu soit il cherche le contact avec les autres. Jung aussi apporte autre chose l'importance à la constitution, à la compréhension des psychoses. Les deux hommes (Jung et Freud) sont toujours querellés. Mais ils nous ramènent à ce que l'inconscient nous remonte toujours aux origines, que ce soit celle de l'individu ou de l'espèce humaine. L'inconscient personnel et l'inconscient collectif se superposent, se hiérarchisent.

II-1-5 Complexes affectifs et archétypes

Jung range les composantes de l'inconscient en deux catégories :

Les contenus de l'inconscient personnel sont surtout ce que l'on appelle les complexes à tonalité affective, qui constituent l'intimité personnelle de la vie psychique. Par contre, les contenus de l'inconscient collectif sont les « archétypes »¹⁹¹.

La notion d'archétype, empruntée au lexique de la philosophie platonicienne, s'est montée indispensable pour le domaine de l'imaginaire.

II-1-5-1 Inconscient personnel et les complexes

C'est à la prémisse de sa carrière que Jung conçoit sa théorie des complexes. Il pratiquait toujours la psychologie expérimentale ; l'une de ses contributions consistait à demander à ses patients d'associer à un mot qu'il prononce, le premier terme qui leur vient à l'esprit. Certains mots qu'ils produisent leurs provoquaient des troubles. Analysant ces troubles. Jung

¹⁹¹JUNG, Carl-Gustav. *Les racines de la conscience*, Etude des archétypes, Paris, Buchet/Chastel, 1971, p.14.

remarque, dans « l'Homme à la découverte de son âme », que les mots inducteurs qui déterminent la perturbation quelconque de la réaction sont ceux qui se rencontrent chez le sujet avec le contenu émotionnels »¹⁹². C'est ce contenu émotionnel que l'on appelle « Complexe ».

Si les complexes entraînent des réactions des gènes, ils touchent donc à l'inconscient collectif alors qu'ils agissent dans l'inconscient personnel.

II-1-5-2 L'inconscient collectif et les archétypes

Le concept d'archétype est inventé par Jung en 1919, pour désigner les éléments structurateurs de l'inconscient collectif. Charles Baudouin, a également consacré un long ouvrage à l'œuvre de Jung, constate que l'on peut définir les archétypes comme des « *composantes de l'imagination* »¹⁹³. Pour leur utilité de l'étude de l'imaginaire.

Jung n'a pas arrêté de certifier l'origine biologique des archétypes ; il les a incorporés à notre héritage génétique en les rapprochant des instincts :

*Ce que nous appelons « instinct » est une pulsion physiologique, perçue par les sens. Mais ces instincts se manifestent aussi par des fantasmes, et souvent ils révèlent leur présence uniquement par des images symboliques. Ce sont ces manifestations que j'appelle les archétypes.*¹⁹⁴

Les archétypes nous guident, ils procurent à notre imagination des modèles universels de pensée et de comportement. Ils prouvent que l'imagination ne fonctionne pas de manière libre, car ses productions obéissent à des canevas propres à l'espèce non à l'individu. Cette notion ouvre la porte de lois de formation et de critères de classification des images. Grâce à elle, on a donc un outil d'approche structurelle de l'imaginaire.

¹⁹²JUNG, Carl, Gustav. *L'homme à la découverte de son âme*. Payot Saint-Amand, Bussière, 1963, p. 137.

¹⁹³*Ibid.* p. 186.

¹⁹⁴JUNG, Carl-Gustav. *Essai d'exploration de l'inconscient*. Paris, Laffont-Gonthier, 1964, p. 95.

Chapitre 2

L'image et l'imaginaire

dans les contes berbéro algériens

Chapitre II : L'image et l'imaginaire dans les contes berbéro algériens

Le but de la présente étude est de mettre en évidence les fondements et les fonctions de l'imaginaire symbolique, dans une double perspective, anthropologique et métaphysique, en tant que modèle structurant d'un espace culturel qui essaie de dépasser le rationalisme et le positivisme angoissant de la modernité.

II-2-1 L'imaginaire symbolique et ses fondements

Le principe du tiers inclus, sur lequel se fonde la logique imaginative, situe les objectifs de l'anthropologie de l'imaginaire sous la marque de la théophanie, qui assure une ouverture vers un humanisme pluridisciplinaire. Le concept de trajet anthropologique devient l'opérateur central de notre entreprise. La méthode choisie se propose de saisir la profondeur de l'imagination et de ses invariants (image spéculaire, image christique), les rapports de l'homo symbolicus avec son Mundus Imaginalis, et, enfin, une méthodologie de l'anthropologie, enrichie par une approche herméneutique.

II-2-1-1 La fonction de l'image

L'image, qui a ordinairement du mal à trouver une fonction tant qu'elle est prise en tenailles entre percept et concept, peut devenir une forme de représentation dès lors qu'on la fait participer aux activités perceptives et intellectives. Il faut, à cet égard, la lier à une imagination symbolique, constitutive d'une imagerie spécifique. Tel est l'apport des théories anthropologiques qui concluent à une activité a priori des images symboliques. Les images, en donnant un contenu figuratif à ce qui échappe à l'expérience des sens, nourrissent une pensée du « comme si », qui ne saisit pas des contenus déterminants, mais livre des contenus réfléchissants permettant de donner au moins un sens à ce que nous ne pouvons démontrer.

Contre toutes les théories dévalorisantes de la psychologie classique, Durand se situe dans le prolongement de la phénoménologie poétique bachelardienne qui montre le rôle et la spécialité de l'image dans la vie psychique et sa cohérence fonctionnelle. Les prémisses intitulées par Gaston Bachelard constituent le fondement de l'anthropologie de Gilbert Durand. L'imagination en tant que dynamisme organisateur, le dynamisme organisateur en tant que facteur d'homogénéité dans la représentation.

Selon Gaston Bachelard, l'imagination, comme faculté de déformer les images au cœur des substances élémentaires, comporte, une matière capable de découvrir les origines de l'être, la possibilité de vire, d'une façon dynamique, cette modification : la matière ne peut pas être séparée du geste, car l'imagination d'un mouvement sous-entend, de la sorte,

Chapitre II : L'image et l'imaginaire dans les contes berbéro algériens

l'imagination d'une matière. L'image psychique conçue comme représentation en dehors d'un cadre conceptuel implique une étude systématique, tandis que l'image poétique apparaît comme « phénomène de l'être, l'un des phénomènes de l'homme »¹⁹⁵.

D'une perspective strictement psychanalytique, Bachelard décrit les images et essaie de les hiérarchiser à partir de méthodes non-rationalistes. Il remarque que le mécanisme d'apparition des images s'explique seulement par une organisation dans des constellations dynamisées, par certains moyens de regrouper les images à travers un axe qui va de l'organique au spirituel, en vue de décrypter l'essence. Par exemple, il parle d'une « imagination des qualités » mise en relation directe avec l'imagination littéraire. « *Une dialectique des valeurs anime l'imagination des qualités. Imaginer une qualité, c'est lui donner une valeur qui dépasse ou contredit la valeur sensible, la valeur réelle* »¹⁹⁶.

C'est à présent que l'image acquiert son véritable sens, étant interprétée par le biais du même et de l'Alter, un rapport déjà dépassé entre l'image et la pensée. Bachelard introduit le terme d'« image imagée » qui n'est que la sublimation des archétypes plutôt que des copies fidèles de la réalité. La dialectique de l'énergétisme imaginaire devient une fonction fondamentale qui pourrait régler le régime des images, dévoilant les réseaux implicites de leur fonctionnement. A partir de la philosophie du « Non » de « L'Air » et les Songes jusqu'à la « La flamme d'une chandelle », Gaston Bachelard restitue la fonction symbolique de l'image qui détermine l'apparition d'une cohérence d'un autre ordre. Nous assistons à une modification nécessaire de la logique de l'imaginaire, une logique qui conçoit le symbole comme le ressort de la sémantique, ayant un sens plus profond.

Opposant l'image au symbole et l'associant à la mémoire, Bachelard propose une théorie que Durand rejettera catégoriquement. Dans l'ouvrage, *La Flamme d'une Chandelle*, associant l'image à la mémoire, Bachelard dissociera la catégorie de l'image –qui inaugure de nouveaux rapports avec les choses –du monde du symbole- qui renvoie à une science. Durand a raison lorsqu'il refuse cette théorie qui dévalorise l'image d'une fonction vitale : la fonction symbolique. S'appuyant sur les ouvrages des logiciens et des psychologues, Durand souligne l'importance du symbole, cet élément constitutif de l'image. L'apparition d'un sens ne peut résulter que de la convergence d'un réseau des significations. L'image prend naissance au

¹⁹⁵ Gaston Bachelard, *la poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, p.80.

¹⁹⁶ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948, pp. 82-83.

Chapitre II : L'image et l'imaginaire dans les contes berbéro algériens

niveau du trajet anthropologique ; elle n'a de signification que dans le prolongement d'un geste pulsionnel.

Les images n'échappent pas à une réification où s'entremêlent les éléments primordiaux de Bachelard aux archétypes de Jung –tout les deux portant a priori leur signification. Comme idée maîtresse, il faut retenir le fait que chez Gilbert Durand les images ont la capacité de se structurer en des constellations car elles sont des développements du même thème archétypal, des variations d'un même archétype¹⁹⁷.

L'image symbolique est moins support d'une connaissance déterminante, que vecteur d'une pensée qui tente de s'élever vers une totalité de significations profondes. Aucune image n'est symbolique, car la dimension de sens n'apparaît qu'à celui qui présuppose déjà du sens. Les images symboliques s'équilibrent les unes les autres, plus ou moins finement, plus ou moins globalement selon la cohésion des sociétés.

II-2-1-2 La profondeur symbolique de l'imago

Nous devons nous interroger pour savoir si les images sont des éléments générateurs de valeurs, capables de concurrencer la perception et la pensée. Jean-Jacques Wunenburger se demande si la vie des images ne trouve pas son origine dans la dimension symbolique de la forme et du contenu, dimension qui peut rendre compte de leur profondeur, de leur consistance¹⁹⁸. A partir de la phénoménologie des images religieuses développées par Mircea Eliade et Gaston Bachelard, Gilbert Durand situe le trajet anthropologique des images dans un espace symbolique, le seul qui explique la coordonnée de ces formes génériques issues de la force et de la profondeur des images.

La psychanalyse moderne a le mérite de mettre en question quelques paradigmes primordiaux tels : images, symboles et archétypes. Ce qui nous intéresse ici, c'est la profondeur symbolique de l'image. Le plus grand mérite de Jung est d'avoir dépassé la psychanalyse freudienne en partant de la psychologie-même et d'avoir ainsi restauré la signification spirituelle de l'image. Eliade parle d'une multitude d'images, des images qui sont même plurivalentes de par leur structure. La coordonnée symbolique des images acquiert

¹⁹⁷ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, 11^e édition, Paris, Dunod, 1992, p.41.

¹⁹⁸ Jean-Jacques Wunenburger, *La vie des images*, 2^e édition augmentée, Grenoble. Presses Universitaires de Grenoble, 2002, p.43.

Chapitre II : L'image et l'imaginaire dans les contes berbéro algériens

vraiment la marque unique de *cioncidentia oppositorum*, lorsque l'imgo et le symbole deviennent un *modus vivendi* pour diverses théologies et métaphysiques.

La perception symbolique des images n'est qu'une opération subjective et la configuration symbolique n'est qu'une surabondance fictionnelle. Si nous partons du présupposé que la symbolisation est la manifestation du psychisme, la signification de la profondeur symbolique, est une aptitude d'ordre subjectif et l'image symbolique est l'image la plus féconde par rapport aux autres.

La profondeur de sens de l'image se trouve illustrée par la nature équivoque du symbolisé ; les images sont proches des noyaux archétypaux. C'est pourquoi les images symboliques favorisent la créativité, dans la mesure où l'ambivalence et l'opposition deviennent des facteurs générateurs d'images essentielles. Durand saisit l'opération participative déclenchée par le passage du sens propre au sens figuré de l'image et qui prend naissance dans le jeu subtil de l'*absentia* et de la *praesentia*. Faisant référence au problème platonicien de la réminiscence, l'anthropologue souligne l'importance de l'imaginaire épiphanique, qui est apte à déceler la connaissance de la vérité de l'état d'*Aletheia*.

L'imagination symbolique ne doit pas être trop identifiée à une pure démarche intellectuelle, car elle implique aussi une réceptivité du sujet aux images, et donc une dynamique affective complexe. De plus, la profondeur symbolique des images est inséparable d'une tonalité psychique qui sollicite la totalité du moi¹⁹⁹. La phénoménologie de la profondeur symbolique n'exclut pas une psychologie des abîmes qui s'appuie sur une révélation des sens. Les images symboliques couvrent un ensemble bien délimité de phénomènes iconiques, elles n'ont pas une densité égale lorsqu'elles révèlent une profondeur. Enfin, la dimension symbolique des images n'est plus assimilable à une surabondance des représentations.

II-2-1-3 L'image spéculaire

L'analyse psychanalytique comprend le stade du miroir « comme une identification » au sens fort du terme. La métamorphose produite chez le sujet quand il assume une image, dont l'effet est indiqué par l'usage du terme *imgo*. L'assomption de son image spéculaire par l'être implique un cas exemplaire : la manifestation de la matrice symbolique où :

¹⁹⁹ Jean-Jacques Wunenburger, *La vie des images*, 2^e édition augmentée, Grenoble. Presses Universitaires de Grenoble, 2002, p.52.

Chapitre II : L'image et l'imaginaire dans les contes berbéro algériens

Le « je » se précipite en une forme primordiale, avant qu'il ne s'objective dans la dialectique de l'identification à l'autre et que le langage ne lui restitue dans l'universel sa fonction de sujet. Mais le point important est que cette forme situe l'instance du moi, dès avant sa détermination sociale, dans une ligne de fiction, à jamais irréductible pour le seul individu, ou plutôt, qui ne rejoindra qu'asymptotiquement le devenir du sujet, quel que soit le succès des synthèses dialectiques par quoi il doit résoudre en tant que « je » se discordance d'avec sa propre réalité²⁰⁰.

L'image spéculaire reste le support du monde visible. La fonction du stade du miroir constitue une expression de la fonction de l'imago qui est d'établir un rapport de l'organisme à la réalité. La rupture de cette relation engendre une reconfiguration de la structure du sujet. Le moment où s'achève le stade du miroir inaugure, par l'identification à l'imago au semblable, la dialectique qui lie le sujet à des situations socialement élaborées. Le stade du miroir est perçu dans l'expérience psychanalytique « comme formateur de la fonction du « je ».

La définition lacanienne de l'imaginaire repose sur sa conception de la manière dont le sujet forme sa propre image et se constitue un idéal auquel il fait tout pour ressembler. L'imaginaire, ici, n'est pas le produit d'une libération intentionnelle de la conscience, comme chez Sartre, ou l'atlas organisé de symboles comme chez Bachelard ou Durand, mais un ensemble de traits distinctifs, un registre, qui forme l'image que le sujet se fait de lui-même.

Lacan inscrit l'imaginaire au sein d'un ensemble conceptuel (réel, symbolique) relié à la formation du sujet. Voir son image dans le miroir permet de s'imaginer homme ; mais pour que l'on puisse faire nôtre cette image, l'intérioriser, il lui faut qu'elle s'intègre dans le regard de l'Autre. On dit aussi le grand Autre. Ce que le sujet exige de l'Autre, qui porte devant le miroir, c'est un signe qui authentifie son image et le définit en tant qu'un. Le stade du miroir définit ainsi le trait unitaire qui fonde la singularité du sujet.

L'imaginaire du sujet procède donc d'une double altérité, celle de l'Autre qui le reconnaît, et celle de l'Autre qui l'engage dans une démarche d'identification. La définition de ces altérités mérite d'être précisée. L'Autre, c'est celui que les signifiants, à commencer par le Nom-du-Père, instituent comme radicalement autre que le sujet. L'Autre appartient au langage et joue en tant que tel, un rôle essentiel dans la constitution du registre du symbolique.

Dans l'étude *Regarder au miroir*, Alexandru Dragomir s'étonne que le miroir, « sujet de métaphysique sexuelle narcissique », soit devenu un simple objet de décor étant dépourvu de

²⁰⁰ Jacques Lacan, *Ecrits I*, Paris, Seuil, 1966, pp.90-91.

Chapitre II : L'image et l'imaginaire dans les contes berbéro algériens

sa signification. Au contraire, il prouve que le miroir est l'endroit où l'être retrouve son alter ego. Selon Vulcãnescu, l'approche de ce sujet implique trois moments essentiels :

1- Le miroitement –objet sans substance- qui suppose le reflet du sujet au miroir plan, avec ses problèmes spécifiques : la ressemblance de forme et de couleur, la perte du privilège de la droite et de la gauche, la disparition de l'odeur et du goût, la ressemblance irréaliste, l'illusion connue par intuition, la fausse virtualité des physiciens, la plénitude du possible.

Le philosophe présente les conséquences du miroitement : l'entrée au sein du miroir, le lieu sans lieu de l'au-delà du miroir, le double miroitement (le feu des miroirs), la deuxième illusion (la voie sans fin et la rupture de l'unité de la chose miroitée). Il y a également des problèmes dus à l'existence de miroirs concaves et de miroirs convexes : la fausse réalité, les distinctions envers l'image du miroir plan, la modification du rapprochement et de l'éloignement, l'idée de lentille.

2- le regard au miroir : le philosophe Mircea Vulcãnescu propose, comme étape, les paliers suivants : le doute, la perte de soi, la réflexion et le retour sur soi-même par le miroir – le narcissisme (la quête de soi, l'obsession de soi, l'attraction du miroir, la non-découverte, la déception métaphysique). Il suggère aussi la comparaison entre miroir et prière, une voie féconde aux conséquences métaphysiques.

Mircea Vulcãnescu discute des différents aspects du sentiment de la substantialité de l'Autre –de l'au-delà et, réciproquement, de l'en-deçà ; le miroir en miroir métaphysique ; l'analyse du miroitement et du regard au miroir qui correspondent à deux types de métaphysique idéaliste : subjective (Platon – Augustin) et objective (Aristote – Thomas d'Aquin). Le miroitement amène deux manières de concevoir la conscience : la conscience du faire et la conscience miroitée.

3- Les conséquences culturelles du miroir : il s'agit d'un regard comparatif sur les civilisations avec ou sans miroir, par exemple, le protestantisme est sans miroir. Mircea Vulcãnescu suit l'aspect du portrait-miroir, avec l'idée de fixer le moi dans la temporalité par rapport au glissement du visage au sein du miroir qui a comme conséquences le portrait ; la consistance du moi par le portrait ; la nécessité de la certitude du sujet.

La métaphore du miroir domine la théologie de l'incarnation musulmane. Il s'agit ici de l'incarnation, mais Dieu ne se transfigure pas comme dans le Christianisme. Il se reflète dans la conscience du croyant. Chaque musulman est le moyen de réflexion de Dieu, le support de

Chapitre II : L'image et l'imaginaire dans les contes berbéro algériens

son incarnation. Du point de vue chrétien, il s'agit du docétisme – hérésie des premiers siècles, qui professait que le corps du Christ n'avait été que pure apparence, et qui niait la réalité de sa passion et de sa mort.

Le miroir est une médiation qui révèle et cache, en même temps, par conséquent, le miroir se plie au mode cognitif de l'homme déchu : incapable de connaître la vérité par intuition. L'homme qui essaie de vivre selon le modèle de ses protecteurs divin, devient leur miroir. Les anges sont les porteurs qualifiés de ce jeu de miroirs, les transparences ordonnées hiérarchiquement par lesquelles on entre dans la sphère divine²⁰¹.

II-2-2 De l'image à l'imaginaire

Depuis la seconde guerre mondiale, des questionnements sur le statut de l'imagination qui ont jalonné l'histoire de la philosophie. C'est avec J. P. Sartre qu'a charbouillé le travail sur la question en mettant en cause l'imagination non comme une faculté indépendante de la conscience, mais comme un état de celle-ci.

II-2-2-1 L'imagination ou la conscience en liberté

Dans les deux premiers ouvrages de J. P. Sartre dont l'intitulé est : « *L'imagination en 1936* » et « *l'imaginaire en 1940* »²⁰², il a consacré au sujet un intérêt primordial à l'imaginaire. Dans l'imagination J. P. Sartre revient sur la notion d'image pour effacer sa première conception et qui se veut qu'elle soit un élément constitutif de la conscience. D'une autre manière selon laquelle l'imagination formerait, à l'intérieur de la conscience, des images comparables à des représentations picturales ou photographiques : « *Il n'y a pas, il ne saurait y avoir d'images dans la conscience. Mais l'image est un certain type de conscience. L'image est conscience de quelque chose* »²⁰³.

Jean-Paul Sartre fait de l'imagination un acte de liberté ; imaginer, à ses yeux, c'est omettre complètement la réalité, d'un part, cela consiste à se retirer du monde sensible pour gagner un monde imaginaire et que, d'une part, cela passe par la production d'images qui ne sont pas des choses, qui ne sont pas réelles, mais se réduisent à un rapport de la conscience à l'objet. C'est aux images ainsi élaborées que J. P. Sartre donne le nom d' « imaginaires » pour éviter d'utiliser l'ancien mot d'image encore souillé de positivisme. L'imaginaire est un objet

²⁰¹ Andrei Plesu, *Despre îngeri (Sur les anges)*, Bucarest, Humanitas, 2003, pp.78-79.

²⁰² SARTRE, Jean-Paul. *L'Imaginaire*. FolioEssais, 1983.

²⁰³ SARTRE Jean-Paul, *l'imagination*, Paris, PUF, « *Quadrige* », 1994 [1^{ère} éd. 1936], p.162.

Chapitre II : L'image et l'imaginaire dans les contes berbéro algériens

en image produit par l'imagination et distinct quant à sa nature, de l'objet réel. L'imagination fait basculer l'être dans le néant : « *L'objet intentionnel de la conscience imageante a ceci de particulier qu'il n'est pas là et qu'il est posé comme tel, ou encore qu'il n'existe pas et qu'il est posé comme inexistant, ou qu'il n'est pas posé du tout.*²⁰⁴ » l'imaginaire est en étroite relation avec le réel.

La psychologie analytique de Jung présente des documents qui permettent de concevoir le sens des figures mythologiques dans le texte ; elle nous guide à croiser les cultures pour dégager la valeur des symboles c'est-à-dire l'interculturalité. Elle peut aussi repérer des complexes de l'auteur, il s'agit de chercher des réponses à des questions comme : quels sont les réseaux associatifs récurrents. L'étude des complexes archétypaux ou de complexes de culture mais elle en fait remonter l'origine, par delà les rêves les croyances et les mythes, à quelque chose matérielle. Elle permet soit d'observer l'inscription d'un ou plusieurs complexes reconnus dans un passage poétique, soit de définir de nouvelles associations d'images. On proposera deux analyses qui expliquent l'utilisation des thèses de Bachelard ; la première montre comment utiliser l'approche Jungienne du symbolisme dans l'imaginaire littéraire. La deuxième, déceler un complexe original lié à la rêverie sur le feu et faisant appel à l'imaginaire de l'espace.

II-2-3 Imaginaire et imaginal

C'est grâce à J.P. Sartre, qui a mis fin à la dévalorisation de l'imagination mais a mis en valeur la substantification de l'imaginaire.

II-2-3-1 L'imagination créatrice

C'est en qu'Henry Corbin a donné naissance à la nouvelle étape consacré à la doctrine mystique du célèbre penseur shî'ite iranien : L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arbi. Henry Corbin nous conduit dans un monde où l'imagination est la production magique d'image, le type même de l'action magique, voire de toute action telle, mais par excellence de toute action créatrice »²⁰⁵. L'image se définit « un corps (un corps magique, un corps mental) dans lequel s'incarnent la pensée et la volonté de l'âme ». L'adjectif « magique » met en évidence toute la différence entre ce qui révèle l'expérience mystique d'Ibn Arabi ou

²⁰⁴SARTRE, Jean-Paul. *L'Imaginaire*. Folio Essais, 1983, p. 25.

²⁰⁵ CORBIN, Henri. *L'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabi*. Paris, Flammarion. 1958, p. 139.

Chapitre II : L'image et l'imaginaire dans les contes berbéro algériens

des grands Alchimistes et ce qu'il y a entre la conception laïque d'une imagination productrice d'irréel. Cette épithète proclame de cette réalité spirituelle des créations. La Prière témoigne de cette réalité paradoxale, dans la mesure où elle n'a pas de sens que si elle fait exister la divinité à laquelle elle s'adresse.

L'imagination créatrice d'Ibn Arabi est venue conforter les recherches d'Henry Corbin a aussi essayé d'orienter dans la voie sacrée les travaux attachés à souligner la force créatrice de l'imagination. L'imaginal, c'est en quelque sorte l'imagination plus la fois dans les images qu'elle produit ; il recouvre les images magiques d'une imagination créatrice de divinités agissantes. L'imaginal distingue en cela de l'imaginaire, qui regroupe les productions fictives de l'imagination.

Du point de vue de la littérature, l'imaginaire a pour rôle primordial de travailler des images en vue de produire sur le lecteur d'une action bien précise. L'image éveille en cours des échos transsubjectifs, elle nous fait vibrer, notre expérience individuelle, voire notre culture. C'est pourquoi l'exploitation de l'imaginaire exige une bonne connaissance des mécanismes de l'inconscient, et particulièrement l'inconscient collectif.

II-2-4 Image et imaginaire

Afin de bien assimiler le fonctionnement de l'imaginaire, Bachelard explique qu'il faut revoir son rapport avec l'image :

On veut toujours que l'imagination soit la faculté de former des images. Or elle est plutôt la faculté de déformer les images fournies par la perception. Elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de changer les images. S'il n'y a pas changement d'images, union inattendue des images, il n'y a pas imagination, il n'y a pas d'action imaginaire.²⁰⁶

Cette définition se repose sur une défaillance radicale avec la tradition philosophique. Elle distingue deux types d'images : celles que fournit la perception, et celles qu'entraîne l'imagination. Elle est ainsi définie comme la capacité concurrence de la perception : les images imaginées transforment, déforment les images perçues. Le psychisme élabore une alliance entre deux fonctions, opposées mais complémentaires : une fonction du réel et une fonction de l'irréel. Cette déformation du réel, que Bachelard appelle l'*imaginaire* :

Le vocable fondamental qui correspond à l'imagination, ce n'est pas image, c'est imaginaire. Grâce à l'imaginaire, l'imagination est essentiellement ouverte, évasive. Elle est dans le psychisme humain l'expérience même de l'ouverture, l'expérience même de la nouveauté.²⁰⁷

²⁰⁶BACHELARD, Gaston. *L'air et les songes: essais sur l'imagination du mouvement*. José Corti, 1983, p.7.

²⁰⁷*Ibid.* p.7.

Chapitre II : L'image et l'imaginaire dans les contes berbéro algériens

L'imaginaire renvoie à une interprétation neuve du monde. Or « *La manière dont nous nous échappons de la réalité désigne nettement notre réalité intime*²⁰⁸ » ; ainsi on se révolue à une méthode de lecture critique : « *On devra [...] trouver une filiation régulière du réel à l'imaginaire. Il suffira de bien classer la série des documents psychologiques pour vivre cette filiation régulière*²⁰⁹ ». Il suffit d'étudier, la déformation subie par la réalité objective pour arriver à la réalité intime, subjective, c'est pour cela, il faut faire une analyse des différents « *documents psychologiques* » que sont les images. Encore, il faut mettre en considération, la théorie bachelardienne de l'imaginaire a une relation étroite avec l'image littéraire.

La première caractéristique de l'imaginaire est de faire rêver, et à ce qu'il tient entre auteur et lecteur, la passerelle de la rêverie. La lecture bachelardienne est une continuité de la rêverie propre à l'image littéraire. Si l'image poétique a un pouvoir imaginaire intersubjective, c'est parce que la rêverie qu'elle véhicule est un phénomène purement verbal. L'image n'est pas la simple reproduction d'une pensée ou d'une sensation de l'auteur, mais elle est créée par la langue et ne peut s'exprimer qu'à travers elle. Elle manifeste, par conséquent, un pouvoir imaginant du langage. Un miracle que chacun peut sentir en cherchant « *à propos de tous les mots, les désirs d'altérité, les désirs de double sens, les désirs de métaphore*²¹⁰ ». Pour attester cette propriété, Bachelard prend comme exemple son expérience d'écrivain :

*Ce qu'on avait à dire est si vite supplanté par ce qu'on se surprend à écrire qu'on sent bien que le langage écrit crée son propre univers. Un univers des phrases se place en ordre sur la page blanche, dans une cohérence d'images qui a des lois souvent bien diverses, mais qui garde toujours les grandes lois de l'imaginaire.*²¹¹

Ce qui intéresse un lecteur bachelardien, ce ne sont donc pas les images construites, celles que travaille l'imagination formelle, mais les images qui échappent à leur auteur, qui dépassent sa pensée, celles qui apparaissent, s'inventent chaque fois que la langue crée un monde inattendue pour ne plus obéir qu'à celles de l'imaginaire.

²⁰⁸Ibid. p.14.

²⁰⁹Ibid. p.14.

²¹⁰Ibid. p.10.

²¹¹Ibid. p.284.

Chapitre 3

L'anthropologie de l'imaginaire

Chapitre 3 : L'anthropologie de l'imaginaire

L'imaginaire fait partie de toutes les sociétés des plus « archaïques » aux plus « civilisées »²¹². Reprenant M. Neuman, B. Lacroix qui dit : « *Notre monde rationnel continue à baigner dans une magie diffuse* »²¹³. L'imaginaire, ce sujet inépuisable, a intéressé les anciens et captive encore l'attention de l'être humain d'aujourd'hui. Or, les idéologies d'une société, ces pratiques culturelles et son imaginaire est reflété dans le langage, selon André Fossion et Jean-Paul Laurent²¹⁴. L'imaginaire est conçu comme un champ continu s'étendant de l'inconscient au conscient, il est vu comme le réservoir d'images fournies par la sensation, mais en même temps, modelées par les schèmes récepteurs du sujet. Il faudra montrer que l'ensemble des images d'un sujet n'est pas informe, mais qu'il joue dans le cadre de certaines structures.

II-3-1 Le trajet anthropologique de l'imaginaire

Les structures anthropologiques de l'imaginaire ont été enrichies par les travaux de Gilbert Durand sur le mythe et les très nombreuses publications des chercheurs du centre de recherche sur l'imaginaire. Sociologues, psychologues, psychanalystes, psychiatre, chercheurs en littérature française et étrangère comme en linguistique, apportent chacun leur contribution à une perspective de la complexité du phénomène de l'imaginaire. Car aucune de ses manifestations ne peut s'étudier, ni se produire, sans qu'interviennent ce que G. Durand a appelé les « trois faces de trièdre » ; elles sont le produit et lieu de rencontre de données socio-historiques, de données personnelles, et des contraintes de leur forme d'expression. Ce qu'on appelle le « trajet anthropologique » ; c'est en somme cette tresse, ce tissage de ces trois données fondamentales, qu'il est nécessaire de mettre en place et de tenir ensemble. La source productrice de cet imaginaire est la faculté d'imagination qu'il faut concevoir non pas, à la manière cartésienne, comme : « *la folle du logis, maîtresse d'erreur et d'illusion* »²¹⁵.

Ni comme une variante déformée de la mémoire, mais comme une puissance transformatrice des perceptions et créatrice de réalités nouvelles, évoquant la réalité perçue mais lui donnant un sens nouveau montrant une signification implicite qui est comme dévoilée.

²¹² Neuman M., *Towards an Integrated Theory of Imagination*, *International Philosophical Quarterly*, XVIII, 1, 1978, pp. 251-275.

²¹³ Lacroix Benoît, *Imaginaire, merveilleux sacré avec J.C. Falardeau. Recherches sociographiques*, XXIII, 1-2, Québec, PUL, 1982, pp. 109-124.

²¹⁴ Fossion André et Laurent Jean-Paul, *Pour comprendre les lectures nouvelles*, Belgique, Duculot, 1978, p.120.

²¹⁵ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, 1959, p.550.

Chapitre 3 : L'anthropologie de l'imaginaire

Le symbole est évidemment l'outil idéal de l'activité de cette fonction qu'est l'imagination créatrice, il permet une connaissance indirecte, seule capable de mettre en contact avec l'univers des réalités, la connaissance directe et rationnelle, à savoir le monde proprement humain de l'amour ; de la vie, de la mort, de la connaissance profonde de soi, de l'autre et, à la limite de Dieu lui-même, si l'on est théiste, ou du monde du sacré, si on admet une telle réalité : cela est possible du fait que le symbole est toujours ouvert, selon le contexte, à de nouvelles significations.

On connaît la définition technique du symbole: « *tout signe concret évoquant par un rapport naturel quelque chose d'absent ou d'impossible à percevoir* »²¹⁶. Le poète Pierre Emmanuel élargit cette définition : « *non seulement un être ou une chose réelle, mais une tendance, une image obsessionnelle, un rêve, un système de postulats privilégiés, une terminologie habituelle [...] un terme apparemment saisissable dont l'insaisissable est l'autre terme* »²¹⁷. Jung, enfin voit dans le symbole : « *une image propre à désigner le mieux possible la nature obscurément soupçonnée de l'esprit* »²¹⁸.

On entrevoit toute la richesse évocatrice du symbole, due à ses dimensions cosmiques (il origine du monde extérieur), onirique (il se joue au niveau de la rêverie) ; à la frontière du conscient et de l'inconscient et enfin poétique (il donne lieu à un certain type de discours). Sous un autre aspect, celui du temps, le symbole n'est pas moins riche puisqu'il rappelle, actualise et anticipe.

Si on le compare au signe porteur de signification fournie par la connaissance claire, rationnelle (empirique, scientifique ou philosophique), le symbole, chargé d'affectivité et de dynamisme, va au-delà de la signification, il appelle l'interprétation. Ce qui fait la richesse du symbole, à savoir sa bi-polarité (l'eau évoque la vie et/ou la mort, le feu symbolise l'amour et/ou la haine), fait aussi sa faiblesse et explique la méfiance que lui porte la pensée rationaliste qui voit plutôt en lui une source de confusion, pour interpréter correctement le symbole, il faudra développer une méthode de « convergence symbolique »²¹⁹.

²¹⁶ Lalande, *Vocabulaire... de philosophie*.

²¹⁷ Emmanuel Pierre, *Polarité du symbole*, Paris, 1960.

²¹⁸ Carl Gustav Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, 4^e édition, Genève. Librairie de l'Université Georg et Cie, SA, 1967.

²¹⁹ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, 1959, p.550.

Chapitre 3 : L'anthropologie de l'imaginaire

Quelques éclaircissements sont sans doute nécessaires, sur les méthodes d'analyse de l'imaginaire, telles qu'elles ont été pratiquées au centre de recherche sur l'imaginaire, avant d'en arriver aux applications pratiques qui débouchent sur la créativité

II-3-2 Les structures de l'imaginaire

On vient de rappeler la nature et la richesse du symbole produit et utilisé par l'imagination symbolique il convient de présenter l'ensemble de la théorie de G Durand. Ce dernier, à la suite de Bachelard, a posé une théorie qui rend compte du fonctionnement de l'imaginaire et qu'il a exposée dans son livre²²⁰. Au terme d'une longue exploration des mythologies, des religions, des rêves, de la poésie et du conte. Il a recueilli et regroupé en constellations les symboles les plus utilisés ; il croit pouvoir montrer que l'imagination est une réaction de l'être humain contre la mort et plus précisément contre le temps mortel :

La fonction d'imagination est avant tout une fonction d'euphémisation, mais non pas simplement opium négatif, masque que la conscience dresse devant la hideuse figure de la mort, mais bien au contraire dynamisme prospectif qui, à travers toutes les structures du projet imaginaire, tente d'améliorer la situation de l'homme dans le monde²²¹.

G. Durand établissait une hypothèse des trois formes possibles de l'imaginaire, ces trois structures : héroïque, mystique et dramatique (G. Durand préfère maintenant utiliser, à la suite de Derrida, le terme « dissémination » qui fait moins confusion). Ces structures sont les grands dynamismes promenant la production des images et les trois seuls, avec dans la pratique l'expression des nuances. Pour le résumer très vite, nous imaginons, c'est-à-dire nous produisant des images, selon l'une des structures dynamiques suivantes, soit la :

II-3-2-1 La structure héroïque

Par laquelle nous imaginons selon un régime diurne, celui qui sépare, comme le jour permet la distinction des formes, ombres et lumières, et met en contradiction, en opposition ; nous nous pourrions imaginer alors le haut qu'opposé en bas, le pur en souillé, l'envol à la chute, et les essaims d'images se regrouperont selon ce schème dynamique que domine par l'antithèse. Ainsi, une partie de la poésie de Victor Hugo est placée sous ce régime.

Ainsi dire les symboles de la mort (l'animal, la nuit, la chute) appellent leurs opposés (le glaive, la lumière, l'ascension), les schèmes de verticalité et de séparation (purification) forment en quelque sorte l'ossature de l'imaginaire qui cherche à vaincre la mort. L'auteur donne même une assise biologique à sa théorie en recourant à la réflexologie (Betcherev) et

²²⁰ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, 10^e édition, 1983.

²²¹ *Ibid.* p.118.

Chapitre 3 : L'anthropologie de l'imaginaire

en situant l'origine de ce schème de verticalité dans le réflexe postural (comme ensemble sensori-moteur) qui pousse l'enfant à la position verticale dès que son développement le permet. Ce régime diurne de l'imaginaire se retrouve dans la structure héroïque (comme on l'a dit précédemment). Notons au passage que ce régime joue à plein dans les religions de la transcendance (Judaïsme, Christianisme et Islam).

II-3-2-2 La structure mystique

Placée sous le signe de la fusion, voire de la confusion, ce qui nous place dans un régime nocturne ; dans la nuit, on ne distingue plus même les contours, tout semble mêlé. Cette structure euphémisante imagine la descente lente, le blotissement, l'emboîtement, la redondance. Images de grottes et de nacelles, de tombeaux et de berceaux. Michel Tournier, dans *Vendredi ou les tombes du pacifique*, en donnant un exemple presque trop parfait dans deux scènes : celle de la souille où le héros se vautre une sorte de mare de boue, se fondant dans la terre, et celle un peu plus loin, où il se réfugie dans une grotte, au creux de laquelle, il se tient en position fœtale et reçoit une sorte d'illumination placée sous le signe du lait.

Dans le second régime de l'imaginaire (nocturne), une attitude opposée est prise face au temps mortel : l'imagination cherche à exorciser ou euphémiser le temps, à en saisir les forces vitales. Cela se produit de deux façons donnant lieu aux structures déjà rencontrées : « mystique » et « synthétique ». Dans le premier régime, on constate à une inversion des symboles : on retrouve le centre et non le sommet, la descente et non la chute, on est dans la symbolique de l'intimité, de l'intériorité. Le refuge « *...les enfants se rendent sur la tombe de leur mère...* ». Le jardin, le Ksar, la fille Aïcha devient une sultane, elle vit dans un paradis. Dans les premières, on assiste à une inversion des symboles : on retrouve le centre et non le sommet, la descente et non la chute, on est dans un symbolique de l'intimité, de l'intériorité (le refuge, le jardin clos, le paradis). Au réflexe d'avalage (suction) correspondent.

II-3-2-2 La structure dramatique

Elle aussi placée dans le régime nocturne, appelée disséminatoire. Nous faisons appel pour n rendre compte à la figure de rhétorique de l'oxymore, « noir et pourtant lumineux » de Baudelaire, où le noir et le lumineux, loin de s'opposer ou de fondre, conservent dans une même image leurs potentialités contraires, qui s'exaltent dans ce que les alchimistes appellent la « coïncidence des contraires ». Il s'agit ici d'un imaginaire qui relie, et qui, dominant les contradictions, notamment celle de la condition humaine aux prises avec le temps et la mort, les intègre en les imaginant en même temps.

Chapitre 3 : L'anthropologie de l'imaginaire

Selon G. Durant, la structure héroïque est un régime diurne et les structures mystique et synthétique sont placées dans le régime nocturne. Les catégories d'images diurnes et nocturnes se structurent en opposition, les critères qui offrent la possibilité d'établir les complémentarités se fondent sur le caractère ambivalent du symbole.

Dans le premier régime diurne, les symboles de : la mort « ...*la mort de la mère, sur son lit de mort...* », « ...*égorger la vache puisqu'elle ne trouve pas d'acquéreur...* », « ...*la rivale est dénoncée et décapitée...* ». L'animal « ...*le garçon ne résiste pas à la tentation de boire à la fontaine enchantée qui le transforme en gazelle...* ». La nuit, la chute appellent leurs opposés.

Les schèmes de verticalité et de séparation (purificatrice) forment en quelques sortes l'ossature de l'imaginaire qui cherche à vaincre la mort. Ce régime diurne de l'imaginaire se retrouve dans la structure héroïque que nous avons présentée ci-dessus à propos du conte (*la vache des orphelins*). Notons au passage que ce régime joue à plein dans les religions (l'islam) : le divin est au sommet, il est vengeur, armé du glaive de la justice. le jardin, le Ksar, la fille Aicha devient une sultane, elle vit dans un paradis.

Les schèmes de descente et de blotissement ; par la négation, on détruit l'aspect négatif, on entre à l'intérieur de l'opposant : « Aicha enceinte », « Aicha au fond d'un puits » pour en ressortir renouvelé. Ici encore, on peut retrouver des formes de religion : celle de la terre-mère ou de la méditation (on entre en soi pour découvrir le vrai soi). Ali transformé en gazelle (animal). Cette métamorphose, ce voyage interne a permis à Ali de retrouver son soi « ...*Le Cheikh, bienfaiteur, fait boire de l'eau bénite à la gazelle qui redevient un beau jeune homme...* »

Dans les structures synthétiques, la maîtrise du temps est cherchée dans le pouvoir répétitif du rythme, dans le mouvement cyclique de la vie, de la nature, dans le progrès et le devenir. Les schèmes choisis sont ceux de l'anneau, de la roue du retour. Les récits prennent la forme de l'histoire, du progrès. Le schème devient celui du cycle, enraciné dans le reflexe sexuel (accouplement, cycle menstruel). On retrouve ici par exemple l'imagination musicale ou « historienne ». Le mythe de l'éternel retour. Les formes religieuses sont surtout celles de la mort-résurrection d'une figure divine (fils : Ali).

II-3-3 L'herméneutique

Selon Gilbert Durand, il y a deux types d'herméneutiques : l'herméneutique archéologique, qui plonge donc dans le passé biographique et l'herméneutique eschatologique. La psychanalyse freudienne, comme herméneutique archéologique, est une

Chapitre 3 : L'anthropologie de l'imaginaire

dénonciation du masque que sont les images qui viennent déguiser nos pulsions ; l'herméneutique eschatologique est dévoilement de l'essence de l'ange, de l'essence de l'esprit à travers les avatars de notre incarnation. L'herméneutique suit donc deux voies antagonistes : d'une part, l'herméneutique de la démystification (Freud, Lévi-Strauss), préparée par l'iconoclasme qui a régné pendant six à sept siècles, et, d'autre part, l'herméneutique de la remystification (Heidegger, Van der Leuw, Eliade, Bachelard), c'est-à-dire la restauration du sens, au sein de l'épiphanie instauratrice de l'Être.

Dans le cadre de la cohérence des herméneutiques, de la convergence de leur sens antagonistes, nous pouvons remarquer que c'est l'eschatologique qui prime en fait sur l'archéologique. Démystifier le symbole et le remystifier, c'est peut-être extraire des contingences de la biographie, l'intention symbolique de transgresser l'histoire. Pour le Chrétien, la croix ne se réduit pas à l'instrument infamant d'un supplice romain. Le caractère du symbole, auquel correspond la dualité des herméneutiques, précise son sens majeur, celui d'intercesseur de la transcendance dans le monde sensible. La convergence des sens antagonistes doit être interprétée comme un pluralisme cohérent où le signifiant temporel, matériel, se réconcilie bien avec le signifié qui dynamise le symbole.

Selon le paradoxe durandien, la fonction essentielle de l'imaginaire symbolique est celle de nier, du point de vue éthique, le négatif. Dans la perspective de ce dualisme cohérent que Ricoeur repère au niveau des herméneutiques antagonistes, l'imaginaire symbolique se manifeste comme l'activité dialectique de l'esprit, d'autant plus qu'au niveau du sens propre de l'image, copie de la sensation, elle configure le sens figuré, la création perceptive²²².

II-3-4 L'imaginaire symbolique et ses fonctions

II-3-4-1 La profondeur symbolique de l'imaginaire

La dialectique du symbole rétablit « l'équilibre vital », annulé par la perception de la mort, du point de vue pédagogique, le symbole refait « l'équilibre psychosocial » et « l'équilibre anthropologique » qui exprime « l'humanisme ou l'œcuménisme de l'âme humaine ». En tant que homosymbolicus, l'homme restaure la vie au profit de la mort, l'équilibre au profit de l'anomie, il restaure aussi « la catholicité des mythes », le symbole s'ouvrant sur une théophanie²²³. C'est le grand mérite de Bergson d'établir explicitement le rôle biologique de l'imaginaire. L'imaginaire a une « fonction fabulatrice ». Cette dernière

²²² Gilbert Durand, *L'Imagination symbolique*, 6^{ème} édition, Paris, PUF, 2003, pp. 113-114.

²²³ *Ibid.* pp. 107-108

Chapitre 3 : L'anthropologie de l'imaginaire

une réaction de la nature contre le pouvoir dissolutif de l'intelligence ; l'imaginaire est une réaction défensive de la nature contre la représentation, par le biais de l'intelligence²²⁴. Dans un ouvrage important, Lacroze argumentera plus tard, de manière systématique en faveur de la théorie de la fonction biologique de l'imaginaire. René Lacroze confrontera ses acquis avec la thèse freudienne du refoulement, les images apparaissant comme une évansion de la réalité cruelle²²⁵.

II-3-4-2 Les fonctions de l'imaginaire symbolique

S'appuyant sur la position anthropologique plutôt que la position biologique bergsonienne ou la position psychologique lacrozienne. Durand établit que la première fonction de l'imaginaire, est de nature biologique, étant une sorte de dynamisme prospectif qui, à travers toutes les structures du projet imaginaire, tente d'améliorer la situation de l'homme dans le monde. Cette fonction se plie sur le schème syntaxique de l'imaginaire, dans le sens où, au niveau de la rhétorique elle se transforme en antithèse (le régime diurne) et en antiphrase (le régime nocturne). L'anthropologie parle aussi d'une fonction psychosociale, qui implique un certain équilibre. La psychanalyse classique avait remarqué la fonction de sublimation, le rôle intercesseur de l'imaginaire entre pulsion et répression. La psychanalyse freudienne se fondait sur la démystification des anomalies imaginaires de la névrose, en les réduisant à une dimension temporelle et en les substituant au facteur biographique. La systématique freudienne est solipsiste ; dans la topique freudienne, le débat sur la représentation de l'appareil psychique, où seule est thématisée la destinée des pulsions, est projeté à l'intérieur d'un psychisme isolé²²⁶.

Dans la psychanalyse jungienne, grâce à l'archétype, le symbole est conçu en tant que synthèse par laquelle l'âme individuelle se rattache à la psyché de l'espèce, offrant des solutions aux problèmes posés par son intelligence. Le symbole n'est jamais conçu consciemment chez Jung ; il apparaît comme une révélation ou une intuition, notamment dans les rêves. Il semble que, chez Freud comme chez Jung, le symbole ne soit pas perçu comme un moyen thérapeutique direct.

Gilbert Durand affirme que des psychologues et des psychiatres contemporains accordent une grande importance au rôle de l'image, qu'ils lui accordent un rôle de faveur dynamique de « rééquilibre mental », psychosocial ». Les programmes thérapeutiques visent à introduire,

²²⁴ Henri Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, PUF, 1932, p. 159.

²²⁵ René Lacroze, *La fonction de l'imaginaire*, Paris, Boivin et Cie, 1938, pp. 84-103.

²²⁶ Paul Ricœur, *De l'interprétation. Essai sur Freud*, 2^{ème} édition, Paris, Seuil, 2006, p. 71.

Chapitre 3 : L'anthropologie de l'imaginaire

au niveau de la psyché, des images ascensionnelles qui s'inscrivent dans le régime diurne de l'imaginaire. Il est vrai, comme l'observaient Jung et Cassirer, que la maladie signifie une perte de la fonction symbolique. Il ne s'agit pas d'une perte totale, mais d'une limitation de la fonction.

Par exemple, chez les malades très diminués et chez lesquels les thèmes imaginaires sont très stéréotypés, c'est la fonction psychosociale qui tentera un établissement vers le régime antagoniste. C'est pourquoi la maladie moyenne, qui laisse un espoir de guérison, est plutôt que la perte de la fonction symbolique, l'hypertrophie de n'importe quelle structure symbolique et le blocage de cette structure²²⁷.

A côté de cette fonction psychosociale, Gilbert Durand déchiffre l'existence d'une dynamique cinématique qui a une fonction de rééquilibre social. Cette dynamique est représentée par l'histoire culturelle, notamment celle des thèmes littéraires et artistiques, des styles et des formes. De même que la psychiatrie applique une thérapie de rééquilibre symbolique, on pourrait concevoir une pédagogie –axée sur la dynamique des symboles– qui accumulerait des collections et des structures d'images propres en vue du dynamisme évolutif d'une société. La nécessité de créer une pédagogie de l'imaginaire devient, donc, plus évidente dans une société en permanente métamorphose. La troisième fonction est la fonction humaniste, concrétisée par « l'œcuménisme du symbole ».

Par rapport à la civilisation iconoclaste qui a confondu démystification (le fait de priver de son mystère, de banaliser quelque chose en montrant sa véritable nature) avec démystification (le fait de le déposséder de son caractère mythique), la civilisation moderne réussit à proposer un modèle de remystification (le fait de redonner un caractère de mythe).

II-3-4-3 Le fonctionnement de l'imaginaire

La thèse que nous voulons soutenir dans cette partie vise le déchiffrement du mécanisme de fonctionnement de l'imaginaire, à partir de la perception anthropologique qui assure la cohérence de la syntaxe imaginative. La méthode archétypologique que nous utilisons en conjonction avec la méthode mytho-critique permet de saisir les articulations de la logique de l'imaginaire.

²²⁷ Yves Durand, *L'exploration de l'imaginaire. Introduction à la modélisation des univers mythiques*, Paris, Bibliothèque de l'espace bleu, 1988.

Chapitre 3 : L'anthropologie de l'imaginaire

L'anthropologie propose quelques modalités essentielles pour saisir l'imaginaire dans son noyau. Il s'agit d'un mécanisme plus complexe qui assure le fonctionnement de l'imaginaire et qui a comme structure certains schèmes et dérivations symboliques, tout cela dans le cadre d'une écriture sous-jacente de l'imaginaire. La grammaire imaginaire permet le plongement dans le système de la logique du mythe et du symbole, en vue de décrypter les schèmes-types et les dérivations mytho-poétiques.

L'archétypologie se présente comme un système de taxinomie des images. Ce système repose sur des présupposés théoriques. Le concept d'images motrices est central. Il relie, d'une part, les gestes réflexologiques ou les schèmes et, d'autre part, les symboles et les archétypes. L'archétypologie se manifeste ainsi comme l'héritière des premières typologies issues de la psychanalyse, de l'anthropologie et de l'histoire des religions. Le regroupement en grandes familles –schèmes, structures et régimes de l'imaginaire- et l'ambivalence des deux régimes principaux- diurne et nocturne, constituent l'essence de l'archétypologie durandienne. La logique symbolique que nous mettons en question ne constitue que l'expression de la profondeur de l'imaginaire en tant que mécanisme de réglage pour toutes les formes et les représentations du logos et du mythos incarnés dans le paradigme de la modernité.

II-3-4-4 La syntaxe de l'imaginaire

L'imaginaire s'organise autour de quelques noyaux mythémiques, noyaux qui conduisent à l'annulation des paires d'opposés que constituent le collectif et l'individuel Jean Burgos précise que l'analyse de l'écriture de l'imaginaire mène à une vision réunificatrice entre le conscient et l'inconscient²²⁸. S'opposant à toute forme à priori qui impliquerait un système prédéterminé de schèmes virtuels, la méthode génétique a pour tâche de ne pas considérer le possible comme une création incessamment suivie par l'action actuelle et réelle²²⁹.

L'écriture de l'imaginaire correspond à un certain « comportement mythique » même si elle ne se contente plus que d'actualiser les images primordiales inscrites dans l'inconscient. En fait, la syntaxe de l'imaginaire gouverne les rapports entre les formes signifiantes. Elle précise les déterminations des symboles en leur conférant une fonction spécifique, la fonction théophanique. C'est cette syntaxe qui provoque l'apparition de schèmes qui ont un grand rôle

²²⁸ Jean Burgos, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1982, p. 170.

²²⁹ Jean Piaget, *Introduction à l'épistémologie génétique*, I, Paris, PUF, 1950, p. 34.

Chapitre 3 : L'anthropologie de l'imaginaire

d'orientation vers quelques groupes d'images, elle permet aussi la découverte de la convergence de ces schèmes en dépit de l'hétérogénéité et de la polyvalence des images.

La grammaire imaginative offre la possibilité de rapporter cette convergence à la permanence des grands schèmes d'organisation, à partir de certaines tendances propres aux images créatrices. La découverte de cette syntaxe ou, plutôt, de ses divers types qui vont dominer beaucoup de régimes de l'écriture, se fondera, en essence, sur l'étude des rapports et des moyens d'établir les relations – la relation entre images, entre schèmes, et entre ces schèmes et le schème d'organisation. Esquissant les principes fondateurs de cette grammaire, nous pouvons remarquer l'écriture unique de l'imaginaire, axée sur une pratique spécifique de fonctionnement. Le régime moniste est exprimé et contrôlé par la syntaxe de l'euphémisme où le refus du temps qui passe est prêt à conduire, de retraite, comme la descente d'*Igitur* dans le tombeau propre.

La dialectique du *MundusImaginalis* sera reconnue sur le plan thématique selon l'évolution des images guidées par la *cioncidentia oppositorum*. D'ailleurs, la cohérence des schèmes syntaxiques peut être dégagée grâce aux types d'organisation de chaque régime qui configure une archétypologie des éléments de facture différente, occupant certaines fonctions et intervenant à divers niveaux, à partir du jeu de la spatio-temporalité. Les schèmes complètent et dynamisent des modèles statiques de l'imaginaire. C'est pourquoi la recherche de cette convergence implique une compréhension globale des réseaux qui structurent les régimes. La convergence prouve aussi que la structuration du sens appartient au processus de la quête de l'atemporel.

II-3-4-5 La taxonomie des symboles

Le terme de schème, en tant que mouvement que le symbole met en action dans l'image qui la représente, permet de fonder et de définir la notion d'archétype. Il faut comprendre que toute image n'est pas un symbole, bien qu'elle puisse devenir symbole dès lors qu'elle évoque quelque chose qui échappe aux hommes. Toutefois, la typologie des symboles est fondée sur une classification qui est celle des archétypes, d'où sa dénomination d'archétypologie. L'archétype se définit en lien avec la notion de schème. Le premier fondement du schème s'appuie sur les « herméneutiques instauratrices » de Jung, de Piaget et de Bachelard.

Durand reprend à Jung l'idée que toute pensée repose sur des images générales, les archétypes, qui sont des potentialités fonctionnelles. Il s'appuie aussi sur le concept de

Chapitre 3 : L'anthropologie de l'imaginaire

« schème affectif » de Piaget pour introduire la notion de geste primordial. Les schèmes affectifs se constituent pour Jean Piaget comme les relations de l'individu avec son milieu parental. Les parents sont comme des « outils de tonalité affective », des matrices de catégories cognitives qui vont façonner les perceptions de l'enfant. Ces deux tonalités affectives sont la matrice de toute formation d'images.

L'anthropologie reprend ces deux tonalités qu'il traduit en termes de schèmes affectifs et qu'il relie à deux actions primordiales. La mère appelle le geste de l'avalage et le réflexe digestif, tandis que le père appelle la verticalité et la dominante posturale. Le schème permet, par conséquent, de refaire la liaison entre les réflexes dominants et leurs représentations en images. On peut déduire, des deux premiers gestes réflexologiques dominants, des schèmes qui apparaissent comme des actions incarnées dans des images ou des représentations.

Ces images trouvent leurs équivalents dans les gestes dominants de l'homme. Ces gestes et les représentations qu'ils induisent sont dits dominants dans la mesure où ils signifient vraiment les premiers principes d'organisation de la structure sensori-motrice des représentations. Comme l'a bien montré l'école de Leningrad, il existe au moins trois catégories de gestes dominants, qui correspondent à trois matrices de schèmes.

La réflexologie identifie trois dominants réflexes : une dominante de position grâce à laquelle le nouveau-né s'inscrit dans la verticalité et dans l'horizontalité, par laquelle il libère ses mains en se redressant et perçoit le monde à distance par la vue comme par l'ouïe ; une dominante de nutrition qui se manifeste par la digestion, deux activités accompagnées d'une impression de chaleur et de sensations gustatives, tactiles, olfactives, enfin, une dominante copulative qui établit les principes de cycle liés à la pulsion sexuelle et, particulièrement, mis à contribution dans la perception du temps chronologique.

La psychanalyse a établi qu'il existe une parenté entre la nutrition et la copulation. La tripartition réflexologique est subsumée sous une bipartition qui regroupe nutrition et copulation pour les opposer ensemble à la dominante posturale. Ces deux catégories supérieures aux dominantes réflexes constituent les régimes de l'imaginaire.

Gilbert Durand retient finalement de la réflexologie ces trois images motrices qui se composent des deux images proposées par Jean Piaget et d'une nouvelle image qui ajoute à ces dernières la dominante rythmique. Celle-ci évoque le mouvement dialectique entre les deux premières. Ces trois gestes différenciés en schèmes déterminent les grands archétypes.

Chapitre 3 : L'anthropologie de l'imaginaire

On se souvient que le schème représente l'action et qu'il s'énonce sous la forme morphologique du verbe. L'archétype évoque l'action et ses images, c'est pourquoi nous parlons d'image-motrice.

Les archétypes peuvent être considérés comme « substantification » des schèmes au contact de l'environnement social. C'est au contact des images de l'environnement que les schèmes se substantifient en archétypes. En se liant à des images différenciées selon les cultures, les archétypes s'actualisent en symboles. Par rapport à l'archétype, le symbole se caractérise par sa fragilité. En perdant de sa polyvalence, le symbole évolue vers ce que René Alleau nomme « synthème », la réduction sociologique de la fonction symbolique.

La taxonomie des symboles retenue par Gilbert Durand tient compte de trois disciplines des sciences humaines qui proposent déjà leur classification des symboles (la psychologie des profondeurs, l'histoire des religions et l'anthropologie), pour en élaborer une synthèse et en établir des liens. La méthode de la convergence des images est utilisée pour repérer les vastes constellations de symboles que Gilbert Durand regroupe en deux régimes de l'imaginaire qui se subdivisent, à leur tour, en trois grandes structures, puis, encore, en quatre archétypes. L'anthropologue français entend par symboles convergents : des images semblables dans leur forme, issues de différents domaines de l'imagination. Toutes ces images sont isomorphes par homologie, c'est-à-dire qu'elles contiennent une équivalence morphologique ou structurale, plutôt que fonctionnelle²³⁰.

La classification des symboles issus de l'histoire des religions a la tendance à présenter une typologie double. Les deux grandes familles des symboles religieux sont fondées sur l'homologie des objets symboliques, d'un côté, les symboles célestes, comme le ciel, le soleil, la lune, les étoiles, etc., et de l'autre les symboles terrestres, telluriques ou chthoniens, des enfers ou du monde d'en-dessous, ou encore les volcans, les cataclysmes.

L'essence de la formation des symboles est tout à la fois individuelle et sociale. La représentation s'élabore bien dans un trajet anthropologique qui tient compte de cette double coordonnée, accommodations psychologiques par des gestes primordiaux, mais aussi intimations anthropologiques par le biais des gestes fondamentaux. Le geste appelle matière, alors que l'imagination d'un mouvement réclame l'imagination d'une matière. C'est l'idée de Gilbert Durand reprend chez André Leroi-Gourhan lorsqu'il propose une typologie des outils

²³⁰ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, 11^e édition, Paris, Dunod, 1992, pp. 41-43.

Chapitre 3 : L'anthropologie de l'imaginaire

élaborés par l'homme en tenant compte des gestes qu'ils induisent et des matières qu'ils nécessitent : l'air pour sécher, le feu pour chauffer, cuire, fondre, déformer ; l'eau pour laver, délayer, la terre pour briser, couper, modeler. Il est possible de synthétiser les typologies des symboles en les intégrant les unes aux autres à partir du terme de schème qui leur est commun, et en particulier de « schèmes affectifs » qui permettent de condenser les relations que l'individu entretient avec le milieu environnant.

Partie III

L'imaginaire dans les contes berbéro algériens :

Analyse textuelle

Chapitre 1

Constellation symboliques dans Réseaux des mythèmes associatifs

Les schèmes des images et des symboles suivent le réseau des relations imaginaires. Ils transforment les trois contes de Mouloud Mammeri, Mouloud Feraoun et Taos Amrouche en une structure initiatique dominante et définitive, laquelle permet la réalisation du destin du héros et l'évolution de sa vocation de littérateur révolutionnaire.

La prépondérance des images et des symboles dans les récits transforment spontanément le discours ordinaire à la poésie. La sensibilité banale s'élève au sommet symbolique et découvre au lecteur la richesse de la lecture et la civilisation africaines. Un bon exemple est la narration des prodiges dont est capable la mère du héros (La vache des orphelins, Aubépin...) Cette femme jouit de la protection de l'animal (La vache). Elle parle aux animaux qui lui obéissent. De là, le héros lamente la perte des aspects mystérieux de la civilisation africaine, maghrébine et spécifiquement berbéro-algérienne.

L'image profite davantage de la mémoire involontaire et traduit les aspects durables du passé qui calment l'esprit troublé et inquiet du héros. Ce dernier revit, à plusieurs reprises, les images mythiques et immortalisées de sa maison onirique et de son enfance. Parfois, il se rappelle une expérience passée d'un instant de vie et en d'autres temps passé

III-1-1 Symboles Elémentaux

Cette première constellation regroupe les thèmes, les idées et les images autour des matières élémentales, « *hommes d'imagination* » de Gaston Bachelard : l'air, le feu, l'eau et la terre. Ce sont les quatre éléments de l'alchimie ancienne. Pour Bachelard, chaque poète doit ressentir dans la profondeur de l'objet la présence d'un de ces quatre éléments. Or, nous découvrons, en outre, l'obsession du conte berbère avec les quatre éléments qui se présentent sans relâche d'un texte à l'autre.

III-1-1-1 L'eau

L'eau berbère se rattache aux valeurs maléfiques et bénéfiques qui sont, d'ordinaire, les caractéristiques des symboles riches. L'eau se transforme facilement de l'eau potable et du lait nourricier à l'océan violent, fracassant et jacassant, symbole de l'Apocalypse et de Kronos, dévoreur de ses enfants. Tout l'entre-deux extrême manifeste la même ambivalence de l'eau archétypique. Le résultat est la multiplication du symbolisme de l'eau, à tour de rôle, en feu liquide, mer, vin de palme, marée, forêt, sang, mur, chevelure, soleil, sang-mêlé, lune, sueur, douche, inondation, vague, ilots, bateau, pour ne retenir que cet atlas limité des mythèmes les plus importants. Ces symboles s'animent et se diversifient autour de l'image de

l'eau, les uns comme les violents annonceurs du Temps et de la condition humaine et les autres comme des paradigmes symbolique de l'eau profonde, l'eau maternelle d'Edgar Poe, qui appelle ses enfants au repos, sorte d'arme purificatrice euphémisée, qui annule les effets négatifs du Temps.

Dans le corpus A, on remarque la présence de l'eau. Dans le conte « Aubépin », l'eau est source de vie, purificateur car elle a sauvé la sœur d'Aubépin du mal provoqué par les serpents :

L'homme fit comme le sage avait dit. Il acheta la viande, la sala, la grilla, puis la donna à la jeune fille, qui en manges jusqu'à n'en pouvoir plus. Une soif intense s'empara d'elle, mais elle demanda en vain à boire pendant trois jours. Le quatrième [...] emplit d'eau un plat qu'il plaça juste au-dessous d'elle, puis à l'aide d'une babine se mit à donner de petits coups dans l'eau.¹

L'eau libérateur comme il peut être élément de transformation et métamorphose par exemple dans les corpus B et C, le conte « La vache des orphelins » : « *Ils rencontrèrent une source d'eau sur leur chemin ; le petit garçon y but et fut changé en gazelle* »². Aussi dans le conte « Histoire de Moche et des sept petites filles » : « *Alors, Aicha creusa le sol avec son doigt. Par chance, c'était du sable humide. Elle creusa plus fort à l'aide de ses deux mains : une poche d'eau se forma à sa grande joie et les petites filles purent remplir des coquilles d'œufs et apaiser leur soif* ».

III-1-1-2 Le feu

Le Feu berbère, comme l'eau, est aussi un symbole dynamique qui manifeste la bivalence. Selon la circonstance, il peut être ou bien purificateur ou bien destructeur. En tant qu'agent principal de transmutation du minéral, le feu est sexualisé. Il permet l'union mystique du forgeron et de la Divinité à travers le travail de l'or. Il est aussi valorisé comme la liqueur spermatique du forgeron la perte de laquelle, pendant sa mort symbolique au cours de son itinéraire spirituelle, engendre la vie. Plus que l'eau qui coule, mais moins abstrait et moins monotone que celle-ci, le feu agit dramatiquement pour brusquer le temps et renouveler le destin. Dans ce sens, il est le symbole de la transformation, de la purification et de la renaissance. Le feu dans la brousse, pendant la nuit, est une invitation à briser avec le passé, à renaître. Il mène au repos. Parfois le feu s'idéalise en dialectique de la parole créatrice, en lumière brillante et pure, en œil et en phare comme la base de l'illumination spirituelle. Surtout au moment de l'illumination spirituelle, l'image du feu est celle de l'amour

¹ Corpus A, Mouloud Mammeri, « Aubépin », p.23.

² Corpus B et C, La vache des orphelins, p.47.

inconditionnel : « *Etre aimé veut dire se consumer dans la flamme ; aimer c'est luire d'une lumière inépuisable, car aimer, c'est échapper au doute, c'est vivre dans l'évidence du cœur* ».

Par exemple : « *Moche est mort : annoncèrent les sept filles d'une voix forte : Moche a été brulé vif dans son repaire* ». Le feu dans ce conte est destructeur, il a détruit Moche et purificateur, car il l'a purifié de la sorcellerie. Les berbères appellent l'outil de cuisson « Tabouna » pour cuir la galette, elle a une autre signification : le sexe féminin, symbole de fécondation.

A ce point, l'importance, chez les berbères, de l'image du feu, élément destructeur et bâtisseur, est évidente. Plus que l'eau, il est le symbole de spiritualisation parce qu'il donne l'intention de purifier le passé et le monde après leur destruction. C'est une force titanique qui promet renaissance et éternel retour. Est-il toujours difficile de voir pourquoi il existe autour du feu, les symboles aussi disparates que la forge, le foyer, le sexe la flamme, l'incendie ou la conflagration, l'œil, la lumière, le regard, la parole, la cigarette, le phare et l'amour, pour ne voir que cette liste assez limitée ?

III-1-1-3 L'air

L'air berbère, par contre, garde sa nature d'air : en général, manque de dynamisme du point de vue de l'imaginaire. Dans les contes berbères, l'air se voit tantôt sous l'image du vent, agent de transmutation qui aide à la réalisation dans le travail initiatique du forgeron. Parfois, il s'appréhende comme l'odeur, agent aphrodisiaque qui avance la marche en avant du héros vers la spiritualité. L'importance du symbolisme de l'odeur dans l'itinéraire spirituel du héros n'est pas à contester lorsqu'on observe la place que l'auteur lui consacre dans l'écrit. Il décrit avec insistance ses caractéristiques et ses effets hypnotiques et envoûtants.

L'air, chez les berbères, suscite le sentiment de l'immortalité ascensionnelle et de la restitution du passé. D'où la conjonction de ces images : odeur, arbre, aile, ange, vent, vol, nuage, ascension et élévation. Les images de l'élévation et de l'ascension expriment dans tous les rites d'initiation la liberté, l'abolition de la souffrance et de la condition humaine, et la transcendance des tribulations existentielles. A en croire Gaston Bachelard : « *L'élévation de*

*l'âme va de pair avec sa sérénité. Dans la lumière et dans l'élévation se forme une unité dynamique ».*¹

Les contes berbères des trois corpus A, B et C engorgent : « *Dès que le troupeau sera rentré, une des femmes du Génie viendra faire la traite. Aujourd'hui c'est le tour de la nouvelle arrivée »*². Aussi, « *Un soir qu'ils étaient campés au pied d'un arbre, il entendit des voix sortir des hautes branches au-dessus de sa tête : c'étaient les oiseaux qui se parlaient entre eux »*³.

III-1-1-4 La Terre

La Terre est, peut-être, l'élément le plus riche de tous les quatre. Elle est présente dans le travail de transformation de l'or comme la marmite, sorte de berceau où a lieu l'union sexuelle du forgeron avec la matière. En d'autres temps, la terre recouvre les images de la femme, de la partie, de la mère et de l'épouse, images archétypiques à cause de l'ambiguïté et la multivalence qui les dynamisent. Quitter la terre natale, c'est quitter la mère en quelque sorte. C'est s'exiler, y retourner équivaut à la réconciliation psychologique avec la mère.

La terre, résurrection, renaissance :

*A ce moment, il ne restait de Guêpier au-dessus du sol qu'une touffe de cheveux, qui volèrent au vent. Emeraude se précipita et de toutes ses forces tira. La tête de Guêpier commença à sortir de terre peu à peu, puis le cou, les épaules, le buste, les jambes et les pieds enfin. A la fin le prince se dressa de toute sa taille.*⁴

La terre dans toutes les mythologies du monde exerce une magie sur l'esprit de l'autochtone. Elle est la matière primordiale et mystérieuse dans laquelle l'homme veut éternellement retourner comme dans son dernier refuge. Aussi, la terre s'assimile-t-elle facilement à la Nature. C'est la maison au serpent qui, comme Janus, est la dialectique matérielle de la vie et de la mort. Animal complexe à multiples registres, le serpent dort sous terre et se montre ainsi maître des deux mondes : le monde du passé et le monde du présent, et partant de l'avenir.

L'image de la terre trouve, il nous semble, sa plus grande auréole dans le symbolisme de la grotte, ce « *refuge dont on rêve sans fin.* » selon l'expression de Bachelard⁵. La grotte

¹BACHELARD, Gaston. *L'air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement*. José Corti, 1983, p.132

² Corpus A, « *Blanche Colombe* », p. 106-107.

³ Corpus A, « *Le Prince Guêpier et la Princesse Emeraude* », p.150.

⁴ *Ibid.* p. 155.

⁵BACHELARD, Gaston. *La Terre et les rêveries de la volonté*. Paris, José Corti, 1947, p. 107.

berbère est un trou souterrain et obscur où le protagoniste rapproche spirituellement le passé, le présent et l'avenir. Comparé à la tanière mythologique, c'est un milieu magique où s'efface le Temps, où le héros affronte son destin. L'image de la terre, comme celles de l'air, du feu et de l'eau réunit beaucoup d'autres symboles et images dynamiques qui, tous, donnent de grandes possibilités d'aider à la découverte de la structure initiatique qui sommeille dans les contes berbères.

III-1-2 Symboles Ascensionnels

Cette deuxième constellation d'images rassemble, pour sa part, à une série de mythèmes ascensionnels. Ce sont des symboles et des images clés qui portent sur le concept du guide, de la mort et de l'or, ce métal qui est la quintessence du monde des minerais.

III-1-2-1 Le guide

Dans les mythologies variées du monde, est l'ami surnaturel qui aide le héros à sortir indemne de ses épreuves labyrinthiques. Dans les contes berbères, d'ailleurs, il y a autant de guides naturels qu'il y en a de surnaturels. La propagation de l'image de guide en personnages de femme, trahit l'importance que des femmes ont eue dans la vie du conte. La répétition de l'image de guide est assez latente dans la commère. Nous voulons dire par là que l'image de la femme en tant que guide y est camouflée ou masquée. Néanmoins, comme Aziza, elle fournit au forgeron le fil blanc qui le guidera dans le labyrinthe, sous forme de la poudre d'or. Mais, la répétition symbolique est assez patente et rappelle la vieille dame de la mythologie berbère qu'un devin, qui est, d'ailleurs, très compétent, recommanda aux deux jeunes chasseurs, de ne pas malmener, afin d'éviter la catastrophe au cours de leur aventure dangereuse. Leur histoire est un vrai corolaire du roi Œdipe. Cette femme surnaturelle, change d'aspect à son gré et dirige la transformation psychologique du héros au cours d'un rêve. Ce rêve complexe manifeste toutes les caractéristiques d'un rite de passage. Comme la marâtre féérique, guide le héros, tel un Jonas dans le ventre de baleine. Elle est comme le Sphinx qui dévoila à Œdipe sa destinée incestueuse et meurtrière. Comme la femme araignée de la mythologie indienne, elle polarise en elle-même les mystères redoutables de la femme et la férocité et l'agressivité du phallus. En somme, elle est, tour à tour, belle et féroce, douce et violente. Encore en d'autres temps, elle se transforme au gros serpent noir, un « serpent fusé », à vrai dire, qui porte le héros vers les lieux libres et saufs du ciel et du sommet de l'arbre.

D'autres corollaire : la sorcière, et les femmes-poissons, sorte de sirènes ou de mammifères d'eau, qui aident le héros à se métamorphoser, à grandir psychologiquement et spirituellement. Aïcha, Princesse Émeraude, Fiancée du soleil rentrent dans l'image archétypique de l'épouse indispensable dans le déroulement du destin du héros. La mythologie berbère caractérise à juste titre l'énigme qu'est la femme de, « ce feu qui te chauffe, auquel tu te brûleras ». Dont les contributions financières et émotionnelles avancent du héros pendant son parcours initiatique. La mère est non seulement vieille en âge, elle est aussi sage. Comme une mère, elle sait lire la faim dans son visage.

La répétition mythémique est faite d'une manière si patente, si explicite, d'ailleurs, que la femme, qui soigne le héros avec compassion, se nomme simplement « stéréotype » qui dit tout d'une manière économique en conférant au personnage le nom commun avec la majuscule. Étant donnée la figuration exagérée, celle qui, parmi tant de femmes, se mêle au destin du héros.

Les guides masculins, eux, sont, d'abord, les jumeaux aux noms anagrammiques. Ali Demmo et le Vieillard : Ces deux derniers sont aussi des stéréotypes, parmi d'autres personnages, qui persuadent le héros de se présenter au roi au palais, malgré son abjection et son manque de foi. Or, Le Mendiant guide le destin du héros depuis l'arrivée de ce dernier au royaume du Djinn jusqu'à leur arrivée, tous les deux, au palais.

Le Mendiant personnifie explicitement le quémandeur archétypique à qui s'ouvre la porte quand il frappe. Chemain l'a comparé déjà aux mendiants suffites musulmans de l'Afrique du nord, mendiants très audacieux qui « exigent » au lieu de quémander l'aumône. Nous lui attribuons surtout le symbolisme de « porte, » lieu de passage d'un monde menacé à un monde sain et sauf, d'un monde sombre à un monde éclairé, illuminé. Le Mendiant se présente comme le maître du feu, le « dieu déguisé » de Roger Chemain, qui est descendu du ciel pour guider l'initiation du héros. Il ressemble fort aussi, vu sa loyauté au et sa tromperie du héros. Avant de disparaître de la vie du héros, ce mendiant termine « l'ancien contrat », celui qu'il avait avec lui Aziz et rouvre un nouveau contrat qui commence au palais avec Aziza comme guide. C'est comme la mort du passé et l'intronisation de l'avenir.

III-1-2-2 La mort

La mort en tant qu'image, se multiplie en plusieurs symboles funèbres : ténèbres, nuit, meurtre, flagellation, nuages noirs, baïonnettes et épaisses fumées noires. Vue de l'angle plus

positif du symbolisme de porte, la mort en forme de voyage est très importante dans l'itinéraire spirituel du héros. L'image est celle de la « porte étroite », passage entre le passé et l'avenir. La lune, symbole de devenir, lui est un corollaire. On observe qu'à chaque moment critique du destin du héros, la lune se présente pour « surveiller », pour ainsi dire, son progrès spirituel. Par exemple, lors de sa recherche du chemin du Sud pour voir le roi, il tombe par miracle sur la porte étroite qui donne sur les champs.

III-1-2-3 L'or

L'or en tant que symbole ascensionnel est divin, spirituel et purificateur. Il délivre de la mort. Dans les mythologies du monde, l'or est traité en roi des métaux à cause de sa noblesse. On le donne comme cadeau précieux à l'occasion du mariage. C'est le cas lors du mariage du héros, Aziz, avec Aziza. L'or est aussi le symbole du pouvoir à l'occasion du couronnement du roi. L'or témoigne de la valeur de qui le porte. Il se valorise aussi en amour extraordinaire. C'est justement dans ce sens que Mircea Eliade parle de l'or comme le symbole de la perfection et de l'immortalité. L'or, en fin de compte, est un archétype de multivalence. Il est surtout la porte qui mène au salut.

III-1-2-4 Schéma récapitulatif (constellation des images et des symboles)

SYMBOLES ET IMAGES CLEFS	GROUPEMENT DE MYTHEMES ASSOCIATIFS
1- Symboles Elémentaux	
1.1- EAU	Eau, feu liquide, océan, mer, lait, forêt, vin de palme, marée, sang, mur, chevelure, soleil, sang mêlé, lune, sueur, soif, douche, inondation, vague, ilot, bateau.
1.2- FEU	Feu, forge, foyer, sexe, flamme, incendie, œil, lumière, regard, parole, cigarette, phare, amour.
1.3- AIR	Air, vent, odeur, arbre, nuage, aile, ange, vol.
1.4- TERRE	Terre, femme, patrie, mère, épouse, serpent, grotte, caverne.
2- Symboles ascensionnels :	
2.1- GUIDE	Commère, Dramouss, Dioki, Akissi, Marie,

	Aline, Françoise, La Doctoresse Le Mendiant, Baloum, Noaga, Nagoa, Le Maître des cérémonies, Halibatou, Kadidia, Lion Noir.
2.2- MORT	Mort, exil, ténèbres, nuit, meurtre, nuages noirs, sommeil, flagellation, baïonnettes, épaisses fumées noires, porte, inondation, fusil, torpeur.
2.3- OR	Or, vie, mort, amour, divinité, royauté, spiritualité, souveraineté, autonomie, bâton, immortalité, perfection, salut.

Chapitre 2

Structure Initiatique

Chapitre 2 : Structure Initiatique

III-2-1 Mort symbolique

*Connaissance par le poème, le chant, le drame, la danse masquée au rythme primordial du tam-tam. C'est alors que le grain meurt pour germer, que l'enfant meurt à soi pour renaître, adulte, dans l'initiateur et l'Ancêtre. Il s'agit d'un existentialisme religieux, animiste.*²³⁸

La mort symbolique suit aussitôt l'étape du chaos pour préparer le néophyte à la renaissance, c'est-à-dire à un monde d'être supérieur. La tâche du héros est d'annihiler le moi intime, ce « moi » que Joseph Campbell compare aux plusieurs têtes de l'Hydre. A travers « quatre stations », le héros va grossir psychologiquement et spirituellement afin de découvrir la gnose, son destin et sa vocation.

III-2-1-1 Descente aux enfers

Le premier arrêt est à chaque fois dans une forêt (à travers la majorité des contes berbères). Le héros est toujours jeune, dès le début, on entrevoit quel séjour difficile : « *Mehend comme une flèche se dirigea vers l'orient, il marcha des jours et des jours, parcourut les plaines, traversa les fleuves, gravis les monts, il tua des serpents dans les champs, des oiseaux en plein ciel et des fauves dans les forêts* ». Etant du pays lointain, le héros se sent terriblement seul. A l'aide d'un homme solitaire que le héros rencontre à chaque fois, dans le conte « La fiancée du soleil » : « *Comment t'appelles-tu ? Ali Demmo, tout le monde connaît mon nom [...] Suis-je maintenant à votre service. Tout ce qu'il vous plaira d'exiger de moi, je vous l'apporterai* »²³⁹.

Le héros doit descendre à chaque fois poursuivre. Ce mouvement est comme la descente aux enfers, parce qu'il ouvre la porte à toutes sortes de difficultés dont la nature ressemble fort aux épreuves initiatiques. D'abord, le lieu sacré de l'initiation est à chaque fois un endroit différent, des séjours difficiles pour le héros. Le temps est horriblement affreux, froid et famine. Si on prend les contes : « Aubépin » et « Le prince Guêpier et la princesse Emeraude », les différentes épreuves qui a subies le prince sont multiples et diverses ; le héros souffre du manque. Dans chaque conte, on y trouve ce manque que ce soit « La vache des orphelins », Ali et Aicha, seuls dans la forêt, manque de nourriture, substance quotidienne.

L'image est réminiscente de la scène cyclique. Selon la vision du monde du héros, la vie est cyclique, le mariage est un androgyne qui unit un homme et une femme, deux êtres de sexes opposés, pour leur confrère l'équilibre parfait et total. Les enfants issus de cette union,

²³⁸Senghor, Léopold Sédar, *L'esprit de la civilisation ou les lois de la culture, négro-africaine*, présence Africaine, 1957, p.55.

²³⁹Corpus A, « La Fiancée du soleil », Editions Mehdi, Algérie, 2009, p.101.

Chapitre 2 : Structure Initiatique

assurent l'avenir et la répétition de l'acte cosmogonique du mariage qui avait été entamé par l'hiérogamie du ciel et de la terre.

Pendant de longs jours, semaines et années, le héros ne survivait pas de lui-même. Il marche partout, il suit un itinéraire difficile afin de pouvoir regagner son amour. Il visite les différents pays d'être humains et de Djinns. Ce voyage a complètement changé, transformé, le héros que ce soit dans le corpus A, le conte « L'oiseau d'or », Aziz et Aziza sortirent vainqueurs. A chaque fois, Aziz rentre et apporte le trophée : « *Tu as le meilleur des frères, dit-elle, je suis sûre que, si tu lui demandais les choses les plus précieuses, il te les ramènerait, fût-ce les perles enchâssées* »²⁴⁰. « La vache des orphelins », « M'Quidèche et l'ogresse ».

En conséquence de ses épreuves préliminaires, le héros est transformé, il se satisfait de peu de chose. Il devient simple, les forêts, maisons, lac et arbres ou palmiers lui sont servir de cabane initiatique. Le héros apprend que le présent s'appuie sur le passé et que l'avenir s'appuiera sur le présent. Abolir le passé équivaut à sacrifier son être, à se renier. Aussi, dans ces enfers où il se trouve.

Après ses longues années d'aventures, le héros se prépare pour un retour au pays natal. De cet angle de vision, dans le processus d'individualisation, Carl Gustav Jung, les symboles du rêve cherchent à restaurer l'équilibre psychologique de l'individu, en produisant des matériaux, qui établissent à nouveau et d'une manière subtile, l'équilibre total du psyché, quand elle ne mènent pas à la prophétie. Avant de voyager, le héros veut s'informer de la situation. Mais il lui faut d'autres épreuves de natures différentes avant son retour. Le héros s'attachait toujours, il nous semble, aux articles matériaux, il fallait s'en dépouiller.

III-2-1-2 Mort symbolique par le dénouement

Les candidats à l'initiation rencontrent souvent de nouveaux noms pour désigner le stade où l'on en est dans l'itinéraire spirituel. Dans le conte « La fiancée du soleil », notre héros prend le nouveau prénom de « Ali Demmo ». De la racine grammaticale « démoniaque », cela veut dire celui qui a le pouvoir de la lumière ou la clarté. Son psyché soulève, par des instincts et des impulsions, des archétypes, forces dynamiques qui veillent sur lui pour le guérir et lui enseigner des leçons profitables sur la vie.

²⁴⁰ Corpus A, « L'oiseau d'or », p.69.

Chapitre 2 : Structure Initiatique

L'objet de sa quête est le « roi », ou du moins « le regard du roi », qui ressemble parfois à l'ombre du « moi » intime cherchant à s'unifier. Parfois, il ressemble à l'image de la Divinité, l'objet de contemplation dont le héros a énormément besoin pour se purger de ses péchés. Pour se transcender, il semble qu'il a besoin de tentations gnostiques, voire d'autant d'expériences humaines possibles pour se libérer de la prison du corps. Pour Victor White, c'est absolument impossible d'imaginer la rédemption, le salut et la grâce divine sans le péché.

Il s'agit d'une ville imaginaire de l'histoire berbère, nous l'avons déjà dit. C'est un pays imaginaire où la chaleur est à peine supportable, où les herbes ne sont pas toujours vertes. Notons bien que la polarité du Nord par rapport au Sud dans la mythologie berbère est métaphorique et rapproche similairement le Haut et le Bas, le Ciel et la Terre. L'axe Nord-Sud a affaire à l'activité saisonale et cyclique de l'existence. Au contraire, l'axe Est-Ouest connote le niveau de la condition humaine et de l'existence journalière. Le soleil se lève à l'Est et, par conséquent, l'Est est symbole de la vie, du bien-être, de la santé et de la prospérité. L'Ouest, au contraire, attrape la mauvaise chance, la maladie, les maux de toutes sortes et la mort. Ces faits expliquent pourquoi le héros, à son avènement, irait d'abord au Nord, puis au Sud, en passant complètement de côté les pays de l'Est et de l'Ouest, comme disait Le Mendiant. Les uns ne méritent pas sa visite, les autres se suffisent à eux-mêmes et n'ont pas besoin du roi.

Le débarquement est extrêmement difficile. La foule compacte qui attend le roi ne fait rien pour lui faciliter la « marche en avant », c'est-à-dire le progrès spirituel. Elle lui donne des coups de coude et le repousse en arrière. Il se sent isolé et aliéné dans ce pays étranger et hostile.

Même lorsque le héros parvient au premier rang de l'esplanade, après avoir souffert beaucoup d'humiliation, il subit, par surcroît, un choc culturel à son sens de logique et de raison. De véritables géants se trouvent aux premiers rangs et laissent les petits se vautrer dans la poussière aux derniers rangs. Pourtant, le héros se joint à la foule. C'est sa seule chance de résoudre ses problèmes. « *Mais très vite, il fut repris par sa passion du jeu [...] Il perdit d'abord son argent, bijoux, coffres pleins d'objets précieux. Au bout de quelques temps, il ne lui reste plus rien* »²⁴¹.

²⁴¹ Corpus A, « *Le prince Guêpier et la princesse Emeraude* », p.134.

Chapitre 2 : Structure Initiatique

Comment expliquer son endettement aux gens à cause de la perte de tout son argent au jeu ? Il n'aime pas jouer et il n'a pas l'habitude d'avoir beaucoup d'argent sur lui, pense-t-il. Comment expliquer donc cette dépense bête de son argent ? Le héros doit supprimer son esprit rationnel dans les matières spirituelles pour pouvoir progresser. Il semble que la ville ne donne aucune chance à personne, il n'accorde aucun droit à personne non plus dans la recherche de la gnose.

Le héros sera humilié et chassé du palais : « *Je n'ai plus à miser, dit Guêpier, j'ai perdu toute ma fortune* »²⁴². Il prend ses effets en gage de la note impayée.

Il se trouve ensuite dans un caravansérail. Aussi, se trouve-t-il progressivement dépouillé, dénudé par le manque d'argent et par la perte de ses effets ?

Pour comble de malheur, son guide, Le Mendiant, est autant traître qu'il est ami. Le compare au dieu déguisé de la mythologie grecque, le père initiatique qui aide le peuple à se métamorphoser. Pour cerner, apparemment, la métaphore plus près de l'Afrique du nord.

Ce personnage informe le héros de la nature énigmatique du roi. Il est fragile et jeune mais en même temps robuste et très vieux. L'or est en même temps l'argent. Le plus foncé le teint du corps du peuple, le plus capable, il est de retenir l'amour pour le roi. Grâce à la moralité, le corps l'empêche de dégénérer à la luxure. Le mendiant finit par s'offrir pour intercéder en faveur du héros auprès du roi. Le héros sera déçu, plus tard, d'apprendre que le roi n'a pas d'emploi pour lui, pas même le travail apparemment simple. Comme l'explique le Mendiant, les timbaliers appartiennent à une caste sacrée, parce qu'ils répètent la première parole du Dieu. L'initiation dans l'art de ce genre de travail est donc indispensable au succès de l'artiste.

Devant le palais du roi, il voit des fresques, soit des emblèmes de la nature complexe de la réalité. De loin, elles tracent des scènes héroïques et guerrières. Mais, lorsqu'on s'approche d'elles, on reconnaît des scènes religieuses. Le héros doit douter s'il y a vraiment une différence entre la guerre et la religion dans la spiritualité berbère.

Ses deux compagnons, ajoutent à la confusion par leur raisonnement sur la signification profonde de ces fresques. Le roi est le sacrificateur et il punit ses vassaux infidèles. Les fresques sont donc là pour exiger la loyauté des vassaux rebelles. A l'opposé de cette opinion, il soutient que seuls les fidèles méritent d'être immolés par le roi. Extrêmement dépouillé de

²⁴² *Ibid.* p.134.

Chapitre 2 : Structure Initiatique

son sens de logique et de raison, le héros se pose cette question pertinente. De telles confusions bourrent le cerveau du héros jusqu'à ce qu'il voie des hallucinations. Les fresques s'animent. Le roi égorge les vassaux et trempe ses mains dans leur sang, peut-être, pour les laver de leurs péchés. Les vautours, agents de mort, attirés par l'odeur du sang, tournoient dans le ciel. Quand le héros se rétablit de cette expérience, ses deux compagnons le tiraillent comme un enfant. L'image en appelle à la controverse du discours ambigu.

III-2-1-3 Course labyrinthique

Le héros tombe au fond du désespoir lorsque, pour sauver sa bien-aimée, il doit affronter différentes épreuves, le prince Guêpier doit affronter le roi des Djinns, ce dédale labyrinthe et la diversité des épreuves. Nous observons que les comparaisons ne sont toujours pas contradictoires. Il s'agit d'un procès où règne l'injustice à la place de la justice. Le héros se sent humilié et se courbe le corps pour qu'on ne le reconnaisse pas.

Sa nouvelle demeure initiatique est le palais du roi le Génie Rouge, une salle vaste, à plusieurs portes closes. Il n'y a qu'une seule qui reste ouverte. La salle est au couloir silencieux, étroit et tortueux, aux inscriptions illisibles, longues et prétentieuses qui garnissent les portes. Nous y avons l'impression d'être aux enfers. Le roi des Djinns se maintient sur une table révolté contre le prince d'avoir désobéi à ses instructions, de ne pas voir la princesse.

Cette fuite acharnée à travers des couloirs, par plusieurs portes des pièces abandonnées, par des décombres, des débris, des déblais et des détruits, est un vrai labyrinthe. Le coureur débouche au point du départ. La course, a-t-elle duré quelques secondes ou quelques heures, le héros n'en sait rien. Finalement, au bout de plusieurs rues et carrefours, le héros, assisté par une jeune danseuse, est sauvé. Cette jeune fille, présente comme la fille du roi des djinns. C'est la porte du château. La lune, agent de la mort et de la vie, caresse la compagne, à l'inverse de la coutumealue très bas l'accusé. La lune et la geste du roi prophétisent déjà la renaissance du héros après sa mort symbolique.

Avec Le Mendiant comme guide, et accompagné, part vers le Sud. Le sud est le symbole de sa renaissance fondamentale. Mais avant de l'atteindre, il faut qu'il passe par le chaos en forme du vide d'une immense forêt.

Chapitre 2 : Structure Initiatique

III-2-1-4 Pérégrination sans fin dans la forêt

Entre le Nord et le Sud se trouve cette grande forêt insolite et silencieuse, une véritable « *muraille verte* », qui manque d'accès et qui s'enveloppe d'ombre. C'est la nouvelle demeure initiatique du héros. Notre héros a besoin de traverser cet espace qui symbolise le macrocosme pour se perfectionner spirituellement. La maîtrise du soi et la gnose demandent que le néophyte domine le chaos primordial de confusion en forme de la forêt.

La traversée Nord-Sud s'accomplit dans la nuit, sous la lumière calme et verdâtre de la lune, en conjonction avec un silence de mort. La convergence de tous ces symboles. En les imaginant, forêt, muraille, ombre, nuit, lumière, lune, silence, traduit l'idée de la mort symbolique suivi de la renaissance : « *L'Enfer est la Nuit cosmique ; donc la mort et les virtualités,* »²⁴³. Le mendiant trouve finalement un unique sentier processus long et tortueux, car l'homme à la recherche de l'invisible, la Divinité ou le dialogue avec l'au-delà, doit chercher la vie intérieure par l'extérieur. L'homme se regarde comme dans un miroir, et ses efforts sont comme un défi lancé au destin. Ensuite, c'est l'odeur des fleurs de la forêt qui le rend somnambule et à demi inconscient. La nature simultanément attirante et repoussante de l'odeur reflète la nature labyrinthique du parcours initiatique. Les personnages se trouvèrent seuls dans la forêt : Dans le conte « Aubépin » : « *La femme réveilla sa fille, elle enferma vite quelques maigres provisions dans un nouet et elles partirent dans la nuit. Elles marchèrent longtemps dans la forêt. Elles suivaient les chemins tracés, de peur de tomber sur des bêtes sauvages.* »²⁴⁴ Aussi, dans le conte « Le Moche et les sept petites filles » : « *Elles se trouvaient à l'endroit de la forêt le plus inextricable quand, tout à coup, elles ne virent plus leur père.* »²⁴⁵ Enfin dans le conte « La vache des orphelins » : « *La fillette et le petit garçon emmenaient la vache au pâturage et buvaient de son lait.* »²⁴⁶

Pendant plusieurs jours ou plusieurs semaines, car la durée n'est pas certaine, le cortège suit le même sentier labyrinthique, à la lueur incertaine du tunnel, jusqu'à ce que le héros éprouve le vertige signifie que le héros n'est pas encore prêt pour le salut. Nous entrevoyons l'image du cercle dans cette pérégrination sans fin dans la forêt, semblable à la roue de l'engrenage. Le héros s'y attache en attendant sa perfection. Un état d'esprit très commun dans les épreuves labyrinthique. Frappé par la cécité spirituelle, le néophyte avance

²⁴³ELIADE, Mircea, *Images et symboles, Essai sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, 1952, p. 45.

²⁴⁴ Corpus A, « Aubépin », p.8-9.

²⁴⁵ Corpus B, « Le Moche et les sept petites filles », p.161.

²⁴⁶ Corpus B, « La vache des orphelins », p.55.

Chapitre 2 : Structure Initiatique

vers le salut dans l'état innocent comparable à celui d'un enfant. Cette demi-conscience dans l'épreuve trahit le tréfonds de l'âme du néophyte qui refuse de mourir. C'est une manière de montrer que la renaissance suivra la mort symbolique. Le conte commence de cette manière ce mystère.

Finalement, le cortège, imitant la démarche lente, grave et royale du roi, débouche de la forêt. Il entre dans le village pendant que les tambours parlants annoncent son arrivée. Le village est le contraire du chaos forestier. Il représente au plus haut degré l'ordre et la propreté : « *Ils arrivèrent enfin au palais, où le prince les attendait dans l'inquiétude* »²⁴⁷. Quant aux cases, symboles de petites unités du Cosmos, elles sont en chaume. Le chaume, lui-même, symbolise la cuisine. Donc, quelqu'un qui y entre est comme le repas de Dieu. Vu de l'angle de l'itinéraire spirituel du néophyte, c'est le comble du mysticisme. En effet, le héros va plus tard, dans une de ces cases, attribuer comme foyer conjugal. La description de ces cases, en termes culinaires, n'est donc pas gratuite. La couleur rouge symbolise la flamme alchimique qui aidera la transmutation du néophyte. Le comble de l'apprentissage du héros est qu'il devient la risée de tout le palais.

III-2-2 Mort symbolique de la sensualité

Le prince Guêpier a subi énormément de métamorphoses : Dans la case qu'on lui attribue, ostensiblement comme habitat pour lui et sa femme en titre, se sert des fleurs aphrodisiaques de la forêt comme agent hallucino-génique. En fin, avant d'arriver à l'autre bout, à l'autre monde des humains, il a été changé en poisson. La reine de Djinn lui lança une bague en or qui va lui perdre tous ses souvenirs. Il ne se souviendra pas de la princesse Emeraude.

A plusieurs reprises, pourtant, la princesse Emeraude essaie à chaque fois de lui faire revenir ses souvenirs mais, il était toujours sous la sorcellerie et le sortilège ; car la bague était toujours autour de son doigt. Le prince Guêpier oublia totalement la princesse, fût ses fiançailles avec une autre femme. Notre héros se montre par-là, un être total qui unit en soi le bien et le mal, la matière et l'esprit. Il est lui-même, le prince purificateur ayant la responsabilité de se racheter. La princesse Emeraude décida de sauver cet amour, en essayant de soulever l'enchantement et le sortilège, « *Emeraude se précipita et de toutes ses forces tire. La tête de Guêpier commença à sortir de terre peu à peu.* »²⁴⁸. Enfin, le prince Guêpier

²⁴⁷ Corpus A, « *Zelgoum* », p. 97.

²⁴⁸ Corpus A, « *Le prince Guêpier et la princesse Emeraude* », p.155.

Chapitre 2 : Structure Initiatique

commença à se fondre dans la terre et voilà que la princesse le tira par la tête pour qu'il retourne son état initial, son appartenance humaine, cette résurrection mis fin à la sorcellerie

III-2-2-1 Procès dans les lieux clos

Dans le conte « *Le Moche et les sept petites filles* », les filles se retrouvent dans la grotte, c'est la fille cadette, intelligente, se retrouvaient seules, délaissées par leur père, dans ce trou qui se trouve nul part. Cette scène de sadomasochisme est doublement révélatrice. D'abord, c'est une parodie de la bastonnade mythique de Prométhée. Au lieu de se tenir debout avec dignité devant le rocher, symbole du monde, comme sa contrepartie mythique, le père se tient ignominieusement sur son estomac, le visage au sol et les pattes ligotées. L'image de Prométhée qui fait pitié s'inverse parce que les épreuves mutilantes et sacrificielles de la passion divine des rites d'initiation ne s'y voient pas. Au contraire, l'assistance donne l'impression d'être à une tête. Elle se moque de son derrière gonflé et crache là-dessus par mépris. Pour avoir trop parlé, Le père se montre un être sans valeur selon le jugement des citoyens de la communauté. La punition physique devait lui enseigner la maîtrise de sa langue et de ses émotions. Selon la culture berbère.

D'autre part, vu de l'angle de la question de Grâce et de salut, la scène de la bastonnade du père est révélatrice du Dernier Jour de Jugement. Dieu sauvera les filles qui se repentissent. C'est le drame de l'homme livré aux puissances du mal, qui tire le bonheur de la médisance. Peut-être, est-elle aussi celle de l'humanité rétributive, orgueilleuse et injuste? Elle intercède en faveur du père et la bastonnade s'arrête. Elle lui fait un cadeau d'un boubou vert à fleurs blanches, en témoignage de son immaturité spirituelle. La couleur verte symbolise sa jeunesse et la blancheur des fleurs symbolise l'espoir dans l'épanouissement éventuel du héros en être illuminé. Ce jardin qui resplendissait de tous types de fleurs.

Il n'est pas exclu d'observer que la nature de ces lieux clos où a lieu. D'abord, le rejet. Elles ont été jetées dans un trou, puis la bastonnade du père, évoque plusieurs nombres d'habitats clôturés, mystérieux, obscurs et pleins d'obstacles. Ils traduisent un élément funèbre et tragique. Après avoir traversé plusieurs terrasses et mils de grenier, qui ressemblent plutôt aux fosses aux cours. Puis, ils longent encore plusieurs cours et s'engagent finalement dans un couloir bas de paroi qui mène à la galerie. Encore une fois, nous voilà à une cabane initiatique qui représente, d'une manière allégorique, le Palais de Justice du Dernier Jour de Jugement. Suivant toutes ces expériences envoutantes, le héros est troublé à telle enseigne qu'il a besoin de se retirer de la communauté.

Chapitre 2 : Structure Initiatique

III-2-2-2 Retraite dans la forge

La forge du forgeron, Cheick (conte plus belle que lune et rose), est comme un oasis, un pont au milieu de la mer, dans l'itinéraire spirituel du héros. C'est la vieille femme qui lui conseille que toutes les expériences existentielles, indépendamment de leur nature, sont bonnes pour avancer l'être vers la gnose. Or le destin est l'image photographique de la connaissance gnostique. Point n'est besoin de fuir le monde ni de se retirer dans la brousse comme un Hermite. Au contraire, il faut tenir sa place et lutter jusqu'au bout. Il reproche au héros son intervention pendant la bastonnade du roi car, non seulement il a interrompu le spectacle dont la communauté jouissait, mais pire, il a dérobé au roi la chance de se racheter par l'ultime sacrifice, voire la mutilation symbolique, sans laquelle le néophyte n'aurait pas l'espoir d'une renaissance.

Devenant plus philosophique dans son raisonnement et sa logique, renferme le bien et le mal. Tout en étant la meilleure partie de la journée, à cause de fraîcheur du temps, elle est, tout de même, suspecte. Elle dévoile excès que certains gens aimeraient plutôt cacher. L'aube, par exemple, fait découvrir qui a couché avec qui pendant la nuit.

Il s'ensuit que l'homme est comme le fer enrobé par la flamme de la forge. Il va s'épurant et devient progressivement « rouge », « jaune », puis « blanc » et finalement « une parcelle de soleil ». Il se justifierait donc comme un rite de passage, non pas un acte de cruauté ou de punition. C'est dans ce sens que la vieille femme conseille à « la plus belle que de rêve et de rose » de valoriser ses orgies avec les femmes. En se purgeant de sa sensualité, il se débarrasse d'un grand obstacle sur le chemin de la spiritualité. Il ne faut donc pas attendre journallement l'heure de l'avènement du roi. L'homme a donc besoin de vivre chaque jour comme si c'était le dernier. La nature de nos expériences existentielles n'a point d'importance. C'est surtout l'ampleur, l'accumulation, qui mène progressivement au salut.

Il semble que l'homme se doive de suivre son destin jusqu'au bout, le « moi » intime lui servant de guide. Le seul critère valable pour juger la moralité d'un homme c'est, peut-être, son « intention », non pas la nature fonctionnelle ou utilitaire de ses actes.

A propos, nous nous rappelons le conte qu'un sage Chinois, Chuang-Tzu, a adressé sur l'indispensabilité de chaque être humain quant au dessin de la Divinité. Il était une fois, nous dit Chuang-Tzu, un charpentier ambulante qui s'appelait Stone. Il vit un vieux chêne sur l'autel d'un lieu sacré dans la forêt. Observant son apprenti qui était resté bouche bée en admirant ce

Chapitre 2 : Structure Initiatique

chêne, il lui en pour fabriquer un bateau ou un outil. Il pourrissait facilement. Voilà pourquoi l'arbre était alors vieux. La même nuit, alors que le charpentier était couché au lit dans un caravansérail, il eut un rêve. Il revit le vieux chêne qui lui conseilla de ne pas le comparer avec les arbres domestiques bien entretenus, tels que le poirier, l'oranger, le pommier et d'autres arbres fruitiers. Les gens attaquaient et violaient ces arbres avant même que leurs fruits ne mûrissent. Leur propre don naturel les faisait souffrir. Voilà pourquoi ils ne complétaient pas la durée de leur vie selon leur destin. Il en est de même pour tous les êtres dans le monde. Le chêne conclut en disant qu'il s'était depuis décidé de n'être utile à personne. Il semblait donc inutile de juger autrui, puisque chacun suivait son destin.

Le lendemain, le charpentier méditait pendant toute la journée la signification profonde de son rêve. Lorsque son apprenti voulut savoir pourquoi le chêne en particulière protégeait l'autel, il répondit tout simplement en disant que l'arbre avait l'unique but de protéger l'autel. C'était sa fonction à lui seul. Il en est ainsi pour chaque être humain. On doit suivre son destin.

A la suite du voyage, la psychologie du héros se modifie. D'abord, il redevient enfant par la mémoire involontaire qui le retourne. Le narrateur berbère présente ainsi cette transformation psychologique. Vivifié par les expériences de la vie, le héros comprend ce qu'il ne saisissait pas lorsqu'il était enfant. Ferrer les chevaux, par exemple, n'est pas un acte de cruauté, mais un service rendu à ces animaux. On leur protège les pattes. Il comprend pourquoi son intervention pourrait se voir comme un obstacle dans le chemin du salut de ce dernier. Il voit clairement qu'il vaut mieux regarder vers l'avenir avec optimisme, au lieu de passer tout son temps à regretter le passé. Finalement, il faut surtout faire comme les sourds.

Mais qui est-ce, ce vieillard, cette vieille, cette Settoute, dans l'itinéraire du héros ? A l'image du maréchal-ferrant, le personnage est comme le rédempteur ou le transformateur qui aide le héros à sortir de son ancienne vie d'abjection et à entrer dans la classe des hommes illuminés. Le travail initiatique de ce forgeron se compare au ferrage, qui a tous les aspects d'un rite de passage. A croire Mircea Eliade sur le sens mystique du travail du maréchal-ferrant dans certaines régions de l'Allemagne et de la Scandinavie : « *Le rituel du ferrage, de la mort et de la résurrection du « cheval » (avec ou sans cavalier) à l'occasion des mariages, marque à la fois la sortie du fiancé du groupe des célibataires et son entrée dans la classe des*

Chapitre 2 : Structure Initiatique

hommes mariés. »²⁴⁹ On peut donc dire que le personnage est comme le père initiatique qui aide le héros à se métamorphoser.

Eliade compare davantage le maréchal-ferrant à Jésus Christ, le héros-rédempteur du monde chrétien, qui guérit les malades et rajeunit les vieillards. On pourrait dire que grâce à ce personnage, le héros découvre un renouvellement d'énergie pour affronter le reste des épreuves qui l'attendent comme les conditions de sa renaissance. Même les sirènes, symboles de l'androgynat et de la luxure, n'arriveraient pas à le séduire.

III-2-3 Renaissance

A la fin du parcours initiatique, nous pouvons parler d'une renaissance initiatique à double stance, qui suit le scénario de la mort symbolique. D'abord, le héros subit une transformation religieuse, personnelle et extatique et accède à un mode d'existence supérieure. L'effet du Temps est annulé dans sa vie. Puis, parmi son peuple, il trouve sa vocation et son destin. Sa renaissance s'accomplit à deux niveaux spirituel et existentiel.

III-2-3-1 Renaissance spirituelle

La renaissance spirituelle du héros advient d'une manière dramatique, comme la culmination de toutes ses transformations. Il vient de sortir de la grotte de la sorcière, du château des Djinns, où il est allé apprendre la date de l'arrivée du roi, qui l'attendent. Ceux-là l'informent de l'arrivée du roi pour le lendemain. En effet, les tambours parlants, symboles de la voix de Dieu démiurgique, annoncent déjà la bonne nouvelle. Extrêmement content de lui-même, vu que son attente prend fin, le héros manifeste tous les signes d'une transformation spirituelle.

Dans la métamorphose spirituelle du héros deux images clés, l'eau et le feu, aident énormément à dégager la renaissance qui accompagne l'expérience. Rentré chez lui du voyage, le héros se prépare pour le rencontre avec le roi. Il prie sa femme, de le débarrasser de la souillure, symbole de son abjection qui, croit-il, repousserait le roi. Il veut la princesse la lave avec de l'eau de la jarre-douche, du savon et la serviette-éponge. Se laver nu, c'est s'ouvrir à l'extérieur. Par extrapolation, c'est se montrer prêt à communiquer avec le monde et la Divinité. L'image en appelle à l'abjection du roi judaïque, David. Il lui demande de le

²⁴⁹ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*. Coll. Folio/Essais, 1988, p.89.

Chapitre 2 : Structure Initiatique

laver afin de le purifier de ses péchés, quelques gouttes d'eau suffissent à purifier spirituellement.

Enfermé dans sa case sur l'ordre du roi. Le héros ressemble à un homme en retraite. C'est la rencontre la Divinité. Il assiste, par la suite, à un mime de fécondation au centre de la Place. On dirait la répétition de l'acte cosmogonique de la création ou de la naissance de l'humanité suivant la copulation du Ciel et de la Terre. C'est une sorte de lavage du soi-disant péché du héros à cause de ses orgies sexuelles avec les femmes. En valorisant l'acte sexuel comme une œuvre créatrice dont le but est la fécondation, le mime valorise en même temps, quant à nous, la sensualité du héros comme une œuvre créatrice et fraternelle dont le but est l'entendement de l'homme par l'homme à travers les races et les cultures. À l'âge adulte, la Nada, témoins de la renaissance du héros et de la société.

D'autre part, selon Eliade, se revêtir d'une peau de bête chez les Bantous, est un rite de passage qui dénote la gestation. La nouvelle naissance est présentée par la sortie des jumeaux de la Place en rampant à quatre pattes. C'est donc la renaissance et pour le héros et pour les jumeaux qui avaient mis plusieurs années à se préparer pour cette danse.

Après l'annonce de l'arrivée du roi, le héros atteint un état de béatitude accompagné d'une extase. C'est une sorte de mort temporaire qui passe aussi vite qu'elle n'est arrivée. Il s'évanouit alors que tout le monde s'agite avec joie. Ce sommeil de contemplation désigne la mort aux choses de l'extérieur, pour qu'il puisse recevoir la vision interne. C'est l'union parfaite avec la Divinité par le biais d'un sommeil de bonheur. Or lorsqu'il reprend conscience, tout ce qui lui reste de cette expérience en est la mémoire et la joie interne. Il se rend compte d'un silence de mort dans sa case. Tous ses amis, qui avaient essayé, en vain, de le convaincre de s'approcher du roi, sont partis. Puis, il voit une lumière diffuse, douce, drue et extraordinaire qui ruisselle et qui émane de la personne du roi. A l'encontre des deux visites précédentes du roi, cette visite est le moment de l'illumination et de la purification de l'esprit.

Sans consumer le myste, la Divinité brule l'ancien homme en lui pour le héros de ses fausses idées sur son état spirituel. Il veut lui apprendre par la suite de son s'est acceptation inconditionnelle par la Divinité. La similarité de ce décor avec la fin du voyage de Dante vers le Centre dans La Comédie Divine est très saisissante ! Cette fois-ci, le regard du roi n'est plus lointain, méprisant, et condescendant, comme à l'occasion de sa visite. Il n'est plus tourné vers la personne du roi comme à l'époque de son avènement dans la grotte.

Chapitre 2 : Structure Initiatique

Cette troisième et dernière fois, le regard du roi s'est transformé en lumière irrésistible, qui passe facilement par le mur. Cette lumière renverse l'affirmation physique et métaphysique selon laquelle la lumière passe lorsqu'il n'y a aucun obstacle. Devant le phénomène de la lumière qui bafoue toute convention, le héros se dénoue. Il atteint la catharsis. Des larmes de repentir jaillissent de ses yeux. Il est transfiguré devant la lumière et il voit le roi qui l'appelle du regard, de ce regard lumineux, qui donne de l'espoir. Le héros a passé toute sa vie à la recherche du regard du roi, pour avoir contact avec Dieu qu'il adore. Il a toujours rêvé d'une certaine transformation lente en travaillant pour le roi, transformation qui le rendrait un Autre.

Pourtant, à l'apogée de sa transformation tout prend une allure dramatique et radicale. Sous l'influence de la lumière, le héros ne voit aucun obstacle entre lui et le roi. Tout s'effondre entre eux, la paroi et la case. En pèlerin, il s'approche en chancelant, à travers l'épais tapis, vers le roi. Sa nudité dans sa case et durant son attente, nous l'avons déjà noté, il tombe à genoux. Le roi lui ouvre les bras et l'accueille dans le cœur et l'amour total et éternel du roi. Le héros a finalement atteint la gnose.

Ce moment de l'Apothéose, cette nuit spirituelle, dénote un être en possession de l'harmonie dans son être et dans la collectivité environnante. Au fond, il incarne une *cioncidentia oppositorum*. Au contraire d'un Bouddha, il n'est pas enfermé pour dormir à jamais, parce qu'il veut être utile à la société, sinon comme empereur du moins comme mage, révolutionnaire intellectuel. Selon Eliade : « *produire le feu dans son cœur dans la transformation spirituelle, c'est donner le signe qu'on a transcendé la condition humaine* »²⁵⁰. Au cours de la deuxième étape de la renaissance qui suit, le héros fait un retour à la société.

III-2-3-2 Renaissance Existentielle

En entrant, le héros, nouveau, reçoit l'insigne d'office, c'est-à-dire le bâtonnet d'or en forme de stylo-mine. Le soleil et la lune participent à la cérémonie et traduisent l'entente entre la Divinité et le monde humain. Ils mettent l'ordre dans ce monde tout comme les astres le font dans le Cosmos. La lune se transforme en barque, maison onirique et transitoire, et devient ainsi témoin de la parfaite compréhension entre le néophyte et le monde divin. Par son élargissement, -sa croissance et sa décroissance- elle illustre le processus graduel du changement et de la transformation du héros. D'ordinaire, la lune confère la signification sur la vie et la mort par ses apparitions et ses disparitions cycliques. D'autre part, le soleil qui luit

²⁵⁰ ELIADE, *Mircea, Aspects du mythe. Coll. Folio/Essais, 1988, p.102.*

Chapitre 2 : Structure Initiatique

au-dessus de la tête du héros, pendant son ascension, comme une couronne divine, symbolise la permanence et la stabilité. Il sert à délimiter la vision du monde du héros. Sa course diurne et perpétuelle entre les Tropiques du Cancer et du Capricorne donne toutes les dimensions possibles à l'homme. Pendant l'ascension du héros vers le soleil, la corde, symbole d'élasticité et de lien avec la Divinité relie la barque au soleil. Il est à son côté, le daba, le fusil à la main, est assis devant lui. Le fusil est le symbole de la justice, le fusil est le symbole du pouvoir politique.

L'oiseau d'or est un symbole anthropologique, dévoreur des astres et du Temps. Son archétype mythique, notre oiseau d'or, un animal apprivoisé, affable, courtois et calme. Il ne rugit même pas. Il participe aux jeux et aux plaisanteries. Il ne devient méchant que si l'on veut s'approcher de la corde qui relie la barque au soleil. Il n'est non seulement le symbole du roi, mais aussi celui d'un homme cultivé, un intellectuel, un révolutionnaire. L'image est réminiscente de l'oiseau d'or qui s'accorde avec Dieu et avec son peuple. Le héros, lui, revoit son royaume qui est plus heureux et plus uni qu'il ne l'était auparavant. Le héros contemple aussi l'entente entre les mosquées et les temples de la religion africaine. Il envisage la restitution de la prospérité, la justice et la civilisation dans son pays.

A son réveil du rêve qui a produit ces épreuves initiatiques, le héros se rend compte du fait que sa case flambe dans un incendie. Cet incendie est un baptême de feu pour le changement et le renouvellement. C'est un agent de transformation, de transmutation et de métamorphose. Il annule le passé pour substituer à sa place le présent, et partant l'avenir. Nous apprenons que cet incendie a commencé sans avertissement. Puis, nous observons que seuls les produits de tissage les rideaux et les couvertures, qui sont tous des symboles du Temps- sont détruits. La vieille case du héros est aussi détruite. C'est dire que son ancienne personne est morte pour permettre la construction d'une nouvelle case et un nouvel être. La case est comme le macrocosme, le monde, et le héros est microcosme. Tous les deux se reflètent mutuellement. Pour le héros, c'est le moment d'avancer dans la société pour forger et changer à un niveau beaucoup plus élevé que son père.

Quant à la princesse, cette flambeuse, sous l'image de la Divinité à double sexualité, à savoir la virilité du phallus (le gros serpent noir) et la féminité de la chevelure (la belle dame), elle est l'androgynat primordial à perfection, l'union des contraires, le lien entre la Matière et l'Esprit et la médiatrice entre la mort et la vie. C'est elle qui a surveillé la transformation

Chapitre 2 : Structure Initiatique

psychologique du héros. Sa tâche accomplie, elle envoie le feu purificateur pour briser brusquement le passé et installer à sa place le temps nouveau.

III-2-3-3 Renaissance fondamentale

Plusieurs années après, au retour à son pays natal, le héros se rend compte de son destin de révolutionnaire. Dans une scène où un épervier s'empare d'un poussin, son père lui représente la situation politique au pays, caractérisée par le meurtre, la violence et la faim. A l'image de l'épervier, le royaume « étouffé » le peuple représenté par le poussin. Seule la Divinité ou son agent, le Lion Noir, peut délivrer la nation par la prière et les bienfaits. C'est ce dernier qui a été choisi, parce qu'il est convenablement armé pour la tâche à accomplir. Selon Eliade : « *l'initié n'est pas seulement le nouveau-né, il est l'homme qui sait, qui connaît les mystères, qui a eu des révélations d'ordre métaphysique...* »²⁵¹

En ce qui concerne la Terre-natale, le héros se rend compte pour la première fois, « *de l'onirisme qui la (le) dynamise* »²⁵², selon Bachelard. Les années qu'il a passées à l'étranger lui ressemblent des années d'exil.

²⁵¹ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*. Coll. Folio/Essais, 1988, p.94.

²⁵²BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris, PUF, 1961, p.156.

Chapitre 3

Valeurs philosophiques et morales

Chapitre 3 : Valeurs philosophiques et morales

III-3-1 Philosophie de l'existence

Nous arrivons à une interprétation qui fait converger les connaissances sur les contes berbères de Mouloud Mammeri, Taos Amrouche et Mouloud Feraoun, en suivant la structure de l'analyse que nous avons faite. Grâce à notre étude, nous avons pu relever la cohérence interne qui unit les trois recueils de contes, qui fait d'eux une méditation prolongée sur la vie, la mort, la solitude, le péché, l'aliénation, l'isolement, l'angoisse, le salut, l'immortalité, la fuite du temps, le changement, etc. au total, nous avons affaire à une étude synthétique sur le destin de l'Homme, voire de l'Anthropos.

III-3-1-1 L'homme et le destin

D'abord, nous confirmons une philosophie de l'existence qui est créatrice. C'est le fondement de la religion, la spiritualité et le mysticisme africains. Cette philosophie manifeste la foi dans le pouvoir de l'homme de surmonter les vicissitudes du Temps. C'est donc une philosophie anthropocentrique, car l'homme en est le centre. On fouille toutes les sources de l'existence pour découvrir à l'homme les mystères de la vie. Non seulement il connaît ces mystères, il les vit aussi dans une sorte de relation sujet-objet dans le subconscient. C'est finalement une philosophie qui dépasse le subconscient pour atteindre les domaines beaucoup plus élevés de la spiritualité, de la moralité et de l'éthique.

D'autre part, l'éthique, la base même de l'être humain, est un code de valeurs morales qui conduit les expériences humaines en toute liberté de pensée et d'action. L'homme veut connaître la réalité pour faire avec elle des actes créateurs. Il veut, une fois la connaissance acquise, agir et transcender l'objet de connaissance sur la réalité environnante. Comme le prisme il réfracte la lumière qu'il reçoit afin de conquérir la peur engendrée par certaines idées et valeurs morales traditionnelles. A leur place, il veut substituer des vérités et des valeurs nouvelles et créatrices.

La philosophie, en général, permet à l'être humain de trouver des solutions opératoires à ses problèmes existentiels. L'éthique, il faut bien le retenir, est la philosophie de l'esprit lorsque la philosophie arrive à sa fin. C'est « la maison d'une vie philosophique », pour employer l'expression de Nicolas Berdiaev. L'éthique berbère est en même temps sotériologique et axiologique, car l'homme est un être qui va à la quête du salut et aussi un être qui entreprend des œuvres créatrices pour découvrir son destin et la moralité.

Chapitre 3 : Valeurs philosophiques et morales

Les romans berbères sont des phénomènes qui nous donnent, d'ailleurs, l'impression que l'homme et le destin, en tant que sujets, ne sont ni faciles à découvrir ni simples à analyser. Ces romans établissent une philosophie de l'existence dans le monde du vingtième siècle où l'homme a de plus en plus besoin de comprendre la réalité et la vérité de la condition humaine. On y lit les descriptions des phénomènes plutôt que leurs explications, car il n'y a aucune explication à donner de la réalité. Le romancier va à la recherche de la réalité au niveau primitif, primordial et pré-philosophique de l'existence. Or, la raison et la logique ne voient que la dichotomie entre le sujet et l'objet de la conscience.

III-3-1-2 Etat pré-philosophique

A l'état pré-philosophique, toutes les civilisations diverses du monde s'accordent au même point. On observe, partout, la désapprobation de la raison et de la logique dans les matières spirituelles. Dans l'espace du conte berbère, par exemple, lors de l'attente par l'héroïne et la foule sur l'esplanade pour le roi, les gens grands se mettent devant les gens petits, si bien que ces derniers ne voient rien alors que les grands des premiers rangs leur bloquent le chemin. On se rend compte de l'état pré-philosophique de ces gens. C'est le sort de l'homme dans l'état primitif de lutter pour sa survie contre les animaux sauvages et la nature. Il semble aussi que dans la matière spirituelle chaque homme doive lutter individuellement pour son salut à lui. Voilà pourquoi l'héroïne, en dépit des obstacles qu'il rencontre partout.

Nous observons en plus le reniement de la logique dans la physique du roi. La perception du roi qui descend de selle est insaisissable parce qu'on voit, certes, la petite personne d'un enfant, mais les danseurs qui le descendent du cheval donnent l'impression de porter un objet extrêmement pesant. Emmerveillé et étonné, le héros médite longuement, avec adoration, le concept de Dieu sans rien chercher à prouver ni à justifier. Il contemple simplement la réalité dans sa richesse et sa complexité. C'est le vieillard qui cherchera à expliquer que la lourdeur du roi est due à l'amour des croyants dont il est chargé. Mais il n'en est pas encore rien, car le concept de Dieu Suprême est aussi complexe qu'il est problématique.

III-3-1-3 Dieu Suprême

Le roi se présente comme la concrétisation du concept de Dieu Suprême. Vu d'un point de vue religieux, il est l'objet d'émotion religieuse et d'adoration du peuple. Son physique doublement énigmatique leur inspire une angoisse respectueuse. Rien qu'à le percevoir.

Chapitre 3 : Valeurs philosophiques et morales

Malgré sa mine orgueilleuse et dédaigneuse le peuple attend tout de lui. Même le héros, tout son argent perdu au jeu, est venu lui demander un emploi. La complexité de ce Dieu Suprême va s'accroissant et on a affaire à un Dieu partial qui choisit ses élus selon son gré. Les croyants l'attendent des jours et des jours, des années et des années en vain, sans savoir qu'il attend le moment de leur lassitude pour survenir à l'improviste.

L'allié du héros, explique que c'est le destin de l'homme de frémir, tel un roseau devant la magnificence de Dieu. Au Dernier Jour du Jugement, le statut de l'être humain dépendrait de Dieu et de sa grâce. La distance entre ce Dieu et le peuple rend celui-là doublement indispensable. Plusieurs mythes cosmogoniques du Maghreb nous disent qu'au début, le Ciel et la Terre étaient des voisins. Le Ciel a été obligé de se retirer parce que les femmes le frappaient constamment à la tête avec leur pilon tandis qu'elles pilaient le blé. C'est pour cette raison, apparemment, que le héros, aussi bien que tout être humain des quatre coins du monde, passent toute l'existence à attendre le roi, voire le Dieu Suprême.

C'est de l'angle de cette intention continue que l'Homme nous intéresse. L'homme se rend contemporain de Dieu en s'acharnant sur l'œuvre créatrice. Condamné à travailler tout le long de son existence, il se montre supérieur à son destin qu'il peut modifier par la détermination. Puis, il domine aussi la matière qu'il travaille. Vivre est déjà la victoire sur la condition humaine, comme l'ont bien démontré le mythe de Sisyphe.

III-3-1-4 Réalité et Destin

Le conteur ne cherche pas à évoquer la réalité en général comme un problème à résoudre. Il veut, avant tout, la faire voir sous la lumière, la rendre explicite quand elle est implicite et ainsi nous rappeler ce qui existe sous nos yeux. Enfin, on voit la réalité comme le mystère de l'existence qu'on doit continuer s'explorer et de pénétrer par une attitude philosophique d'admiration et d'émerveillement. Au niveau primitif de l'existence, la réalité doit s'adapter à l'individu selon le Temps de l'Espace culturels. Cette affirmation explique la futilité de la question posée, à plusieurs reprises, pour savoir la date et l'heure de l'avènement du roi. En outre le destin de l'homme semble dépendre de son sort. Pourtant l'homme s'inquiète parce qu'il ne connaît pas l'avenir.

La vue matérialiste du destin confie le sort de l'être humain à l'histoire et à l'hérité. Tout est en dehors de sa volonté. Tout dépend de la « chance ». Le sort lui advient comme par hasard. Voilà l'histoire de l'héros du conte. La côte de ce pays présente d'innombrables

Chapitre 3 : Valeurs philosophiques et morales

obstacles qui empêchent son débarquement. Pendant longtemps, et à plusieurs reprises, il regrette son destin figé entre deux pôles doublement désagréables. Il ne peut pas comprendre pourquoi il avait voulu débarquer malgré l'hostilité des côtes ce jour-là.

Or, une vue astrobiologique le disculperait, car on ne lui a pas confié la liberté de pensée et d'action. C'est ainsi que malgré lui, le héros joue aux cartes et perd tout son argent. Ses malheurs s'accroissent. Il sera chassé de son habitat et rabaissé au rang d'animal quand il est dépouillé de ses habits jusqu'à son caleçon. Finalement, il sera vendu en échange contre un âne et une femme. Les non-fatalistes des astrologues, eux, seraient plus conciliants à sa dignité d'homme. Ils lui accorderaient le pouvoir de prendre sa propre décision, les forces métaphysiques aidant. Dans ce sens, le héros a fait le « choix » de débarquer à Adramé au lieu de rester dans le bateau, toute « demeure transitoire » qu'il soit, tout difficile qu'il soit de choisir entre deux termes également impossibles.

La troisième vue du destin est de l'angle de la métaphysique. On tient que le destin est indissociable du concept de Karma. La loi de compensation qui accorde, tout de même, la liberté de pensée et action à l'homme. Même la « préférence » entre deux options déjà déterminées et « également désagréables », est déjà un choix. Il semble que le choix existe pour l'homme qui croit au pouvoir de la Divinité et de Karma d'équilibrer des affaires humaines. Seulement, on doit mériter son sort par les actes justes. Selon le père du héros, à propos de son choix par l'au-delà comme le leader de son lignage.

Ainsi on peut conclure que l'homme trace le chemin de son destin et que Dieu le lui accorde parce qu'il se montre capable de suivre cette voie jusqu'au bout. Le terme de « mérite » semble être donc synonyme du terme « faveur » que l'on obtient parce qu'on s'est disposé à merveille à la recevoir. Le Mendiant, au début, s'attaque au héros. Puis, au fur et à mesure de leur association il se montre plus complaisant à son égard à cause de son sort. Il s'offre même de quémander en sa faveur auprès du roi un emploi quelconque. Le Mendiant juge qu'il ne mérite pas le simple emploi héréditaire de timbalier parce qu'il n'appartient pas à la caste noble des timbaliers.

Les termes de « mérite » et « faveur » ont le sémantisme de « chance » lorsque ce dernier dénote un événement qui vient à la suite d'un autre, sans nécessairement en être la cause. En ce moment, l'homme doit se hasarder, et par chance il pourrait influencer et modifier son destin. Regrettant éternellement de n'avoir pas décidé, au moment propice, de ne pas débarquer à Adramé, le héros se rend compte finalement, par une prise de conscience, que son

Chapitre 3 : Valeurs philosophiques et morales

destin n'aurait pas pu être autrement. Il avait agi librement, certes, mais c'était dans un jeu de chance et de hasard avec le destin. Il n'avait ni le « droit » ni les « moyens » de se tirer de l'abîme. Il faut toujours saisir sa chance, car c'est la seule voie de réaliser son destin. Lorsque la chance est en faveur de celui qui la reçoit, on peut parler de la « bonne chance ». Au contraire, la chance est mauvaise si les choses prennent le sens inverse.

La durée est centrale dans le déroulement du destin. L'homme fait ses choix par rapport à ses expériences passées. Agir, c'est s'échapper de la prison du destin. Dans l'enfance, l'homme a plusieurs choix qui diminuent à l'âge mûr et deviennent nuls à la vieillesse. Voilà la signification profonde du destin du roi Œdipe, qui se répète chez le héros berbère. A la fin de son parcours initiatique, il n'avait qu'un seul choix : s'approcher du roi tel qu'il était. Il n'y avait aucune autre explication à donner de son acceptation sans condition par le roi.

Le mythe converge à la physique si l'on compare le déroulement du destin individuel, au fur et à mesure de l'existence, au mouvement de certains atomes dont le comportement est absolument impossible à prédire. L'Uranium 235, nous dit Charles Dickinson, est un fameux élément à cause de son instabilité. Bien que la vitesse de sa décomposition soit assez documentée, on ne peut toujours pas prédire l'Uranium 235 à se décomposer. Ainsi, il n'y a pas, apparemment, de cause pour la décomposition qu'on observe finalement. On sait simplement qu'une chaîne d'événement en est la cause. Il en est ainsi pour le destin de l'homme. Il paraît qu'au niveau des symboles et des images, la science ne peut pas nous renseigner sur ce qui se passe. L'homme doit se fier à la foi et à la grâce de la Divinité.

III-3-1-5 Politique

En ce qui concerne la politique, Camara Laye nous ramène au monde des expériences concrètes et vécues. Il semble favoriser la fraternité universelle qui ne met les méfaits de quelques individus profiteurs ni au compte d'un gouvernement, ni à celui d'une race. Dans la marche humaine vers l'ineffable des intellectuels, qui sont ce qu'ils sont par rapport au peuple. C'est dans ce sens que l'image du Lion Noir rappelle l'image du Lion de Judah.

En ce qui concerne le système de gouvernement, il semble que la démocratie est préférable à la dictature, parce qu'elle accorde une place importante à la collectivité. On fait l'éloge de la démocratie en disant que la philosophie d'existence quant à Laye, exige de l'homme le jugement sur les conséquences de ses actes, que ces actes soient envers lui-même ou envers autrui. Cela revient à une obsession qui va au-delà de la religion pour rejoindre la

Chapitre 3 : Valeurs philosophiques et morales

métaphysique. L'homme veut connaître la vérité et la réalité afin de diriger ses actes vers des fins honorables. C'est, finalement, la vision éthique de l'homme qui a des prolongements moraux.

III-3-2 ETHIQUE ESCHATOLOGIQUE :

On ne peut pas parler de la philosophie et de l'éthique sans se préoccuper des faits du Dernier jour : la mort, l'immortalité, l'enfer et le paradis. La notion d'humanisme est une ressource pour l'éthique d'aujourd'hui car que dit-elle si non la centralité de l'homme ?

III-3-2-1 Mort et mortalité :

La mort en tant que fin de la vie implique l'absence de l'éternité dans le temps. Quand la « mort » que le héros rencontre lors de son rite de passage. La difficulté, voir la frilosité, à appréhender la mort, qui est pourtant un fait permanent dont chacun fait irrémédiablement l'expérience, se constate en premier lieu dans l'impossibilité à la définir autrement que par antonymie. La mort est d'abord la fin, la cessation, l'arrêt de la vie.¹

En cela elle est un fait biologique insérant à la condition humaine. Néanmoins, même pas une approche clinique, la mort ne se laisse pas aisément définir. En quête d'une identité biologique de la mort, c'est en 1966 que l'académie de médecine, rejetant les critères de l'arrêt de l'activité respiratoire et circulaire, devenus obsolètes proposa l'arrêt de l'activité cérébrale comme critères de la mort clinique². En outre, ce phénomène biologique laisse un résidu, la dépouille mortelle, le cadavre, le mort. La mort fait voir la paix, l'inertie, le calme l'inactivité et la torpeur du corps qui dort éternellement. La mortalité est ainsi exclue puisqu'elle se définit par l'état de l'être éveillé. Or, la vie se définit, elle-même, par la mort comme la lutte continuelle contre la mort. La vie est le mouvement, l'exercice, l'activité, la vitalité, le zèle d'agir et de conquérir. C'est le principe fondamental de l'existence par lequel l'être essaie modifier son destin. Ainsi la mort n'est pas finale bien qu'elle soit la fin de la vie.

Entant que mystère de la vie, la mort prépare l'être pour une autre dimension. La relation entre l'homme et Dieu serait comme un mariage, une fusion des partenaires égaux qui

¹ E. Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, *Dictionnaire de l'académie française*, 9^{ème} éd. Paris, 2000, T.2 : <http://atilf.atilf.fr/academie> 9.ht

² G. Durand, « Mort bioéthique », dans *encyclopédie philosophique universelle 2, les notions philosophiques*, S. Auroux, Paris, 1990, p. 1690-1691.

Chapitre 3 : Valeurs philosophiques et morales

s'entendent mutuellement. C'est une entente complète l'une de l'autre, c'est compréhension qui défend la peur de la part de l'homme et la sanction de la part de Dieu. Se rebeller contre la mort c'est donc rejeter Dieu. Or, l'accepter c'est avancer vers l'union mystique avec la divinité. La mort purifie et rend beau le passé car les pêchés se dissolvent. Enfin, c'est l'occasion de réintégrer l'état d'immortalité perdu avec la chute d'Adam.

La métaphysique de l'immortalité appréhende le monde comme une grande illusion. La vraie vie est au-delà de la mort qui libère l'âme immortelle de la matière corporelle. Ainsi, l'homme peut se réincarner puisque son destin se prolonge au-delà de la vie et de la mort. A la mort, les principes spirituels de chaque être humain se retournent à Dieu qui en garde une petite partie à chaque réincarnation. L'être continue donc de surgir inlassablement à l'existence. Jusqu'à ce que le bon Dieu l'absorbe complètement. Dans le cas des contes de Mehend et Soumosha, Aubépin, on a l'impression qu'il va revenir à la vie. Le fait qu'il a été déifié de son vivant lui a servi d'agent de « persévération », selon Durand. En d'autres termes lorsque le héros réussit à réintégrer ses deux moi intimes divisés, on assiste à une revitalisation du corps. Vivre c'est mourir journallement et partiellement dans son corps et dans son esprit. Voyager, c'est aussi mourir partiellement. L'homme s'exile des siens dans le temps et dans l'espace. Voilà pourquoi on doit prendre des précautions avant de voyager. Quand on voyage, on introduit des matériaux étranges dans le déroulement du destin. Le voyageur quitte les siens pour devenir un être nouveau, ayant de nouvelles expériences, et de nouvelles manières de regarder le monde. Soumaisha, la princesse, est revenue à la vie ; les esprits méchants l'ont quitté, et l'eau le disait aux racines et les racines le disaient aux arbres qui reprenaient ce chant de toutes leurs feuilles, la princesse s'enduisait le corps avec l'eau magique avant d'entreprendre chaque itinéraire spirituel.

On comprend donc que la seule voie de perfectionnement est vers la mort. Seuls les profanes en matières spirituelles peuvent donner des valeurs négatives à la mort qu'ils croient terrible et malfaisante. Ils pensent que la mort réduit l'existence au néant. Voilà, d'ailleurs, la réaction de notre héros, à la mort de son ami intime. Etant, toujours enfant et pas encore illuminé, il ne comprenait pas ce mystère de la mort. Mais en homme grandi et averti, il déclare volontiers au moment de l'illumination. Il lui permet de revenir à l'existence. Il a été un vrai bohème bien reformé. Il a ainsi entravé le pouvoir de la divinité de le garder pour toujours, c'est de cet angle qu'on doit appréhender l'opinion des critiques qui affirment.

Chapitre 3 : Valeurs philosophiques et morales

On y voit l'opposition à la doctrine de la résurrection, qui, elle, relie le destin de l'individu à celui du monde entier. On prend en horreur l'apocalypse, la mort du cosmos révélée par le Coran comme la fin de l'homme, des races, des civilisations et des œuvres dans le temps.

III-3-2-2 Enfer :

L'idée de l'enfer assure le triomphe de la justice et de la rétribution aux pervers, c'est comme la doctrine de la vengeance rendue fameuse. Mais comment réconcilier l'idée de la souffrance éternelle dans l'enfer avec l'idée d'un Dieu suprême omniscient et bienfaisant ?

L'enfer au sens de lieu de souffrances infligées après la mort pour punir les hommes d'avoir transgressé le code moral, apparaît dans toutes les grandes religions, qui offrent un idéal humain individuel à imiter. Dans cette conception, l'enfer est un processus de « correction », il y a presque toujours un lieu entre la faute dont ils se sont rendus coupables et le type de supplice auquel ils sont soumis une différence essentielle avec les enfers pour tous que nous avons décrits est la présence d'un jugement. Alors, c'est l'individu lui-même qui s'exclut, ici son sort est déterminé par les maîtres de l'humanité. Conception liée à des sociétés plus vastes, plus élaborées, avec des systèmes politiques et judiciaires plus complexes et plus contraignants dont le fonctionnement est projeté dans l'au-delà.

D'une façon générale, l'idée de damnation après la mort semble liée à l'apparition de la notion d'état. C'est-à-dire système politique organisé intimement lié dans un premier temps à des conceptions religieuses qui complètent, renforcent, achèvent l'autorité politique. Les fautes, les crimes contre la société sont sanctionnés à la fois sur terre par la justice au souverain et après la mort. Tout ce que l'homme fait dans l'existence, il le fait pour lui-même ou contre lui-même. L'essence du salut est donc la libération de l'enfer, l'enfer dénote l'impossibilité de transcender l'immanence pour accéder à la divinité. L'homme doit lutter aussi pour libérer ses semblables de l'enfer. C'est la seule voie du salut universel.

III-3-2-3 Paradis :

L'homme rêve souvent du paradis dans ses activités journalières. Dans le présent difficile, il se souvient du paradis du passé. Autrement dit, l'existence gravite entre les deux pôles du paradis et de l'enfer. Pas de menaces, pas de restrictions, les arbres regorgent de fruits, des êtres trouvent réponse immédiate à tous leurs besoins, avant même que ceux-ci ne se fassent sentir. Exilé comme il l'est du paradis du passé, il garde toujours l'heureux espoir de rejoindre ce paradis dans l'avenir qui garde l'espoir dans le futur heureux. C'est pour cette raison que la

Chapitre 3 : Valeurs philosophiques et morales

mémoire involontaire revient d'une manière obsédante dans les contes berbères. Tantôt, le héros se transporte spirituellement vers son enfance au sein de la famille et transforme le passé et le présent en un futur final où il retrouve l'équilibre psychologique que seul le paradis peut lui accorder.

Parfois, c'est dans le moment de la joie, de l'amour et de l'extase créatrice que survient le paradis. Assis sur un banc côte à côte avec Soumaisha, avec qu'il vient de se reconcilier, le héros avoue ainsi sa joie sublime. Le paradis peut se trouver, tour à tour, dans le passé et dans l'avenir par le biais de la mémoire involontaire. Parfois le paradis est présent dans la contemplation de la nature : la beauté des astres, le ciel bleu clair, la mer, la forêt et les champs, les fleurs et la splendeur du monde par les contes berbères qui transfigurent le monde de tous les jours en un royaume élevé de la spiritualité.

Le paradis dans l'existence est donc le blocage de l'angoisse temporelle, ne serait-ce que provisoirement. C'est atteindre l'éternité dans le présent, c'est une sorte de théose pour celui qui reçoit. Pourtant le concept de paradis devient problématique, quand on le voit du point de vue dualistique du mal et du bien. Le paradis se définit par rapport au mal, car on ne peut pas avoir le paradis sans le mal.

III-3-3 ETHIQUE ET DESTIN :

L'homme se préoccupe des problèmes concrets de l'éthique selon Pierre Hadot dans un article écrit : « Le mot « éthique » implique une appréciation concernant le bien et le mal des actions, ou alors des gens, ou des choses »¹. Car quelques attitudes de l'homme attirent le bien ou le mal au destin de l'être.

D'un point de vue étymologique, le terme éthique vient du grec « éthos » qui signifie mœurs, habitudes. Au 1^{er} siècle avant J.C. Cicéron traduit le terme éthique par celui de morale en latin, qui lui-même signifie mœurs. L'éthique et la morale ont ensuite été différenciées, puis leurs sens se sont diversifiés. L'éthique ne désigne plus seulement une visée et un but, mais aussi les mœurs elles-mêmes. Ainsi le terme « éthique » s'interprète de deux façons : la visée éthique et des conduites éthiques.

¹ Mise en ligne Cairu.info le 01/02/2008 <http://doi.org/103917/cite.005.0127>

Chapitre 3 : Valeurs philosophiques et morales

La première acception remonte à Aristote (IV^eS avant J.C. pour lui, l'éthique recherche le telos, la course finale, qui trouve son accomplissement dans la juste mesure, la sagesse pratique (phronesis). Au XVII^e S, Baruch Spinoza consacre une œuvre majeure à l'éthique. Conciliant déterminisme et liberté, l'éthique spinoziste se veut avant tout une quête de la joie et de l'authentique bonheur. Ces conceptions ont eu commun de mettre l'accent sur une visée vers un aboutissement. Paul Ricœur (1990) interprète la visée éthique comme la visée du bien-être, c'est vers quoi tend ou devrait tendre notre vie.

La seconde acception est inspirée par les travaux de Max Weber (1904-1905). Pour lui, l'éthique s'étend comme un ensemble de conduites à travers lesquelles les valeurs des individus s'expriment. Dans le cadre weberien, l'éthique se distingue de la morale, dans le sens où l'éthique analyse les mœurs supposées chargées de valeur, sans pour autant porter de jugement en termes de bien et de mal.

III-3-3-1 Perversion

Gérard Bonnet¹ membre de l'association psychanalytique de France nous offre un certain nombre de conférences, articles et des contributions concernant la perversion, il la considère sous un angle nouveau, ainsi les critères classiques de déclivage ne le sont pas. Et il retient beaucoup plus les liens établis par Freud en 1905 entre perversion sexuelles et pulsions partielles pré-génitales de l'enfant pervers polymorphe, c'est en remariant profondément jusqu'à aboutir à une théorisation très personnelle. Gérard Bonnet essaie d'élargir les travaux freudiens pour y adjoindre la prise en considération des particularités de l'effet et des représentations. Il fait sienne la formule : [On reconnaît que l'homme devient un démon à son semblable] lacanienne selon laquelle « chaque tendance pulsionnelle est associée à une expression, à un discours comme une musique est accompagnée de paroles ou d'émotions »². Pour lui tout acte fait message en direction de l'autre c'est-à-dire, il faudra débusquer « la parole vraie qui agit, bloquée dans tout passage à l'acte humain »³, « comme tout symptôme, l'acte pervers se présente comme un compromis entre traduire et détruire, et si la haine en est la source, elle entre en conflit avec une forme d'amour ou de recherche de l'autre »⁴.

¹ G. Bonnet (2008), La perversion. Se venger pour survivre, Paris, PUF, « Bibliothèque de psychanalyse », p.33-38

² *Ibid.*

³ *Ibid.* p.42

⁴ *Ibid.* p.96.

Chapitre 3 : Valeurs philosophiques et morales

G. Bonnet présente à l'affect une très grande importance dans la stratégie perverse : La mise en œuvre afin de permettre et de projeter en l'autre un affect négatif, pour le récupérer ensuite sous sa face positive et en jouir. Par exemple transformer l'humiliation en toute puissance, ou la honte en fierté.¹ En un mécanisme de retournement/renversement. Prenons l'exemple : la Vache des orphelins, Mquidech...

On reconnaît que l'homme devient un démon à son semblable lorsqu'il aime le bien, rien que le bien et veut, coûte que coûte, le saisir sans aucune considération pour son voisin. Il devient alors malveillant, dur et impitoyable envers quiconque qu'il voit comme un obstacle. Prenons l'exemple de liens et différence entre pulsions partielles de néophyte et perversions des initiés.

Tout d'abord G. Bonnet tient à différencier radicalement les pulsions partielles de l'enfance et les pulsions fondamentales dont il vient d'être question.² Au contraire, il considère les pulsions partielles comme « instrument privilégié de la traduction de la symbolisation sous toutes ses formes ».

III-3-3-2 Pharisaisme

Ce qui est épouvantable, c'est qu'après avoir, souffert, l'être humain exhibe, parfois, une attitude impitoyable, à son tour, envers son voisin, envers les autres. Le pharisien a besoin du mal pour se définir contre lui, pour s'en séparer, pour se mettre à l'abri.

« Le pharisien est un bon, dont les actions sont d'autant plus à la hausse que celles de son éternel adversaire sont à la baisse selon une corrélation qui fait nécessairement parti de son être propre. Sa bonté est un ballon qui se gonfle et se grandit grâce à l'air qui apporte en vide de ses propres entrailles le soufflet de la méchanceté d'autrui, c'est pourquoi il vient avidement recharger ses raisonnements à la pompe de l'équité d'autrui. »³

Le type humain du pharisien montre comment son essence morale se produit dans la comparaison, ce que Sanchez Ferlosio nomme « édification par contraste », c'est-à-dire dans la construction de sa propre bonté à travers méchanceté de l'autre : le pharisien. « *Il a besoin*

¹ *Opcite*, G. Bonnet (2008), La perversion. Se venger pour survivre, Paris, PUF, p69-82.

² *Opcite* p.233

³ R. Sanchez Ferlosio, « Restitucion del farisio », in *Ensayos y articulos*. Vol.01, Barcelone, Destino, 1992, p.132

Chapitre 3 : Valeurs philosophiques et morales

du méchant et le fixe ontologiquement en l'air par le fait d'une malédiction surhumaine, pour se constituer lui-même, par contraste, comme bon »¹

Il est même tragique que dans, les contes de Mquidech, l'Ogresse, choisisse pour des tortures psychologiques. De même façon que, s'élever intellectuellement et assurer sa position, le maître obéissant a besoin de diminuer l'autre, définir le fonctionnement inférieur de son intelligence, de même l'auto-élévation morale du pharisien, la formation, fonctionne par rabaissement. Le maître dans le conte d'Aubépin se présente comme une personne qui se croit moral alors que le reste du monde est corrompu. C'est le sort de l'homme de pêcher depuis la chute d'Adam et d'Eve. Mais, le Dieu pondéré lui accordera toujours la grâce quand il la mérite. Vu l'abjection d'Aubépin ou la princesse Choumaïssa, suivant la révélation des péchés, on sait qu'on va toujours lutter pour la moralité. Or, l'attitude inverse, celle d'être tolérant à l'égard du péché conduisait la société vers la démoralisation et la décadence.

III-3-3-3 Vérité et fausseté :

Nous soulevons deux genres de moralité qui s'avèrent utilitaires qui sont inspirés du souci d'aimer autrui, de lui plaire afin d'atteindre les aspects spirituels. C'est la vision de l'immanence, le second genre de moralité traite de la transcendance. On voit un hiatus entre les moyens d'avancer vers la spiritualité et le but voulu. On risque de transformer les moyens en but à cause de la gourmandise de la compétition. Le vivant non parlant peut ruser ou leurrer ; cela consiste à « faire croire » à l'autre quelque chose sur soi-même qui est faux : l'animal qui fait le mort pour mieux saisir sa proie. Donc, il faut surtout être vrai à soi-même, et franc. Voilà la vertu fondamentale et ontologique qui mène au salut. C'est elle que favorise le héros berbère. On doit discriminer entre les réalités morales parmi lesquelles on doit vivre et le monde fictionnel de la fausseté et de l'hypocrisie. Le héros berbère cherche à être vrai. Mais la question morale à poser est celle-ci : comment partager à plein le fardeau de l'existence par amour sans faire partie, en même temps, de la fausseté partout apparente dans la société ? Cette question problématique ne touche pas seulement les matières métaphysiques et religieuses mais aussi la politique, la justice et la famille.

On découvre que ses attitudes sont conditionnées par les unités sociales auxquelles on appartient. Elles influencent nos jugements moraux et notre conscience est polluée par l'instinct d'autoconservation. Dans la société, nous masquons nos propres sentiments. A leurs places, nous installons de fausses émotions par souci de garder le système qui nous nourrit. Il

¹ *Ibid*, p.134-135.

Chapitre 3 : Valeurs philosophiques et morales

est évident que dans le cas d'un mensonge construit et durables dans le temps, le menteur est obligé de se faire une représentation de ce que pense l'autre, le mensonge est une affaire de sujets parlants, mais la vérité également. La vérité est « une valeur » concernant la connaissance, mais aussi une valeur morale : la logique s'intéresse à la valeur de vérité de nos propositions autrement dit aux rapports entre vrai et faux, la psychologie et la morale s'intéressent aux rapports entre vérité et mensonge.

En fait Bertrand Russell et François Le Lionnais analysent le « je mens ». Mais, il est évident que le menteur a pour objectif de faire croire à autrui que ce que lui-même pense être faux est vrai : il suffit d'une seule falsification volontaire pour que l'ensemble soit considéré comme un mensonge. Ce qui fait la gravité d'un mensonge n'est pas la quantité relative de falsification par rapport à ce qui est vrai, mais c'est la volonté de tromper sur ce que l'on pense être vrai. C'est sur cette observation que pensent être développées les considérations morales sur le mensonge. Prenons le cas de Mehend et Soumaisha :

Settoute, la vieille sorcière, fut seule à lui barrer le chemin.

Dis-moi Mehend fils du roi, aurais-tu pour femme

Soumaisha, fille de Hitine pour être si fier et me piétiner ?¹

Aussi le cas de la Vache des Orphelins :

...c'est Settoute qui avait apporté un plat à galette et de la faire dans un torchon. Elle creusa au pied de l'arbre, le foyer, elle le garnit de trois grosses pierres et alluma le feu. Dès que les flammes jaillirent, elle posa, mais à l'envers, le plat à galette sur le feu et se mit à pétrir la pâte. Aicha, du haut de l'arbre lui parla :

-ce n'est pas ainsi, bonne mère, que l'on pose le plat à galette !

Settoute répondit :

-Je ne sais comment m'y prendre, mon enfant, je n'y vois goutte.²

Du point de vue du rapport avec autrui, toujours impliqué dans le mensonge effectif. Les rapports du sujets à la vérité et au mensonge ne peuvent se produire que dans la langue : c'est pourquoi l'introduction de l'inconscient psychique permet à Freud d'établir comment peut s'instaurer un jeu sublime entre mensonge et vérité. On manipule le langage par la mésinterprétation. De vant le roi, on a pa le permis de mentir. Dans la société, l'homme fait

¹ Taos Amrouche, *le Grain Magique : contes, poèmes, proverbes berbères de Kabylie*

² *Ibid.* p.66-67

Chapitre 3 : Valeurs philosophiques et morales

tout pour maintenir le système qu'il a établi. La famille est aussi une cellule hypocrite de la société. Sans renier la présence de l'amour franc dans bien de familles, on observe souvent l'infidélité dans le mariage. C'est le cas de la marâtre de Aicha et Ali, l'hypocrisie, l'infidélité n'est pas là sauf quand l'amour est présent. L'amour est le remède de la fausseté dans les relations. C'est l'amour seul qui peut amener à la régénération spirituelle.

III-3-3-4 Luxure sexuelle et amour :

La luxure sexuelle nourrie par la passion fictionnelle, diffère de l'amour, elle crée un monde illusoire et fantasmagorique qui n'a rien à voir avec la réalité. L'être qui est eu victime est condamné infiniment au malheur du désir insatiable. Sa sexualité est une transe. Il fait l'amour pour finir le présent, la peur, l'isolement, la solitude et l'aliénation.

Dans le cas du héros berbère, l'orgie sexuelle est poussée et soutenue, l'amour ! Avec le bonheur, il est une des grandes recherches contemporaines, même si les rapports entre les deux ne sont pas clairs ; on ne sait pas s'il est possible d'être heureux sans être en même temps amoureux. La plupart des gens partent du principe que l'amour est l'un des ingrédients fondamentaux du bonheur, peut-être le principal. L'amour serait alors l'icône d'une modalité d'être humain dont on a peut-être des souvenirs inconscients, pour laquelle on nourrit une nostalgie informe et puissante :

Mehend bondit, s'empara de la main de Settoute et la plongea dans la soupe bouillante. Settoute hurla :

-Je ne retirerai ta main que tu ne m'aies dit où se trouve Soumaisha fille de Hitine, dit le prince.

Mehend comme une flèche, se dirigea vers l'orient, il marcha des jours, parcourut les plaines, traversa les fleuves, gravit les monts. Il tua des serpents dans les champs des fauves dans les forêts. à tous les passants, il demandait inlassablement.¹

Même lorsqu'on cherche à apprivoiser cette urgence à travers des instruments les plus anciens que l'homme connaît. On sait, on sent que cela ne suffit pas, on veut quelque chose de plus. Et l'on essaie de repérer des solutions qui, dans le savoir courant, dans la culture universelle, pourraient donner un sens au monde. On est plutôt à court de remèdes, parfois on n'arrive même pas à définir la maladie. Comme nous l'avons déjà vu, son corps et son âme sont comme emprisonnés par une passion intense et violente. Suivant cet état d'existence, on constate la violation de la relation ontologique normale entre la conscience et l'inconscient

¹ *Ibid* p.68.

Chapitre 3 : Valeurs philosophiques et morales

d'amour, passion devient ainsi un parcours d'aventures riche en obstacles, un parcours de souffrance, où l'on n'aime pas la présence de l'autre, mais son absence. A la révélation de la luxure, le héros est bouleversé par la culpabilité et l'abjection, tels Adam et Eve lors de leur conscience de la honte et de la peur dans le jardin d'Eden.

A la place de la luxure sexuelle donc, le conte berbère substituerait l'amour parmi tant d'autres remèdes -ascétisme, œuvre créatrice et travail obsessionnel-, comme la panacée du problème de l'existence. Cette solution dépasse sûrement l'acquisition des résultats transitoires, la fausse unité et la conformité entre les hommes. Cela revient à la fusion interpersonnelle d'un homme avec l'autre par amour. Il ne s'agit ni de masochisme ni de sadisme. Au contraire, on doit avoir le souci de préserver l'individualité et l'amour propre d'autrui. C'est l'amour simple et honnête qui est aussi dénué de la passion et du désir : le concept de cet amour est présenté d'une manière simpliste dans cette conversation entre le héros Mehend et son ami. Notons bien l'attention, la responsabilité, le respect et la connaissance qui accompagnent l'amour.

Sans tenir compte de l'élément de vengeance qui n'est qu'enfantin, nous observons que l'amour de fusion ci-dessus a tous les éléments de l'amour fraternel, dans le sens le plus large du terme. Il y est de la compassion et de la pitié pour autrui qu'on voit comme une partie de soi-même. C'est finalement l'amour de Dieu, qui est la vérité et la justice, les principes même de l'unicité. L'amour fondamental se distancie de la philosophie aristotélicienne qui se base sur les lois d'identité et de contradiction.

La culture berbéro-maghrébine reconnaît aussi la dualité de l'esprit du corps tout en tenant que l'un est indispensable à l'autre. L'âme est durable et permanente, alors que le corps est sujet à la croissance et du changement. On ne doit donc pas diminuer l'importance ou la valeur de l'esprit à cause des méfaits du corps. Dans le mysticisme maghrébin, la chair est un support pour le spirituel. Le sensuel et le spirituel jouissent d'une unicité. Au niveau humain, l'homme continue sa vie d'homme, sans relâche, en attendant son salut.

Il faut la tolérance et l'acte juste envers autrui. C'est surtout les voir comme des individus comme soi-même, leur accorder la charité et l'amour. Il faut remplacer le principe de cruauté dans la punition par celui de la pitié et de la compassion, semble nous dire le héros berbéro-maghrébin. C'est ainsi qu'on peut espérer atteindre l'âme du monde au dépit des races des cultures différentes.

III-3-3-5 Conscience et liberté de pensée et d'action :

La conscience est un organe de perception de la bonté, de la vérité et de la religion dont le centre est ontologique que psychologique. De tous temps, les termes de « conscience » et d'« inconscient », ont posé des difficultés de définition, selon que l'on s'adresse aux neurologues, aux psychologues, aux philosophes, aux psychanalystes, aux neurobiologistes. La conscience ne peut être envisagée comme une seule fonction, localisée dans un centre déterminé. Caractéristique de l'homme vivant, elle ne peut être abordée isolée de son contexte, c'est-à-dire chez l'homme dans le monde aux prises avec les informations qu'il reçoit et qui le font agir, mais son action dépend de la connaissance qu'il a de ses sentiments, de son acquis culturel et affectif, de son histoire, de tout ce qu'il l'a vécu et qui constitue sa personnalité. Il serait restrictif de discuter sur la conscience sans aborder ses rapports avec l'inconscient¹ ; or, depuis 1990, le paysage psychologique consacré à l'inconscient changé, il s'est à la fois appauvri et enrichi.

Pierre Coste en donna en 1700 une introduction française sous le titre philosophique concernant l'entendement humain ou l'on peut lire :

« Lorsque nous voyons, que nous entendons, que nous faisons, que nous goûtons, que nous sentons, que nous méditons, ou que nous voulons quelque chose, nous le connaissons à mesure que nous le faisons. Cette connaissance accompagne toujours nos sensations et nos perceptions présentes ; et c'est par là que chacun est à lui-même ce qu'il appelle soi-même. On ne considère pas dans ce cas si le même soi est continué dans la même substance. Car, puisque la conscience accompagne toujours la pensée [...] et aussi loin que cette conscience peut s'étendre sur les actions ou les pensées déjà passées ».

L'état de veille ou vigilance fait que depuis le moment où nous nous réveillons jusqu'à celui où nous nous endormons, sauf accident de parcours dans la journée comme une perte de connaissance un simple endormissement diurne. Au cours des âges, comme tout le monde le sait, le mot « inconscient » adjectif qu'il était devenu un substantif. Cette évolution permet de distinguer deux niveaux : le conscient et l'inconscient, avoir conscience, c'est penser à Dieu et à ses avertissements dans l'état d'abjection de l'être. Le héros berbéro-maghrébin juge à première main sa vie et son comportement lorsqu'il subit une prise de conscience au moment critique de son initiation. Il trouve que l'intention l'emporte sur les manifestations peu louables de sa destinée. Le côté enfoui des choses est plus valables que le côté visible.

¹ « L'inconscient » dans notions philosophiques, édités par les PUF, Encyclopédie philosophique universelle, t.II 1990.

Chapitre 3 : Valeurs philosophiques et morales

La pensée sur un acte a plus de poids par rapport à l'acte lui-même. Voilà pourquoi les berbéro-maghrébins mettent beaucoup plus de valeur sur l'homme caché que sur l'homme qui se révèle à tout venant. L'homme caché et profond devient le contemporain, il possède une nouvelle vision de lui-même. A la fin de son itinérance spirituel, le héros ne peut pas abolir son passé de débauche, certes, mais il reconnaît, en même temps, qu'en tant qu'être fait à l'image, il peut dépasser la condition humaine et retrouver le salut. Le sentiment de remords qui mène plus tard au repentir témoigne de la convergence de la liberté de l'être avec la grâce divine.

III-3-3-6 Peur, Angoisse, Terreur et Théocentrisme :

La peur et l'angoisse sont des sentiments relativement voisins. La peur¹ est une émotion ressentie généralement en présence ou dans la perspective d'un danger, c'est-à-dire d'une situation comportant la possibilité d'un inconvénient ou d'un mal qui nous affecterait. L'angoisse² serait une inquiétude, à certains égards semblable à la peur, mais dans laquelle le danger qui caractérise celle-ci reste indéterminé.

La peur est l'apanage de l'être déchu, qui est toujours au niveau bas de l'existence. Il voit le danger partout. La peur est une émotion qu'on doit supprimer pour pouvoir progresser spirituellement. Pendant le rite de passage de puberté, le cas d'aubépin, la Vache des Orphelins : ou l'héroïne, Aubépin se retrouve seule dans la forêt face aux fauves où Aïcha s'est retrouvée seule soit sur l'arbre ou au fond du puits avec son enfant. Avoir peur, c'est accepter la défaite sans lutter, c'est être lâche. Au contraire, être brave, c'est s'enorgueillir. Du point de vue de la culture maghrébine, la mère d'un jeune homme qui a été brave avait la dernière joie d'entendre dire ceci : vraiment votre fils a été brave. Dans l'état de crainte, le néophyte oublie la hauteur spirituelle à laquelle, il vise par l'initiation. Cette émotion opportuniste risque de le rabaisser à l'état primordial du péché originel, état engendré par la naissance et qui subsiste parfois dans le subconscient. La peur est donc un facteur déterminant dans les rites initiatiques. Trembler et foisonner, c'est imiter l'humanité primitive devant le chaos des forces de la nature. Or, dominer cette émotion, c'est progresser spirituellement.

D'autre part, éprouver l'angoisse et la terreur dans l'existence indique la conscience transitoire du gouffre qui sépare le monde du péché du monde divin et céleste. On doit dépasser cette étape pour entrer dans la spiritualité proprement dite. Quant aux moissonneurs

¹ Couly O. (1996) *Kierkegaard, coll. Q.S., Paris, PUF, p.5.*

² *Ibid p.12.*

Chapitre 3 : Valeurs philosophiques et morales

qui sont toujours dans la nature, la douceur et la paix dans leurs yeux témoignent de leur compréhension du mystère de la vie et de la mort, bien qu'ils soient là à travailler, ils donnent l'impression d'être simultanément ailleurs. C'est vers l'invisibilité, vers cette fin spirituelle, l'amour-propre est toujours un obstacle. On cherche à éviter les peines des épreuves et parfois à être compensé par autrui. L'homme se fabrique un monde fantasmagorique qui est l'opposé de la réalité.

L'homme dans les trois systèmes théocentriques, se situe à la limite entre un monde métaphysique, dont il fait intrinsèquement partie, ne serait-ce qu'en raison de sa liberté, de sa capacité de jugement et de sa créativité. Une réserve sur la capacité d'application, elle reste soumise à la volonté divine dès qu'elle touche des principes premiers du monde naturel et du monde humain. L'homme est soumis à Dieu au travers de sa nature physique, de la mort, du fait qu'il ne peut dominer la nature sous l'approbation divine.

Il lui est également soumis en tant qu'être social. Son pouvoir, son jugement et sa créativité n'ont aucune autre limite, et le monde lui est donné pour les exercer intégralement, sur la nature et la communauté humaine. C'est cette position charnière qui fait de l'être humain une créature privilégiée. Dans la conscience humaine se trouve le lien entre le monde et la transcendance et le monde empirique. L'homme est essentiellement libre, et c'est d'ailleurs en tant que tel qu'il a besoin de la révélation divine : elle lui sert de guide, à condition qu'il veuille bien l'écouter ou en percevoir les manifestations au travers du monde naturel mis à sa disposition. La résurrection des corps sont un moyen de dire la nécessité transcendance partielle de la nature humaine.

Conclusion

Conclusion

Tout au long de notre travail nous nous sommes rendu compte de la beauté et la richesse de la littérature orale berbéro-algérienne. Une littérature qui mérite d'être préservée et d'occuper une place merveilleuse parmi les littératures orales mondiales, tant par sa diversité que sa qualité. Notre objectif premier était de se demander la manière dont le conte en tant que production textuelle d'une société donnée notamment la société algérienne. Nous avons essayé de montrer qu'est-ce que le conte nous transmet et par quels procédés est effectuée cette transmission ? Comment le voyage peut être véhiculé l'image et l'imaginaire à travers les contes berbéro-algériens.

Pour ce faire nous avons choisi de nous inscrire dans une approche narrative et l'anthropologie de l'imaginaire dans sa dimension sociale et culturelle. En choisissant ce sujet qui porte sur le voyage et l'imaginaire au-delà de l'intérêt de faire revivre toute une tradition qui tend à disparaître, nous avons cherché en premier lieu, à donner aux contes anciens et mouvants leur cochet authentique, celle de la communication sociale. En effet, la plupart des contes de notre corpus d'étude, de par la transcription des auteurs berbéro-algériens, nous ont été communiqués par des personnes âgées pour honorer et mémoriser cet héritage qui constitue le patrimoine oral et culturel de tout un peuple.

Retrouver les traits communs recensés dans les récits merveilleux, afin de déceler ce mystère entre les histoires. Le principal enjeu de ce travail était le voyage appréhendé par le néophyte et l'approche anthropologique de l'imaginaire. Passer en revue les différentes acceptions de ce concept révolutionnaire, nous a permis de constater son ambiguïté et son inaccessibilité.

Quelques philosophes, critiques, anthropologues, psychanalystes et écrivains ont essayé de donner à cette notion d'imaginaire son vrai statut parmi eux : Freud, Jung, J. P. Sartre, Bachelard et Durant qui étaient fondateurs des théories en tous des concepts : image, imagination et imaginaire. Alors que Freud place l'image entre l'inconscient et le conscient et lui donne la fonction d'un symbole, son disciple parle des archétypes de l'inconscient collectif.

Terminons en suggérant l'importance du conte que chacun a pu découvrir, longtemps décrié comme un mode de pensée infantile ; « prélogique », le conte et le mode de pensée symbolique ont été revalorisés depuis bientôt un siècle. Donc, on aimerait quelques réflexions s'inspirant des travaux de G. Durant. Ce dernier suggère de porter attention à l'évolution des symboles fondamentaux qui font vivre des personnes et les groupes. Ces symboles deviennent

Conclusion

les porteurs, les figures du sacré, ils sont intégrés dans des récits brefs fournissant des visions du monde, qui sont les contes, ils se retrouvent dans les contes magico-religieuses, qui sont les rites accompagnant les moments et les gestes essentiels de l'existence, la naissance et la mort, l'adolescence et le mariage. Une anthropologie réinterprétant notre histoire et faisant place à ces perspectives serait à faire en ce sens, qui donnerait pleine valeur à l'histoire de notre littérature et de notre imaginaire.

L'imaginaire qui se manifeste à travers la littérature orale berbéro-algérienne est un ensemble de contes, de mythes, de légendes. Nous nous sommes intéressés dans ce travail à des récits imaginaires, notamment du conte car il est représentation de la société bien fixée dans la mémoire des membres d'un groupe, il contribue à l'intégration du sujet dans l'imaginaire d'une socio-culture.

Pour en résumer, nous avons constaté qu'il y a une image populaire qui consiste à inventer un sujet, à élaborer un sujet. Toute la question, aujourd'hui, est extrêmement embrouillée parce que nous sommes sous le signe d'un individualisme effréné où chacun cherche à être tellement différent de l'autre, qu'il se sépare de tout le reste de la communauté.

Rappelons-nous à un des derniers grands arts collectifs que l'art berbéro-algérien, à ce moment-là, l'artiste ne cherchait pas à se détacher, peut-être le plus original, pour être le seul de son espace. A tel point que personne ne l'aurait compris. L'artiste portait la culture de toute la société, en se confondant à sa société, en cherchant à être autant que possible un artiste de son contexte. Sans chercher l'original, il était original, parce qu'il n'était pas frustré. Il ne travaillait pas non plus par une abnégation, faisant abstraction de sa propre personnalité. Toute sa personnalité était investie dans la culture de son pays. Donc, en l'assumant, en l'exprimant pour les autres, il la portait et il en jouissait personnellement. Il y a eu une prise de conscience de l'individu qui se distingue du monde.

Il y a le moi et l'autre, le monde en général, le monde matériel, le monde personnel...etc. Et là, chacun cherche à être original, c'est le commencement de la difficulté, de la création. Partons d'un pôle extrêmement individuel, nous pensons qu'un grand artiste peut encore, comme Picasso, par exemple, être universel. La grande question, c'est d'arriver à être universel, même à partir d'un contexte d'individualisme.

En cherchant à être possible que possible, il faut également, être aussi universel que possible. Autrefois, quand l'art, la créativité étaient collectifs. Tout grand artiste appartenant à quelque pôle doit rencontrer l'autre, pour être complet. Et c'est ça, le grand défi de la création : que l'artiste arrive à assumer tout l'homme qu'il est, toute son humanité.

Conclusion

Cette recherche vise à permettre à chacun de se voir comme créateur, de création collective, d'essayer de développer des méthodes d'animation dans ce sens-là. Il faut poursuivre tout le long de la recherche le voyage entrepris par le néophyte, ce voyage initiatique qui a donné un imaginaire proprement dit, ce travail dans la psychologie, cette perturbation dans le conditionnement acquis a donné naissance à un résultat étonnant. A travers l'imaginaire, confectionner une sorte de programmation qui détermine le matériau. Il y a toute sorte de travaux pour stimuler l'imaginaire et découvrir cette perception intime de l'activité créatrice.

A travers les années, le conte berbéro-algérien a tellement souffert sans que personne ne s'y intéresse, il s'intéressait à nous faire comprendre quelque chose, à faire passer de l'information, à nous apprendre. Il était amené à faire de l'imaginaire de l'auditeur, à comprendre ce qu'il cherchait à faire, d'apporter une lumière, à partir d'une expérience, qu'il fasse quelque chose à partir de ses tâtonnements ou de ses erreurs. Il faut comprendre que chacun est source de son art. On a besoin de faire sortir de soi, quelque chose.

La contrainte est très importante : « *Que mon conte soit beau et se déroule comme un long fil* » et « *Mon conte est comme un ruisseau, je l'ai conté à mes seigneurs* »¹, ces formules magiques initiales et finales, nous apparaissent tellement évidentes. Nous entendons des personnes dire : « *Il faut en sortir* ». Pour en sortir de ce voyage, de cette quête, il faut y entrer. Alors la contrainte du voyage initiatique (qu'il soit intérieur ou extérieur), de cet apprentissage, la contrainte de la discipline, ce sont des réalités.

Cette contrainte-là est absolument nécessaire. Le problème auquel nous sommes confrontés, c'est que nous cherchons à faire passer cet auditeur de la passivité à l'activité comme dans le conte le passage du héros : d'un néophyte (immature, irresponsable, passif) à un initié (mature, responsable, actif). C'est là une situation tout à fait nouvelle par rapport au contexte. D'un point de vue, à peine différent, nous pensons que la grande majorité des collecteurs de contes tels que : M. Mammeri, M. Feraoun et Taos Amrouche souhaite du moins, en principe, faire une meilleure utilisation de leur imagination et de leur créativité, de même que stimuler la créativité et l'imagination de leur auditoire.

En quoi y a-t-il intérêt, pour un conte berbéro-algérien, à connaître cette pensée sur l'activité créatrice ? D'un côté, que certains aspects de notre travail peuvent être perçus comme une activité créatrice, et il nous semble que cela peut nous aider à approfondir les différentes questions, dans l'espoir de voir nous-même d'une manière plus significative. Ce

¹ Formules magiques utilisées dans les situations initiales et dans les situations finales.

Conclusion

travail de recherche, nous a convaincu des bienfaits du contact avec une pensée aussi rigoureuse, aussi riche et aussi stimulante. Il nous semble que l'engagement plus personnel pour chacun d'entre nous, tout autant que, nous sommes dans les activités créatrices, en dehors de nos obligations professionnelles, peut considérer une source importante de satisfaction, de renouvellement et de progrès personnels. Ce qui nous a attiré, à ce propos, qu'une des caractéristiques du conte berbéro-algérien, c'est son caractère provocateur, c'est une invitation à s'interroger sur soi-même, à développer une pensée plus critique, à devenir soi-même plus créateur et à le faire dans le sens profond de son être. Nous disons seulement que le conte, le voyage, l'imaginaire, demeurent un compagnon de route qui nous aide à clarifier notre cheminement personnel, et en nos intuitions et nos aspirations, et nous a donné aussi le goût de nous mettre nous-mêmes à la tâche et à la place de choix à la création dans notre vie.

D'autre côté, cette trilogie : voyage, conte et imaginaire. Cette tresse est profondément éducative, nous voulons dire que la pensée du conte, se soucie du développement et de l'épanouissement du potentiel humain, de manière plus précise, accordait la plus grande importance à ce que nous appelons la « construction de soi ». En effet, nous ne sommes pas donnés à nous-mêmes une fois pour toutes, comme des êtres achevés. Au contraire, qu'à l'entrée dans l'âge adulte, nous ne sommes, en fait, que des embryons de ce que nous pouvons et sommes appelés à devenir. Cette vision dynamique et évolutive de l'être humain est très stimulante parce qu'elle offre un éclairage nourri par une vision éducative de l'homme. En outre, mieux comprendre de l'intérieur, l'activité créatrice, par le fait même, pouvoir apporter une aide plus appropriée, à s'engager dans une activité créatrice.

A ce stade, nous pouvons se demander quelle est la valeur ou plutôt la signification de l'activité créatrice de l'imaginaire, du voyage dans le conte berbéro-algérien. On peut dire que l'activité créatrice apparaît comme une manière de rendre la vie supportable. Cela sous-tend évidemment que celle-ci lui paraît, difficile et même insupportable. L'homme est un être déchiré entre des forces contradictoires (corps et esprit, raison et émotion, intelligence et sensibilité) et qu'il n'arrive pas ou si peu et si rarement à harmoniser.

La créativité est une manière de se connaître, l'homme est en grande partie un mystère pour lui-même. Elle, comme défi à relever, tire de l'homme qui s'y engage des ressources qu'il ne soupçonnait pas. En effet, le vrai d'un individu c'est son possible, c'est-à-dire ce qui est en lui à l'état potentiel, mais dont il n'est probablement pas conscient lui-même. La créativité est une manière de se construire soi-même. L'essentiel, c'est en effet d'édifier de construire l'homme.

Conclusion

BIBLIOGRAPHIE

Corpus d'analyse:

1. AMROUCHE, (Taos). *Le grain magique. L'oiseau de l'orage*. Maspero, 1966.
2. FERAOUN (Mouloud), *La vache des Orphelins*, in Alegria. 1951, 1962.
3. MAMMERI (Mouloud), *Contes berbères de Kabylie*, Machado ! Telle chah !, éd. Pocket jeunesse, 1996.

Ouvrages Théoriques et Généraux:

4. ANDREWS (James Bruyn), *Contes ligures. Traditions de la Riviera*, Paris, Leroux. 1892.
5. ADAM, Jean-Michel, *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*, Paris, Nathan, 1999.
6. ADAM, Jean-Michel, *Images de soi et schématisation de l'orateur: Pétain et de Gaullien*.
7. juin 1940. In AMOSSY, *Images de soi dans le discours, La construction de l'éthos*, Lausanne: de la chaux & Niestle, 1999.
8. ALBOUY, Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Armand Colin, 1969, collection U2.
9. BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*. José Corti, 1941.
10. BACHELARD, Gaston. *L'air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement*. José Corti, 1983.
11. BACHELARD, Gaston. *La Terre et les rêveries de la volonté*. Paris, José Corti, 1947.
12. BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris, PUF, 1961.
13. BACHELARD, Gaston. *La psychanalyse du feu*. Paris, Gallimard, Folio Essais, 1985.
14. BAROIN, Catherine. *L'âne, ce mal-aimé, L'homme et l'animal dans le bassin du lac Tchad*, Paris, France.IRD Editions, 1999.
15. BARTHES, Roland. *Introduction à l'analyse structurale des récits*. Paris, Seuil, 1971.
16. BARTHES, Roland. *Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe*, in: *Sémiotique Narrative et Textuelle*, Claude Chabrol, Paris, Larousse, 1973.
17. BARTHES, Roland. *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985.
18. BARTHES, Roland. *Le Plaisir du texte*, Paris, Le Seuil, 1973.
19. BARTHES, Roland. *La division des langues*, in *Le Bruissement de la langue. Essais critique IV*, Paris, Seuil, Coll. Points, 1993.
20. BASSET, René. *Essai sur La littérature des berbères*, Paris, coll. Ibis, Press, Awal, 2001.
21. BASSET, René. *Contes populaires berbères*. Koutoubia, Coll. La Bibliothèque, 2009.
22. BAUDELAIRE, Charles. *Visions d'Oxford: Le Palimpseste. Les Paradis artificiels: Un Mangeur d'opium*, Œuvres complètes, Paris, Gallimard, 1975.

BIBLIOGRAPHIE

23. BEZZAZI A., *Étude de contes populaires oraux d'expression berbère de l'Oriental marocain. Contribution d'une sémiotique des cultures, 3eme cycle, EHESS, 1986.*
24. BELMONT, Nicole. *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale.* Gallimard, 1999.
25. BENVENISTE, Emile. *Problèmes de linguistique généraux*, Paris, Gallimard, x966.
26. BLANCHARD, Robert. *Interprétation des formes symboliques.* Paris, Les Presses. Midi.2002.
27. BONNEFOY, Yves (éd.) *Dictionnaire des mythologies*, Flammarion, 1981.
BOYER, Régis, « *Existe-t-il un mythe qui ne soit pas littéraire ?* », in *Mythes et Littérature*, textes réunis par Pierre Brunel, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1994.
28. BOURDIEU, Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris, Seuil, Essais, 2000.
29. BOUNFOUR A. «La parole coupée. Remarque sur l'éthique du conte», *Awal*, 2, 1986.
30. BOULIFA (Amarou Saïd), *Méthode de langue kabyle*, 2e année, Alger, 1913.
31. BRETON, André. *Manifeste du surréalisme.* Gallimard, 1924. Rééd. PAUVERT, Jean Jacques.Gallimard, Coll. "Idées",1979.
32. BRUNEL, Pierre, *Mythocritique : théorie et parcours*, aux Presses Universitaires de France, 1992.
33. BRUNEL, Pierre (éd.), *Mythes et littérature*, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 1994.
34. BRUNEL, Pierre et DABEZIES, André, « *Mythes* », in D.-H. Pageaux [dir.], *La Recherche en littérature générale et comparée en France*, SFLGC, 1983.
35. BRUNEL, Pierre (éd.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Éditions du Rocher, 1988, 2eme éd.
36. BURGOS, Joad, *Pour une poétique de l'Imaginaire*, Paris, Le Seuil, 1982.
37. CAILLOIS, Roger, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1988.
38. CALAME-GRIAULE G., *Langage et cultures africaine: essais d'ethnolinguistique*, Maspéro, 1977.
39. CALAME-GRIAULE G., *D'un conte... d l'autre: la variabilité dans la littérature orale*, CNRS, 1990.
40. CASSIER, Ernest. *Trois essais sur la symbolique.* Cerf, 1997.
41. CASTORIADIS, Cornélius. *L'institution imaginaire de la société.* Seuil, 1975.
42. CHAKER S., *Une décennie d'études berbères (1980-1990). Bibliographie critique*, Editions Bouchène, Alger, 1992.
43. CHAMOISEAU, Patrick. *Ecrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997.
44. CHANLES, Jean-François. *L'Individu dans l'organisation: les dimensions oubliées*, Presses Universitaires de Laval, 1990.

BIBLIOGRAPHIE

45. CHARAUDEAU, Patrick & MAINGUENEAU. *Contrat de communication*. In «Dictionnaire d'analyse du discours», Paris, Seuil, 2002.
46. CHELEBOURG, Christian. *L'imaginaire littéraire*. Nathan, 2000.
47. CHEVALIER, Jean, & CHEERBALT, Alain. *Dictionnaire des symboles: Mythes, rêves, Coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Jupiter, 1983.
48. CORBIN, Henri. *L'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi*. Paris, Flammarion.1958.
49. COURTES, Joseph. *Le conte populaire: poétique et mythologie*, Paris, PUF, 1986.
50. COUTON, Georges. *Fables, La Fontaine*. Paris, BORDAS, 1990.
51. CUCHE, Denis. *La notion de la culture dans les sciences sociales*, Paris, La découverte, 1996/2001.
52. DACOSTA, Anne, *Contes d'hier pour aujourd'hui. Origines, mythes, symbolisme et Interprétation*. Paris, De Vicchio, 2005.
53. DALLET J.M., *Contes kabyles inédits*, Fort National, 1963/1967/1970.
54. DANDERY, Patrick. *La Fabrique des Fables, Essai sur la poétique de La Fontaine*. Paris, Klincksieck, 1991.
55. DECOURT N., «Grand-mères, mères et filles au miroir des contes», *Migrants-formations*, 84, 1991, 149-158.
56. DELHEURE J., *Contes et légendes berbère d'Ouargla. Tmfusin*, La Boite à Documents, 1989.
57. DERMENGHEM E., *Contes kabyles*, Alger, 1945.
58. DJAOUTI F., *Contes algériens berbérophones, traduction et analyse de récits oraux Cherchell, thèse de 3^e cycle, Toulouse, 1984*.
59. DJAOUTI F., «Approche de la performance en littérature orale», *Question de méthode en tradition orale*, URASC, Oran, 1991, p. 54-66. *F.D.B.*, 1955, 48.
60. DEMONTRON, Philippe-Robert. *L'interprétation du discours*. Paris, Apogée, 2006.
61. DEMOUGIN, Jacques. *Dictionnaires des littératures françaises et étrangères*. Larousse, 1992.
62. DERRIDA, Jacques, *De l'hospitalité*, Paris, Calmann-Lévy, 1997.
62. DERRINGTON, *Récit répétition, variation. Cahiers d'études germaniques*, 2005.
63. DURAMEL, Georges, *Le Prince Jaffar*, Paris, Mercure de France, 1924.
64. DURAND, Gilbert. *L'imagination symbolique*. Paris, PUF, 1943.
65. DURAND, Gilbert. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, PUF, 1969.
66. DURAND, Gilbert, *Figures mythiques et Visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Dunod, 1992.

BIBLIOGRAPHIE

67. ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*. Coll. Folio/Essais, 1988.
68. ELIADE, Mircea, *Traité d'histoire des religions*. Paris, Payot, 1964.
69. ELIADE, Mircea, *Images et symboles, Essai sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, 1952.
70. FERAOUN, Mouloud : « *La vache des orphelins* », d'après un conte kabyle, *Alegria* n°30, janvier-février 1953.
71. FERAOUN Mouloud, *Jours de Kabylie*, Paris, 1954.
72. FOUCAULT, Michel. *Le pouvoir comment s'exerce-t-il?* Paris, Larousse, «Textes Essentiels»,1992.
73. FRAZER, James-Georges. *Le Rameau d'or*. Tome1. Paris, Robert Laffont, 1915. Coll. «Bouquins»,1981.
74. FREUD, Sigmund. Deuxième partie: *Le rêve. Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1968.
75. FREUD, Sigmund. *L'homme aux loups*. Presses universitaires de France– PUF, 1990.
76. FREUD, Sigmund. *L'interprétation des rêves*. Presses Universitaires de France-PUF, 2012.
77. FROBENIUS, Leo. *Contes kabyles*. Tome3: Le Fabuleux. Traduit de d'allemand par FETTA MOKRAN, Aix-en-Présence (Bouches-du-Rhône): Edi sud, 1997.
78. GENETTE, Gérard. *Figures III*, Paris, Seuil, 1972
79. GENETTE, Gérard. *Figures IV*, Paris, Seuil.1999.
80. Geneviève Calame-Griaule, *Contes tendres, contes cruels du Sahel nigérien*, Gallimard, 2002
81. GLISSENT, Edouard, *L'intention poétique*, Paris, Seuil, 1969, 2° édition : Gallimard, 1990.
82. GREIMAS, Algirdas Julien. *Sémantique structurale*. Paris, Presses universitaires de France, 1986, première édition x966.
83. GREIMAS, Algirdas Julien. *Du sens*. Paris, Seuil, 1970.
84. GOIMARD, Jacques. *Critique du merveilleux et de la fantaisie*. Pocket, 2003.
85. GRIZE, Jean-Blaise. *Logique naturelle et communication*, Paris, PUF, 1996
86. GIGENHEIM-WOLFF, Anne. *Le Monde extraordinaire des contes de fées*, Paris, de Vicchi, 2007.
87. HAMON, Philippe. *Poétique du récit*. Paris, Seuil, 1977.
88. HEIDMANN & ADAM, Jean Michel. *Textualité et intertextualité des contes*. Perrault, Apulée, La Fontaine, L'héritier. Paris, Classiques Garnier, 2010.
89. HELD, Jacqueline. *L'imaginaire au pouvoir, les enfants et la littérature fantastique*. Coll. Enfance heureuse. Paris, Ouvrières, 1977.
90. JACOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale*, Paris, Seuil, 1970.

BIBLIOGRAPHIE

91. KAES, René. *La Parole et le lien. Processus associatifs dans les groupes*, Paris, Dunod, 1984.
92. JEAN, Georges. *Le pouvoir des contes*. Coll. «E3: enfance-éducation-enseignement». Paris, Castelnau, 1981.
93. JEAN, Georges. *Pour une pédagogie de l'imaginaire*. Casterman, 1993.
94. JOLLES, André. *Forme simple*, Seuil, 1972. Traduit de l'allemand par Antoine Marie BUGUOT.
95. JOUVE, Vincent. *La lecture*. Paris, Hachette, 1993.
96. JUNG, Carl-Gustav. *Essai exploration de l'inconscient*. Paris, Laffont-Gonthier, 1964.
97. JUNG, Carl-Gustav. *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*. Le livre de Poche, 1996.
98. JUNG, Carl-Gustav. *L'âme et la vie*. Le Livre de Poche, références, 1995.
99. JUNG, Carl-Gustav. *L'énergétique psychique*. Genève, Georg, 1973.
100. JUNG, Carl-Gustav. *L'homme à la découverte de son âme*. Payot Saint-Amand, Bussière, 1963.
101. JUNG, Carl- Gustav. *Les racines de la conscience, Etude des archétypes*, Paris, Buchet/Chastel, 1971.
102. KRISTEVA, Julia. *Recherche pour une sémanalyse*. Seuil, 1969.
103. LACOSTE-DUJARDIN, Camille. *Le conte kabyle: Étude ethnologique*. La Découverte, Coll. Fondations, 1991.
104. LAFFOND, Robert & BOMPIANI, Valentino. *Dictionnaire des personnages Littéraires*. Paris, Société d'édition de dictionnaires et encyclopédies, 2003.
105. Laoust, E., *Contes berbères du Maroc, vol. I et II, 1945*
106. MAMMERI, Mouloud. *Entretien avec Tahar Djaout, suivi de La cité du soleil*.
107. MEYNIER, Gilbert. *L'Algérie des origines. De la Préhistoire à l'avènement de L'islam*. La Découverte, 2007.
108. MOLINIE, Georges. *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale française, 1992.
109. MONTANDON, Alain. *Du récit merveilleux ou l'ailleurs de l'enfance*, Paris, Imago, 2001.
110. MORIER, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris : PUF, 1988.
111. MORIS, Edgar. *La méthode: La Connaissance de la Connaissance*. Paris, Le Seuil, 1986.
112. NOEL, Jean Bellemin, *Psychanalyse et littérature*. PUF, 2012.
113. PELEN, Jean-Noël. *Du conte traditionnel au néo contage. Etapes d'une évolution*, in Calame-Griaule, G, *Le renouveau du conte*, Paris, CNRS, 2001.

BIBLIOGRAPHIE

114. PERLOT, Jean. *Les métamorphoses du conte*. Editions Presses Interuniversitaires Européennes, Bruxelles, 2004.
115. PROPP, Vladimir. *Morphologie du conte*. Coll. Poétique/Seuil, 1973.
116. QUINSAT, Gilles. *La création littéraire. L'imaginaire et l'écriture*. Encyclopaedia Universalis, Symposium, Les enjeux, 1990.
117. RENOUX, Jean-Claude. *Paroles de conteurs*. Aix-en Provence, Edi sud, 1999.
118. REUTER, Yves & GLAUDES, Pierre. *Le personnage*. Paris, PUF, 1998.
119. RICŒUR, Paul. *La métaphore vive*. Paris, Seuil, 1975.
120. RICŒUR, Paul. *Temps et Récit II, La configuration dans le récit de fiction*. Paris, Seuil 1984.
121. RICŒUR, Paul. *Du texte à l'action*. Paris, Seuil, Coll. Points, 1985.
122. RICŒUR, Paul. *Finitude et culpabilité, Philosophie de la volonté*. Paris, Aubier, 1988, collection Philo-esprit.
123. RICŒUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Seuil, 1990.
124. RIVIERE, Joseph. Recueil de contes populaires de la Kabylie du Djurdjura. Paris, Ernest Leroux, 1982.
125. SANDERSPEIRCE, Charles. *Écrits sur le signe*, Trad. par G. De ledalle, Paris, Seuil, Coll. L'ordre philosophique, 1978.
126. SARTRE, Jean-Paul. *L'Imaginaire*. Folio Essais, 1983.
127. SARTRE Jean-Paul, *l'imagination*, Paris, PUF, « Quadrige », 1994 [1^{ère} éd. 1936]
128. SCHNITZER, Luda. *Ce que disent les contes*. Sorbier, 1995.
129. SIMONSEN, Michel. *Le Conte populaire français*. Coll. «Que sais-je?», Paris: Presses Universitaires de France, 1994.
130. SORIANO, Marx. *Guide de littérature pour la jeunesse*. Delagrave, 2002.
131. THOMAS, Joël. *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*. Ellipse, 1998.
132. TISSET, Carole. *Analyse linguistique de la narration*, Paris, SEDES, 2000.
133. TODOROV, Tzvetan. Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique. Coll. Poétique, Seuil, 1981.
134. VAN, Gennep, *Les rites de passage : étude systématique ...*, Paris, E. Nourry; rééd.1981
135. VELAY-VALLANTIN, Catherine. *L'Histoire des contes*, Paris, Fayard, 1992.
136. Von Franz, MARIE-LUISE, *Alchimie, une introduction au symbolisme et à la psychologie*, La Fontaine de Pierre, Paris, 2000, p.211.
137. VUILLAUME, Marcel. *Ici et Maintenant*, Amsterdam, Redopi, B.V, 2008.
138. WUNENBURGER, Jean-Jacques. *L'imaginaire*. Paris, PUF, 2003.

BIBLIOGRAPHIE

160. [http://www.lonanzi.com/Laurent Albarracin, «l'image poétique entre le réel et l'imaginaire»,](http://www.lonanzi.com/Laurent%20Albarracin,%20«l'image%20po%C3%A9tique%20entre%20le%20r%C3%A9el%20et%20l'imaginaire%20»,%20article%20publi%C3%A9%20le%2012/08/2009.%20Consult%C3%A9%20le%2021/01/2019%20%C3%A0%2021h30.) article publié le 12/08/2009. Consulté le 21/01/2019 à 21h30.
161. [http://www.academie-francaise.fr/le-dictionnaire/la-9e-edition. Définitions de la 9^{ème} édition du dictionnaire de l'académie.](http://www.academie-francaise.fr/le-dictionnaire/la-9e-edition.%20D%C3%A9finitions%20de%20la%209%C3%A9me%20%C3%A9dition%20du%20dictionnaire%20de%20l'acad%C3%A9mie.%20Consult%C3%A9%20le%2021/01/2019%20%C3%A0%2022h30.) Consulté le 21/01/2019 à 22h30.
162. [http://www.perce.fr/web/révues/home/xrescript/article/commu05888018_1966_num_8_121125.](http://www.perce.fr/web/r%C3%A9vues/home/xrescript/article/commu05888018_1966_num_8_121125.%20Consult%C3%A9%20le%2021/01/2019%20%C3%A0%2023h30.) Consulté le 21/01/2019 à 23h30.
163. TODOROV, Tzvetan. «Les catégories du récit littéraire x. In: Communications, N°8, 1966. Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit.
164. [http://www.perse.frweb/revues/home/prescript/article/ahess_03952649_2000_num_55_6x279917. Carlier Omar. « Les enjeux sociaux du corps.\(XIXe-XXe siècle\), lieu pérenne, menacé du recréé». In: Annales. Histoire, Sciences Sociales, 55^eannée, N. 6, 2000. p. 1305. Consulté le 19/01/2019 à 21h30.](http://www.perse.frweb/revues/home/prescript/article/ahess_03952649_2000_num_55_6x279917.%20Carlier%20Omar.%20«%20Les%20enjeux%20sociaux%20du%20corps.(XIXe-XXe%20si%C3%A8cle),%20lieu%20p%C3%A9renne,%20menac%C3%A9%20du%20recre%C3%A9%20».%20In:%20Annales.%20Histoire,%20Sciences%20Sociales,%2055%C3%A9%20ann%C3%A9e,%20N.%206,%202000.%20p.%201305.%20Consult%C3%A9%20le%2019/01/2019%20%C3%A0%2021h30.)
165. [http://www.cite-catholique.org/viewtopic. Culture, tradition/identité sur Ethnociel.](http://www.cite-catholique.org/viewtopic.%20Culture,%20tradition/identit%C3%A9%20sur%20Ethnociel.%20Consult%C3%A9%20le%2019/01/2019%20%C3%A0%2017h30.) Consulté le 19/01/2019 à 17h30.
166. [https://islamqa.info/fr/5142. Rapport éparal-Boukhari, \(3047\) et Mouslim\(819\).](https://islamqa.info/fr/5142.%20Rapport%20%C3%A9paral-Boukhari,%20(3047)%20et%20Moulim(819).%20Consult%C3%A9%20le%2026/01/2019%20%C3%A0%2021h30.) Consulté le 26/01/2019 à 21h30.
167. [http://www.perce.fr/doc/assr_0003-9659_1959_.H. Corbin:« L'imagination créatrice dans le soufisme D'Ibn Arabi» Dousset. R. Archive des sciences sociales des religions, 1959. Consulté le 25/01/2019 à 20h30.](http://www.perce.fr/doc/assr_0003-9659_1959_.%20H.%20Corbin:%20«%20L'imagination%20cr%C3%A9atrice%20dans%20le%20soufisme%20D'Ibn%20Arabi%20»%20Dousset.%20R.%20Archive%20des%20sciences%20sociales%20des%20religions,%201959.%20Consult%C3%A9%20le%2025/01/2019%20%C3%A0%2020h30.)
168. [http://terrain.revues.org/2375. Geneviève Calame-Griaule, «La recherche du sens et Littérature orale», Terrain, numéro-14 -L'incroyable et ses preuves \(mars1990\). Consulté le 25/01/2019 à 21h0.](http://terrain.revues.org/2375.%20Genevi%C3%A8ve%20Calame-Griaule,%20«La%20recherche%20du%20sens%20et%20Litt%C3%A9rature%20orale%20»,%20Terrain,%20num%C3%A9ro-14%20-L'incroyable%20et%20ses%20preuves%20(mars1990).%20Consult%C3%A9%20le%2025/01/2019%20%C3%A0%2021h0.)
169. [http://www.ethnoinformatique.fr/mod/resource/view.php?id=1442,Le concept d'indexicalité.](http://www.ethnoinformatique.fr/mod/resource/view.php?id=1442,%20Le%20concept%20d'indexicalit%C3%A9.%20Consult%C3%A9%20le%2024/01/2019%20%C3%A0%2021h30.) Consulté le 24/01/2019 à 21h30.
170. [http://azititou.wordpress.com/2012/04/21/l'arbre-de-la-tradition-l'arbre-sa-vie-son-histoire-ses-légendes.](http://azititou.wordpress.com/2012/04/21/l'arbre-de-la-tradition-l'arbre-sa-vie-son-histoire-ses-l%C3%A9gendes.%20Consult%C3%A9%20le%2027/01/2019%20%C3%A0%2019h30.) Consulté le 27/01/2019 à 19h30.
171. [http://olivierabel.fr/Ricoeur/l'apport de Ricœur à la compréhension de l'œuvre d'art. php. Olivier Abel, Faculté de Théologie Protestante de Paris. Consulté le 27/01/2019 à 21h30.](http://olivierabel.fr/Ricoeur/l'apport%20de%20Ric%C3%A9ur%20%C3%A0%20la%20compr%C3%A9hension%20de%20l'oeuvre%20d'art.%20php.%20Olivier%20Abel,%20Facult%C3%A9%20de%20Th%C3%A9ologie%20Protestante%20de%20Paris.%20Consult%C3%A9%20le%2027/01/2019%20%C3%A0%2021h30.)
172. [http://www.imarabe.org/sites/default/files/andalousie. Les Andalousies de Damas à Cordoue» Institut du Monde Arabe. Consulté le 29/01/2019 à 22h30.](http://www.imarabe.org/sites/default/files/andalousie.%20Les%20Andalousies%20de%20Damas%20%C3%A0%20Cordoue%20»%20Institut%20du%20Monde%20Arabe.%20Consult%C3%A9%20le%2029/01/2019%20%C3%A0%2022h30.)
173. [http://remacle.org/bloomwolf/arabe/attar/oiseaux4.htm. Farid, Al-Din'Antar, «Mantic Uttair ou Le Langage des Oiseaux», Anecdote sur les Papillons, \(V.3958\). Consulté le 29/01/2019 à 16h30.](http://remacle.org/bloomwolf/arabe/attar/oiseaux4.htm.%20Farid,%20Al-Din'Antar,%20«Mantic%20Uttair%20ou%20Le%20Langage%20des%20Oiseaux%20»,%20Anecdote%20sur%20les%20Papillons,%20(V.3958).%20Consult%C3%A9%20le%2029/01/2019%20%C3%A0%2016h30.)

BIBLIOGRAPHIE

174. <http://www.aaa.ma/files/pdf/lois/Discours%20HUPV>. Discours royal, octobre2007.
Consulté le 30/01/2019 à 20h30.
175. <http://trema.revues.org/126>. Stéphanie Clerc, « Le conte en classe d'accueil, support de développement des compétences linguistiques, discursives, référentielles et socioculturelles.
Consulté le 31/01/2019 à 21h30.

Table des matières

Sommaire.....	
Introduction.....	09

Partie I:

Éléments théoriques et notions définitoires du voyage initiatique dans le conte berbère.

Chapitre 1 : Présentation de corpus

I-1-1 Corpus B : Taos AMROUCHE, <i>Le grain magique</i>	18
I-1-1-1 Éléments para textuels.....	18
I-1-1-1-1 La première de couverture.....	18
I-1-1-1-2 Fonctions du titre.....	19
I-1-1-1-3 Intertitres	19
I-1-1-1-4 L'image et sa symbolique.....	20
I-1-1-1-5 Dédicace	21
I-1-1-1-6 Prologue	21
I-1-1-2 Biographie de l'auteur	21
I-1-1-3 Présentation de l'œuvre	23
I-1-1-4 Théorie de la réception	25
I-1-1-4-1 <i>Loundja, la fille de Tseriel</i>	25
I-1-1-4-1-1 Résumé	25
I-1-1-4-1-2 Personnages	26
I-1-1-4-1-3 Le cadre spatio-temporel	27
I-1-1-4-1-4 Schéma actantiel	27
I-1-1-4-1-5 Architecture	28
I-1-1-4-2 <i>La vache des orphelins</i>	29
I-1-1-4-2-1 Résumé	29
I-1-1-4-2-2 Personnages	30
I-1-1-4-2-3 Le cadre spatio-temporel	32
I-1-1-4-2-4 Schéma actantiel	32
I-1-1-4-2-5 Architecture	32
I-1-1-4-3 <i>Le chêne de l'ogre</i>	34
I-1-1-4-3-1 Résumé	34
I-1-1-4-3-2 Personnages	35
I-1-1-4-3-3 Le cadre spatio-temporel	36
I-1-1-4-3-4 Schéma actantiel	36

Table des matières

I-1-1-4-3-5 Architecture	37
I-1-1-4-4 <i>Roundja, la jeune fille plus belle que lune et que rose</i>	38
I-1-4-4-1 Résumé	38
I-1-1-4-5 <i>Histoire de moche et des sept petites filles</i>	39
I-1-4-5-1 Résumé	39
I-1-2 Corpus B Contes berbères de Kabylie de M. Mammeri	40
I-1-2-1 Éléments para textuels	40
I-1-2-1-1 La première de couverture	40
I-1-2-1-2 Image et symbole	40
I-1-2-1-3 La quatrième de couverture	41
I-1-2-2 Biographie de l’auteur	41
I-1-2-3 Présentation de l’œuvre	43
I-1-2-4 Théorie de la réception	44
I-1-2-4-1 <i>Aubépin</i>	44
I-1-2-4-1-1 Résumé	44
I-1-2-4-1-2 Analyse structurale du conte	45
I-1-2-4-1-3 Analyse morphologique du conte	46
I-1-2-4-2 <i>La fille du charbonnier</i>	48
I-1-2-4-2-1 Résumé	48
I-1-2-4-2-2 Analyse morphologique du conte	48
I-1-2-4-3 <i>Le prince Guépier et la princesse Emeraude</i>	50
I-1-2-4-3-1 Résumé	50
I-1-2-4-3-2 Analyse morphologique du conte	50
I-1-2-4-4 <i>Blanche Colombe</i>	55
I-1-2-4-4-1 Résumé	55
I-1-2-4-5 <i>La fiancée du soleil</i>	56
I-1-2-4-5-1 Résumé	56
I-1-3 Corpus C : Mouloud Feraoun	56
I-1-3-1 Biographie de l’auteur	56
I-1-3-2 Théorie de la réception	57
I-1-3-2-1 <i>La vache des orphelins</i>	57
I-1-3-2-1-1 Résumé	57
I-1-3-2-2 <i>L’ogresse et M’Quidèche</i>	58

Table des matières

I-1-3-2-2-1 Résumé	58
Chapitre 2 : Territoires du voyage initiatique : contes berbéro-algériens	
I-2-1 Vers une définition du concept du voyage initiatique	62
I-2-1-1 Définir le voyage	62
I-2-1-1-1 Essais de définitions.....	62
I-1-3-1-2Étymologie du mot « voyage »	62
I-2-1-2 Prémisses du concept du voyage.....	63
I-2-1-2-1 Voyage initiatique.....	64
I-2-1-2-2 A travers les rites	65
I-2-1-2-2-1 Les rites de séparation, ou phase préliminaire	67
I-2-1-2-2-2 Les rites de marge, ou phase liminaire	68
I-2-1-2-2-3 Les rites d'agrégation, ou phase post-liminaire	70
I-2-1-2-2 Structure initiatique.....	75
I-2-1-3 Les catégories du voyage	77
I-2-1-3-1 Le voyage extérieur	77
I-2-1-3-2 Le voyage intérieur	80
I-2-1-3-2-1 Le voyage à travers les âges	80
I-2-1-3-2-2 La théorie du Mono-mythe	82
I-2-1-3-2-3 Le parcours initiatique.....	87
I-2-2 Tradition orale.....	96
I-2-2-1 Authenticité et pertinence : le témoignage oral.....	97
I-2-2-2 Textes et compositions orales.....	100
I-2-2-3 L'originalité de la composition orale.....	100
I-2-3 De l'analyse textuelle aux contextes d'énonciation.....	102
I-2-3-1 Communication orale.....	104
I-2-3-2 Narration, phénomène oral.....	105
I-2-3-3 Le passage de l'oral à l'écrit.....	109
I-2-3-4 Littérature orale et histoire.....	110
I-2-3-5 Littérature berbère.....	114
Chapitre 3 : Contes berbéro algériens	
I-3-1 Aperçu historique	120
I-3-2 Place du conte dans la littérature orale maghrébine.....	121
I-3-2-1 Pour une définition du conte.....	121

Table des matières

I-3-2-2 Le conte : patrimoine culturel universel.....	123
I-3-2 Les caractéristiques du conte.....	124
I-3-2-1 Les traits saillants du conte berbère.....	126
I-3-2-2 Sésame : les formules magiques.....	127
I-3-3 Le conte berbère aujourd’hui.....	130
I-3-3-1 Le conte kabyle.....	130
I-3-4 Différentes approches du conte.....	135
I-3-4-1 Aarne et Thompson.....	135
I-3-4-2 Schéma-type de Propp.....	136
I-3-4-3 Dundes, Bremont et Greimas.....	140
I-3-4-4 Bettelheim.....	142
I-3-4-5 Denise Paulme.....	142
I-3-5 Initiation dans les contes berbères : la quête du voir et du savoir.....	143
I-3-5-1 Parcours initiatique.....	144
I-3-5-2 Le conte initiatique.....	145
I-3-5-2-1 La singularité.....	146
I-3-5-2-2 La chambre interdite.....	149
I-3-5-2-3 La douleur.....	150
I-3-5-2-4 Le secret initiatique.....	150

Partie II :

Exploration du territoire de l’imaginaire dans les contes berbéro algériens

Chapitre 1: Texture du symbole et du mythe

II-1-1 Définition du symbole.....	155
II-1-1-1 Prémisses du concept du symbole.....	155
II-1-1-2 Caractéristiques du symbole.....	156
II-1-1-3 Parcours historique du symbole.....	157
II-1-1-4 Les différents niveaux symboliques.....	159
II-1-2 Mythes et enjeux.....	160
II-1-2-1 Les fonctions du mythe.....	161
II-1-2-2 Les structures du mythe.....	162
II-1-2-3 Fondement du mythe.....	163
II-1-2-4 Distinction entre esprit mythique et esprit scientifique.....	164

Table des matières

II-1-2-5	Pensée mythique.....	165
II-1-3	Complémentarité des archétypes.....	166
II-1-3-1	Définition du schème.....	166
II-1-3-2	Les archétypes.....	167
II-1-3-3	Les images archétypiques.....	168
II-1-4	L'inconscient collectif.....	169
II-1-4-1	Inconscient personnel et inconscient collectif.....	169
II-1-4-2	Inconscient collectif et clinique analytique.....	170
II-1-5	Complexes affectifs et archétypes.....	170
II-1-5-1	Inconscient personnel et les complexes.....	170
II-1-5-2	Inconscient collectif et les archétypes.....	171
Chapitre 2:L'image et l'imaginaire dans les contes berbéro algériens		
II-2-1	L'image symbolique et ses fondements.....	173
II-2-1-1	La fonction de l'image.....	173
II-2-1-2	La profondeur symbolique de 'imago.....	175
II-2-1-3	L'image spéculaire.....	176
II-2-2	De l'image à l'imaginaire.....	178
II-2-2-1	L'imagination ou la conscience en liberté.....	179
II-2-3	Imaginaire et imaginal.....	180
II-2-3-1	L'imagination créatrice.....	180
II-2-4	Images et imaginaire.....	181
Chapitre 3: L'anthropologie de l'imaginaire		
II-3-1	Le trajet anthropologique de l'imaginaire.....	184
II-3-2	Structures de l'imaginaire.....	186
II-3-2-1	Structure héroïque (régime diurne).....	186
II-3-2-2	Structure mystique (régime nocturne).....	187
II-3-2-3	Structure dramatique (régime nocturne).....	187
II-3-3	L'herméneutique.....	188
II-3-4	L'imaginaire symbolique et ses fonctions.....	189
II-3-4-1	La profondeur symbolique de l'imaginaire.....	189
II-3-4-2	Les fonctions de l'imaginaire symbolique	190
II-3-4-3	Le fonctionnement de l'image.....	191
II-3-4-4	La syntaxe de l'imaginaire.....	192

Table des matières

II-3-4-5 La taxonomie du symbole.....	193
---------------------------------------	-----

Partie III:

L'imaginaire dans les contes berbéro algériens : analyse textuelle

Chapitre 1: Constellations symboliques dans les réseaux de mythèmes associatifs

III-1-1 Symboles élémentaux.....	199
III-1-1-1 L'eau.....	199
III-1-1-2 Le feu.....	200
III-1-1-3 L'air.....	202
III-1-1-4 La terre.....	201
III-1-2 Symboles ascensionnels.....	203
III-1-2-1 Le Guide.....	203
III-1-2-2 La Mort.....	204
III-1-2-3 L'Or.....	205
III-1-2-4 Schéma récapitulatif.....	205

Chapitre 2: Structure Initiatique

III-2-1 Mort symbolique.....	207
III-2-1-1 Descente aux enfers.....	207
III-2-1-2 Mort symbolique par le dénouement.....	209
III-2-1-3 Course labyrinthique.....	212
III-2-1-4 Pérégrination sans fin dans la forêt.....	213
III-2-2 Mort symbolique de la sensualité.....	214
III-2-2-1 Procès dans les lieux clos.....	215
III-2-2-2 Retraite dans la forge.....	216
III-2-3 Renaissance.....	218
III-2-3-1 Renaissance spirituelle.....	218
III-2-3-2 Renaissance existentielle.....	220
III-2-3-3 Renaissance fondamentale.....	222

Chapitre 3: Valeurs philosophiques et morales

III-3-1 Philosophie de l'existence.....	224
III-3-1-1 L'homme et le destin.....	224
III-3-1-2 État pré-philosophique.....	225
III-3-1-3 Dieu suprême.....	225

Table des matières

III-3-1-4 Réalité et destin	226
III-3-1-5 Politique.....	228
III-3-2 Éthique eschatologique.....	229
III-3-2-1 Mort et immortalité.....	229
III-3-2-2 Enfer.....	231
III-3-2-3 Paradis.....	231
III-3-3 Éthique et destin.....	232
III-3-3-1 Perversion.....	233
III-3-3-2 Pharisaiïsme.....	234
III-3-3-3 Vérité et fausseté.....	235
III-3-3-4 Luxure sexuelle et amour.....	237
III-3-3-5 Conscience et liberté de pensée et d'action.....	239
III-3-3-6 Peur, Angoisse, Terreur et Théocentrisme.....	240
Conclusion générale.....	243
Bibliographie	249
Table des matières.....	259
Résumés	266

Résumé :

L'étude des contes traditionnels, populaires forme un ensemble, non seulement, dans la littérature mais aussi dans la mémoire collective des peuples. Notre intention est de s'interroger sur l'existence d'un imaginaire maghrébin et spécifiquement berbéro-algérien. Parler des contes de leur découverte, comme l'on parle d'un trésor, enfoui, qui attend de passer de latence au manifeste. « *Les contes berbères de Kabylie* », « *Grain Magique* » et « *Mekideche et l'Ogresse* » sont des contes de terroir puisés dans la tradition. Notre investigation consiste à formuler l'analyse de l'imaginaire du conte berbère kabyle. Gilbert Durant est le père fondateur de l'imaginaire réussit à éclaircir un relief de l'esprit qui est la vision de l'homme traditionnel, aussi bien que la mystérieuse coordonnée de l'intériorité au sein de laquelle se retrouvent les formes symboliques. Cette diversité, parce qu'elle montre bien la visée « anthropologique », qui oriente toutes ces recherches : sociologique, psychologique, psychanalytique... apportent chacune sa contribution à une mise en perspective de la complexité du phénomène de l'imaginaire. Car aucune de ses manifestations ne peut s'étudier, ni se produire, sans qu'interviennent ce que G. Durant a appelé parfois les « *trois faces de trièdre* »; elles sont le produit et le lieu de rencontre de données socio-historiques, de données personnelles et des contraintes de leurs formes d'expression. Ce qu'on appelle le « *Trajet anthropologique* », c'est en somme cette tresse, ce tissage de ces trois données fondamentales qu'il est nécessaire de mettre en place ce que l'on appelle d'un mot, la pluridisciplinarité.

Mots clés : contes, mémoire berbère, imaginaire, symboles, schèmes, voyage initiatique.

Abstract:

The study of traditional folk tales forms a whole, not only in literature but also in the collective memory of peoples. Our intention is to investigate the existence of a Maghrebin and specifically Berbero-Algerian imaginary. Talking about tales of their discoveries looks like talking about a buried treasure, waiting to be moved from latency to manifesto. "The Berber tales of Kabylie", "Magic Grain" and "Mekideche and the Ogress" are tales of terroir inspired from traditions. Our investigation aims at formulating an analysis of the imaginary of the Kabyle Berber tale. Gilbert Durant is the founding father of the imaginary, succeeding in clarifying a relief of the mind, which is the traditional man's vision, as well as the mysterious element of the interiority, within which the symbolic forms are found. And because it shows the "anthropological" aim, this diversity, directs all these researches: sociological, psychological, and psychoanalytic..., that each one contributes to an examination of the imaginary phenomenon complexity. For none of its manifestations can be studied or produced without intervening what G. Durant has sometimes called the "three trihedral faces"; they are the product and the meeting place of socio-historical data, personal data and the constraints of their expression forms. What is called the "Anthropological Path"? In short, it is this braid and the weaving of these three fundamental data that it is necessary to put in place what is called in a compound word, "multidisciplinarity".

Key words: tales, Berber memory, imaginary, symbols, schemas, initiatory journey.

ملخص الدراسة

تشكل دراسة الحكايات التقليدية الشعبية كلا متسقاً، ليس فقط في الأدب ولكن أيضاً في الذاكرة الجماعية للشعوب. كانت نيتنا التساؤل عن وجود مخيال مغاربي، جزائري بربري خصوصاً. للحديث عن هذه الحكايات واكتشافها كالحديث عن كنز دفين ينتظر الخروج من الظلام إلى النور. تعتبر « الحكايات البربرية للقبائل، البذرة السحرية، مقيدش والغولة » قصص محلية مستوحاة من التراث. يصبو تحقيقنا إلى صياغة تحليل المخيال للحكاية البربرية القبائلية. نجح " جيلبار ديران " وهو الأب المؤسس لمبحث المخيال في إلقاء الضوء على معالم الذات والتي تعتبر نظرة الإنسان القديم فضلاً عن الغموض المتعلق بالباطن الذي نجد فيه الأشكال الرمزية. بما أن هذا التنوع يبين الهدف الأنثروبولوجي فهو يوجه كل هاته الأبحاث: السبسيولوجية، النفسية، التحليلية النفسية... التي تقدم مساهمتها في إزالة الغموض عن ظاهرة المخيال. نظراً لأنه لا يمكن دراسة أو إنجاز أي من مظاهر المخيال إلا بعد تدخل ما أطلق عليه " جيلبار ديران " أحياناً " ثلاثية الأبعاد "، فإنها تعتبر المنتج ومكان اللقاء المعطيات السبسيوتاريخية، الشخصية والقيود المفروضة على أشكال التعبير. ما يسمى بالمسار الأنثروبولوجي هو باختصار هذه الضفيرة، هذا النسيج من هاته البيانات الثلاثة الأساسية الضرورية لإقامة ما يسمى " مَتَعَدِّد الإختصاص "

الكلمات المفتاحية: قصص، ذاكرة بربرية، خيالية، رموز، مخططات، رحلة مبتكرة