

DE L'INTERTEXTUALITE A L'INTERSEMIOTIQUE OU LE CROISEMENT DES IMAGINAIRES

Metinlerarasılıktan Göstergelerarasılığa ya da İmgelemlerin Kesişmesi

Leila SARI MOHAMMED*

RÉSUMÉ

Vu la diversité et la complexité du texte littéraire, notamment du texte de la littérature orale, les approches et les méthodes d'analyse sont nombreuses pour mettre en relief son ambiguïté. Parmi ces approches, notons les concepts d'intertextualité et d'intersémiotique qui sont deux notions qui se recoupent et se complètent dans l'intention de donner un sens au texte. Notre étude consiste à appréhender par l'analyse du discours les textes du folklore circulant entre les deux rives de la Méditerranée, notamment, le conte, le mythe, la légende, et l'épopée, sous l'angle d'une similitude et d'une relation qui interviennent à différents strates de l'écriture, et ce par le fil d'une influence manifestée par des outils d'analyse littéraire qui consistent à expliquer les différents liens entre les textes folkloriques. Pour ce faire, les théoriciens ont donné un nouvel élan aux recherches en assignant à l'intertextualité et à l'intersémiotique l'étude narrative du texte comme source de signification, puisque ces deux concepts désignent la capacité des textes à communiquer, à dialoguer et à s'interpeller les uns les autres à travers des réseaux complexes et polymorphes. Ainsi, tout texte qui répond à une proposition de sens faite par un autre texte, crée des effets de sens nouveaux et différents.

Mots clés

Dialogue intertextuel, intersémiotique, imaginaire collectif, mythe, conte.

ÖZ

Yazınsal yapıtların, özellikle sözlü ürünlerin çeşitliliği ve karmaşıklığı göz önünde bulundurulduğunda onların karmaşıklığını açıklayacak çok sayıda yaklaşım ve çözümleme yöntemi bulunmaktadır. Söz konusu yaklaşımlar arasında birbirleriyle kesişen, birbirleriyle örtüşen metinlerarasılık ve göstergelerarasılık kavramları söz konusu yapıtlara belli bir anlam yüklemek adına kullanılmaktadırlar. Çalışmamız bir söylem çözümlemesi benimseyerek Akdeniz kıyısının iki yakasında dolaşımda olan özellikle masal, mit, efsane, destanı yazı düzleminde bir benzerlikler ve ilişkiler çerçevesinde ele almaktır, bunu yaparken folklorik metinler arasındaki değişik bağlantıları açıklamaya dayalı bir yazınsal çözümleme yönteminin araçlarından yararlanacağız. Metinlerarası ve göstergelerarası araştırmalara yeni bir soluk getiren kuramcılarının metnin anlatsal incelemesini bir anlam odağı olarak gördükleri anlayışından yola çıkacağız; çünkü bu iki kavram metinlerin iletişim kurma, söyleşim ve karmaşık ve çokbiçimli bir ağ içerisinde birbirlerini çağırdıkları anlayışına yaslanmaktadır. Bir başka metinden yola çıkarak anlam üreten her metin ayrı ve yeni anlam etkileri yaratmaktadırlar.

Anahtar Kelimeler

Metinlerarası söyleşi, göstergelerarasılık, ortak imgelem, mit, masal

* Abou Bakr Belkaid Üniversitesi, des Lettres et des langues, département de Français, Tlemcen/Algérie, leilasari52@yahoo.fr

1- Aperçus théoriques

- Du mot au texte

Le concept d'intertextualité est introduit par Julia Kristeva à partir des travaux de Bakhtine sur le dialogisme. Dans son ouvrage : *Séméiotikè, Recherche pour une sémanalyse* J.Kristeva affirme que :

(...) le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte). Chez Bakhtine d'ailleurs, ces deux axes, qu'il appelle respectivement dialogue et ambivalence, ne sont pas clairement distingués. Mais ce manque de rigueur est plutôt une découverte que Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire: tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double. (Kristéva, 1969 : 84-85).

Ainsi, le texte est toujours au croisement d'autres textes, car dans une situation d'interaction le mot est mis en partage, il appartient au locuteur et au destinataire. Ces derniers se l'approprient et l'orientent vers des énoncés antérieurs et ou postérieurs d'où la capacité des textes à s'interpeller les uns les autres continuellement. De ce fait, le texte s'affranchit de toute emprise intérieure ou environnante, même de celle de son créateur et devient autonome possédant sa propre existence. Roland Barthes affirme que : «tout texte est un intertexte; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables: les

textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante», pour dire que «tout texte est un tissu nouveau de citations révolues».¹

Donc le texte ne peut jamais être une matière close, il est tout le temps recrée, renouvelé sans crainte d'épuisement, il est rattaché à d'autres textes puisqu'il constitue l'expression, l'articulation le déplacement et la relecture de ces textes. Dans cette optique, le texte est bien le lieu de rencontre entre l'auteur et le lecteur, un espace ouvert où l'auteur n'a pas fini de tout dire, où le lecteur n'a pas fini de tout lire et où le texte n'a pas fini de tout produire.

Dans notre étude l'intertextualité et l'intersémiotique sont analysées à partir d'un corpus de contes issu du bassin méditerranéen (maghrébins, français, grecs, turcs...) Après notre travail de collecte pour l'élaboration de notre espace réflexif, nous avons remarqué que les contes de la tradition orale sont constamment sujets à de nombreuses variantes. Les mots, les péripéties, même le dénouement diffèrent d'une version à l'autre dans un même patrimoine, mais la trame de l'histoire ne change pas, ce qui garantit la circulation des contes de génération en génération par la mémoire collective. Ainsi, le texte qui est un ensemble de mots, par la variabilité de ses mots, se transforme en un autre texte et devient un intertexte dont dépendent d'autres textes.

De ce fait, par le processus d'intertextualité, un nouveau conte s'écrit à partir d'un autre, l'insère dans son espace, modifie ses mots, le transforme tout en adoptant sa trame. A ce moment, le conte devient l'interlocuteur d'autres contes, il se situe à la jonction

d'autres textes pour dire et se dire, l'analyse textuelle le considère non comme un produit fini et clos, mais comme résultat d'une production qui se fait à partir d'autres textes, d'autres codes, faisant références à diverses sociétés et à leur histoire. Pour rendre compte de la pertinence des textes et de leurs effets de sens, il faut s'intéresser d'abord à l'activité interne de ces textes et aux conditions de leurs productions. Ainsi, la compréhension d'un texte ne peut se faire que si le lecteur arrive à mettre en articulation des énoncés cotextuels. Ceci lui permet de mobiliser un ensemble de savoirs stocké dans sa mémoire et alimenté par le contexte de production, mais surtout par les énoncés portant sur ce contexte.

Autrement dit, ces savoirs proviennent des connaissances acquises au préalable dans d'autres textes et qui relèvent de l'intertextualité. Car, aucun texte ne peut être lu sans que le lecteur fasse appel à d'autres textes déjà lus. Cette expérience aide de la sorte tout lecteur à découvrir l'intertexte. Or, les intertextes décelés par le lecteur ne découlent pas tous d'un même genre, ils sont reliés à d'autres genres de discours (scientifiques, littéraires, religieux...) présents dans une communauté socio-discursive. Par conséquent, le concept de genre ou la généricité « place un texte donné dans une société systémique de textes qui change avec la culture des lecteurs et dans le temps historique » par la convocation d'intertextes aussi indispensables eux-mêmes que les énoncés contextuels». (Adam : 2006, 30). Pour Michaël Riffaterre: «l'intertexte est avant tout un effet de lecture (...) non

seulement il appartient au lecteur de reconnaître et d'identifier l'intertexte mais sa compétence et sa mémoire deviennent les seuls critères permettant d'affirmer sa présence» (cité par Piégay-Gros : 1996, 15-16)

Quant à Gérard Genette, il propose une redéfinition complète de l'intertextualité. Il parle de transtextualité, et propose cinq types de relations transtextuelles, l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'hypertextualité et l'architextualité. Enfin, il apparaît que l'intertextualité ouvre non seulement une porte d'accès au sens caché de l'œuvre, mais aussi aux intentions secrètes de l'auteur. C'est le cas des contes qui se présentent comme une réécriture d'œuvres plus anciennes. En tant que créations littéraires leur réactualisation s'élabore à partir de connotations et d'indications explicites faisant référence à un texte centreur. En somme l'intertextualité comme le précise Charles Bonn, est : « [...] d'abord l'espace culturel antérieur par rapport auquel le texte prend son sens » elle « désigne [...] le lieu d'énonciation du texte émergent, c'est-à-dire l'espace littéraire dans lequel ce texte s'épanouit, et en rapport avec lequel il acquiert le maximum de significations », (Bonn : 2002). L'accent mis sur les différentes acceptions de cette approche, nous permet d'explorer la manière dont les contes de notre corpus dialoguent avec des textes anciens et modernes, et nous montre aussi comment cette dynamique intertextuelle considérée comme « réponse à une proposition de sens faite par un autre texte », (Heidman, Adam : 2010, 37) contribue à l'ouverture du sens.

- Le dialogue intertextuel

Pour aborder ce croisement des imaginaires qui s'opère au niveau des textes littéraires de tradition orale (conte, mythe, légende, fable...) nous recourons au concept de dialogue et de dialogisme intertextuel qui rend mieux compte des effets de sens donnés par un texte en réponse à un autre texte. Dans cette optique, il ne peut exister une création à partir de rien, toute œuvre littéraire est fondée sur des connaissances antérieures voire des renvois intertextuels. Ainsi, le conte en tant que récit imaginaire, s'ouvre à la pluralité de sens en réponse à d'autres contes et à d'autres types de textes et de discours par le processus de dialogue intertextuel.

Ce jeu perpétuel de variation et de renouvellement de sens par l'intermédiaire de ce dialogue permet de comprendre l'intertextualité des contes autrement que sur le mode d'imitation ou d'empreint. En effet, les travaux de J-M-Adam ne se limitent pas uniquement à ces influences et ces empreint, mais relèvent d'une conception discursive et dialogique de l'œuvre littéraire et des cultures. En se référant à Mikhaïl Bakhtine, Tzvetan, Todorov affirme que :

Le caractère le plus important de l'énoncé, ou en tous les cas le plus ignoré, est son dialogisme, c'est-à-dire sa dimension intertextuelle. Il n'existe plus, depuis Adam, d'objets innommés, ni de mots qui n'auraient pas déjà servi. Intentionnellement ou non chaque discours entre en dialogue avec les discours antérieurs tenus sur le même objet, ainsi qu'avec les discours à venir, dont il pressent et prévient les réactions. La voix individuelle ne peut

se faire entendre qu'en s'intégrant au chœur complexe des autres voix déjà présentes. Cela est vrai non seulement de la littérature, mais aussi bien de tout discours, et Bakhtine se trouve ainsi amené à esquisser une nouvelle interprétation de la culture : la culture est composée de discours que retient la mémoire collective...Discours par apport auxquels chaque sujet est obligé de se situer. (Heidman, Adam : 2010, 38)

Dans cette perspective le dialogisme intertextuel des contes est défini comme l'orientation de tout discours de conte vers d'autres discours indépendamment de son contexte. Cette orientation se manifeste sous forme d'échos, de résonances qui interpellent d'autres discours, ceci étant dit, le dialogisme intertextuel des contes relève du dialogisme interdiscursif indispensable de toutes les langues et cultures. Dans le vaste champ d'études qu'elle recouvre et qui rejoint tous les aspects de la vie populaire, la littérature orale s'attache à recueillir des textes, qu'il s'agisse de récits mythiques ou légendaires, de contes, fables, maximes, poésies, chansons populaires, à comprendre ainsi qu'à analyser la production collective et anonyme, léguée de génération en génération par voie de transmission orale.

Que le conte soit oral ou écrit, il ne vit qu'en rapport avec d'autres contes ou d'autres types de textes et genres de discours qui le précèdent, l'entourent ou le suivent. Le dialogue intertextuel met en exergue le fait qu'un texte assimile et transforme les éléments qui proviennent d'autres textes. C'est cet aspect que nous avons retenu et qui a suscité notre intérêt après une lecture

diversifiée des contes et récits notamment ceux des deux rives de la méditerranée. Par ailleurs, toute lecture dynamique est basée sur un savoir et un ensemble d'informations, sur des motivations d'ordre psychologique acquis par le lecteur. En outre, l'opération de lecture/décodage se réalise à un moment précis de la vie, ce qui nous amène à déduire que chaque lecture est potentiellement perfectible dans le temps. Ainsi, chaque réception de texte est appelée à s'enrichir au fur et à mesure que les connaissances du lecteur sont développées. Effectivement, notre lecture se fera en étroite relation avec le texte et en établissant tous les liens utiles avec l'intertexte. Ce dernier étant l'ensemble de textes présent dans notre mémoire jaillit à la lecture de chaque passage donné et devient par ce fait infini, ainsi le précise Baudelaire dans son texte : «*Quelle est-ce que le cerveau humain, sinon un palimpseste immense ? Mon cerveau est un palimpseste et le vôtre aussi, lecteur. Des couches innombrables d'idées, d'images, de sentiments sont tombés successivement sur votre cerveau, aussi doucement que la lumière. Il a semblé que chacune ensevelissait la précédente. Mais aucune en réalité n'a péri.*», (Baudelaire : 1995, 505). Pour bien cerner le concept de dialogue intertextuel des contes et de l'intersémiotique, il ne faut pas se limiter uniquement à l'étude de la récurrence des motifs ou des thèmes constitutifs des contes types, mais aller au-delà de cette logique pour créer une nouvelle logique capable de donner une nouvelle caractéristique de l'intertextualité et de l'intersémiotique. En effet, pour engendrer cette nouvelle logique,

le lecteur se base sur la comparaison différentielle de deux énoncés complets, le texte qu'il a sous les yeux et le texte antérieur. Les effets de sens produits par l'intertexte et l'analyse intersémiotique en réponse aux énoncés précédents poussent le lecteur à explorer et à confronter l'ensemble des textes et des intrigues dans lesquels s'inscrivent les motifs pour accéder à une nouvelle histoire logique et reconnaissable dans sa différence.

Pendant notre lecture des contes, nous avons relevé une autre particularité propre à ce concept de dialogue. La plus part du temps les contes recourent à plusieurs intertextes à la fois en créant des couches intertextuelles différentes d'où la pluralité du sens. J. M. Adam montre qu'une telle comparaison textuelle et discursive libère les contes du plagiat, car le narrateur/ conteur reconfigure les événements de l'histoire par des procédés intertextuels complexes. En leurs donnant un nouveau sens avec la marque lisible des textes anciens, ils leur confèrent une nouvelle pertinence destinée à informer le lecteur de leurs situations de production et de réception. Ceci dit, le concept de dialogue intertextuel qui dépasse celui de l'intertextualité reste un concept très complexe, étant donné que le lecteur ou l'auditeur des contes n'est pas toujours érudit, vu son incapacité à déceler à chaque lecture les traces de ce jeu intertextuel. Selon Barthes, l'intertextualité n'est pas perçue directement par le lecteur, mais elle est comme un retentissement qui survient d'une façon aléatoire, c'est pourquoi elle ne relève pas de l'obligatoire mais de la subjectivité. D'après son expérience, il dit : « Lisant un texte

rapporté par Stendhal (mais qui n'est pas de lui), j'y retrouve Proust par un détail minuscule (...) je comprends que l'œuvre de Proust est, du moins pour moi, l'œuvre de référence, le mandala de toute la cosmogonie littéraire (...). Proust c'est ce qui me vient, (...), simplement un souvenir circulaire. Et bien c'est cela l'intertexte: l'impossibilité de vivre en dehors du texte infini », (Barthes : 1973, 58)

Effectivement, pendant notre travail de collecte des contes, nous sommes rentrés dans le jeu de la variante qui a contribué à l'exploration du même et de l'autre. Nous nous sommes posé la question suivante : comment des contes issus de la tradition maghrébine entrent en dialogue avec des textes de tradition occidentale et orientale, et favorisent la construction d'une citoyenneté à l'échelle du groupe et en même temps à l'échelle du monde ? En somme à l'origine d'un conte, il y'a plusieurs narrateurs/conteurs, chacun déploie d'une façon anonyme ses capacités narratives, selon la forme liée à un genre particulier, selon le contenu lié au contexte culturel, aussi au style qui est propre à chacun d'entre eux. Cela laisse entendre en clair que si le conte populaire, purifié par des siècles de transmission orale, chacun y ajoutant ou retranchant de son répertoire, suivant sa propre tournure d'esprit poétique, ironique, moralisatrice dispose d'un incomparable pouvoir de récréation, ses autres fonctions, notamment instructives et éducatives, le rendent encore plus précieux, vu sa capacité à faire revivre à chaque lecture et ou audition les conceptions que l'homme avait de lui-même et du monde.

2-Analyse de l'intertexte dans l'espace réflexif²

-le croisement des discours religieux : Du conte au mythe ou la pluralité du sens

Il est aisé de reconnaître dans les récits de ce corpus des éléments mythiques. La variation du conte qui lui impose parfois des modifications et des mutations, lui confèrent tout de même sa richesse, son dynamisme et sa continuité. Par le jeu des créations, des ajouts, des modifications, voire des inversions, le conte s'adapte aux différents contextes. Dire qu'il s'assimile au mythe, à la légende ou même à la fable signifie qu'il en possède les caractéristiques qui le rendent proche de ces récits ou faisant partie intégrée d'eux. En effet, nous avons remarqué que les récits de notre corpus se démarquent d'un grand nombre de récits populaires par leurs capacité à produire des vérités en se référant à des histoires tenues pour vraies. Pareil sont les mythes qui sont considérés comme des récits fondateurs voire exemplaires. Dans la société archaïque, le mythe désigne une histoire véridique, précieuse par sa sacralité, sa richesse de signification et sa représentativité. Pour les grecs, le mythe est un discours, il est situé depuis l'épopée jusqu'au 5^{ème} siècle grec dans l'univers de la parole. Après Homère, il se charge d'un autre sens, celui de récit non historique, fabuleux, de légende, de fable, il devient donc un récit imaginaire.

Etant des récits d'origine, mettant en scène l'histoire des dieux et des hommes, les mythes produisent à travers des êtres surnaturels des représentations des rapports du monde et de l'humanité, ils contribuent à une

mise en place de l'ordre rationnel, à situer l'homme dans l'univers. C'est toujours le récit d'une genèse que ce soit la création de l'univers, de l'homme, de tel animal, d'une plante ou bien de ce qui se situe à l'origine d'un phénomène physique ou d'un comportement. Puisque rien ne peut exister qui ne se soit manifesté dès le temps des origines, le mythe porte en tant que discours symbolique la vérité subjective d'une culture, d'un groupe social, d'un pays. Il révèle à la fois ce qui a toujours été caché aux sociétés, et que pourtant elles ont toujours connu dans la réalité, c'est pourquoi, il est présent dans l'imaginaire de tous les peuples qui ne cessent de le réinventer pour donner un sens à leur origine, à leur système de valeurs et à leurs institutions.

Si le mythe a cette faculté de persister à travers le temps et de s'adapter à chaque époque, alors nous pouvons dire que l'oiseau de nos contes est bien une figure mythique. Il existait depuis la nuit des temps dans la tradition orale et son modèle le plus ancien se trouvait dans la mythologie grecque ancienne. Ce qui a suscité notre intérêt dans ces contes c'est la présence d'autres textes, en particulier des fragments mythiques qui ont favorisé le dialogue intertextuel. Si nous parlons d'emprunts, ces derniers ne peuvent se faire qu'en sens inverse, du moment que parmi toutes les créations de tradition orale notamment collectives, le mythe se situe aux origines duquel dérive le conte qui est : «l'enfant du mythe, mais engendré par lui au moment où il meurt ou après sa mort», (Belmont : 1999,195) En effet l'origine des contes remonte à celle des mythes, ils ont hérité de ces derniers la valeur

du message, le mythe n'est pas constitué uniquement de structures narratives, linguistiques et textuelles mais il contient aussi comme le conte des systèmes symboliques et culturels. Il est considéré aussi comme un moyen d'explication des cultures par la mise en place d'une syntaxe de l'imaginaire, ce processus se trouve à l'origine de toute narration ayant un sens symbolique.

- **Le dialogue intertextuel à travers le folklore universel : Le mythe pour dire le sacré**

Pour pouvoir expliquer ce dialogue intertextuel présent dans notre corpus, nous devons d'abord donner un bref résumé du mythe convoqué dans nos textes, et avoir par la suite la possibilité de faire part aux associations importantes repérées dans nos contes. Les mêmes éléments constitutifs de nos récits se retrouvent ailleurs, sous des formes anciennes, s'il nous est impossible d'en situer le pays d'origine, nous pouvons en revanche montrer que ces éléments, malgré leur diversité, se rattachent à une culture archaïque, commune à tous les peuples voisins de la Méditerranée, parmi lesquels ceux de notre Maghreb. Dans «L'Ane d'Or», Apulée, philosophe romain, né au deuxième siècle à Madaure en Afrique nous transmet le mythe de Psyché, ce dernier symbolise la destinée de l'âme déchue, qui, après bien des épreuves, s'unit pour toujours à l'amour divin. Les sociétés anciennes y virent la promesse d'une renaissance, d'une vie future et éternelle. Or, le récit de Psyché et d'Eros est postérieur à la mythologie grecque, les versions les plus anciennes de ce conte dont l'origine exacte n'a jamais été connue, nous

obligent à faire des suppositions quant à l'évolution des schémas mythiques dans les contes de notre corpus A. Plusieurs traits communs au récit d'Apulée et aux autres nous laissent supposer soit une influence soit une source commune.

Les folkloristes sont souvent parvenus à identifier des repères qui permettent de suivre avec une certaine précision l'évolution d'effets mythiques appartenant à des cultures et à des époques différentes. En effet, les intertextes que nous avons dégagés du récit de Psyché et de nos récits supposent que l'emprunt a été direct à Apulée. Il s'agit toujours d'un père qui veut satisfaire ses filles en leur ramenant des cadeaux à son retour d'un long voyage. Dans le conte maghrébin,

«Moulay Hammam», le récit s'achève, comme pour l'histoire de Psyché, par nombre d'épreuves imposées. La colombe unie à l'héroïne devient un beau jeune homme dans le secret de la nuit. Une sœur jalouse brise la vitre sur laquelle la colombe se blesse en la traversant selon son habitude. L'oiseau ensanglanté s'envole à tire-d'aile, sous les habits d'un homme, la jeune femme rejoint son époux qu'elle parvient à guérir. Pris de soupçons, ne sachant au juste s'il a affaire à un homme ou une femme, il arrive enfin à la reconnaître. Tous deux retournent chez eux réconciliés, mais la belle-mère, une ogresse, ne l'entend pas de cette oreille. Elle contraint sa belle-fille à effectuer des tâches impossibles à réaliser. Celle-ci doit trier des graines mélangées, tâche très difficile mais réussie par l'aide des oiseaux. Il lui faut tenir une lampe allumée toute une nuit. La mèche consumée, elle la

remplace par ses cheveux en pleurant. Elle s'en va chercher un tamis chez une autre ogresse qui ne manquerait pas de la dévorer. Elle vient à bout d'autant d'épreuves, grâce à des objets - ou à des animaux envers lesquels elle s'est montrée secourable. Elle doit enfin garder allumée une lampe, durant la longue veillée qui précède le mariage de Moulay Hammam avec une autre femme. Tout cela, elle l'endure avec des larmes silencieuses, dont l'une d'elles réveille en sursaut l'époux qui l'emporte très loin de sa belle-mère.

Dans «Perle-dans-sa-branche» se retrouve une introduction identique: des cadeaux demandés à un père, au moment de son départ en voyage. Notre héroïne, endormie sous l'effet d'un soporifique, reçoit la visite de son époux, Perle-dans-sa-branche, qui arrive par un tuyau de verre et seulement la nuit. Une sœur jalouse s'introduit dans les lieux, brise le tuyau de verre. En venant dans l'obscurité, Perle se blesse gravement. Le Génie, car c'en est un, ordonne la mort de son épouse. A l'instant où le serviteur noir s'apprête à user de son couteau un coq se jette de lui-même sous le tranchant effilé, meurt pour renaître aussitôt après. Et le nègre de rapporter la chemise sanglante en abandonnant la jeune femme à la grâce de Dieu. Elle se déguise en homme teigneux, s'inflige toutes les avanies d'un être vil, repoussant, ne provoquant sur son passage que mépris et dérision. Au bout de longues tournées sans but précis, se fiant à la seule providence, elle apprend des oiseaux-fées une recette magique pour faire revenir Perle-dans-sa-branche. Ils se réconcilient à la condition qu'elle ne revoie plus ses sœurs.

Dans le conte, Et-Tahar Faradji, une princesse est emportée très loin, dans un château, pour être épousée par le «Cheval d'Or». Tahar Faradji visite sa compagne la nuit, sous l'apparence humaine; il passe ses journées métamorphosé en cheval, dans les écuries du roi. Il autorise sa femme d'aller voir ses parents à condition qu'elle ne réponde pas à leurs questions indiscrettes. La jeune épouse ne peut retenir sa langue. Influencée par sa mère, elle rejette le soporifique, simule un sommeil profond. Puis, allumant une lampe, elle est attirée par une montre que porte, sur sa poitrine, son époux endormi. Elle l'ouvre, descend un escalier. Le palais souterrain dans lequel elle pénètre appartient, lui apprennent les serviteurs qu'elle rencontre, à «Lalla Aïcha», la fille du sultan, qui, de ses propres mains, a détruit son bonheur. Quand elle revient sur ses pas, un pan de sa robe reste pris dans le bottier de la montre. Et-Tahar Faradji se réveille pour disparaître sur le champ. Aussitôt après le château tombe en poussière. La jeune femme, à la recherche de l'époux perdu, traverse des montagnes, chacune de la couleur des habits que porte Et-Tahar Faradji en passant devant elle. C'est sur la dernière, la montagne blanche, qu'ont lieu les retrouvailles. Et-Tahar Faradji accorde son pardon en exigeant de sa femme qu'elle renonce à revoir ses parents.

Dans le «Cheval Persan», c'est une princesse qui épouse un cheval. Il se métamorphose en un beau jeune homme la nuit en retirant sa peau de cheval. La princesse, conseillée par sa mère, fait la tentative de brûler la méchante peau. Cheval Persan qui

est de la race des génies l'empêche à temps et prend la fuite. La jeune femme part à sa recherche. Sa belle-mère, une ogresse, l'oblige à tapisser toute une chambre de plumes. Appelés par Cheval Persan, une nuée d'oiseaux accourent pour offrir leurs services. L'agressive belle-mère lui remet une lampe entre les mains. Dès que la mèche aura fini de brûler, elle ne fera qu'une bouchée de sa bru. Cheval Persan remplace la mèche consumée par la chevelure d'une ogresse, puis d'une autre, si bien que toutes finissent tour à tour dans un brasier. Il peut alors s'éloigner en compagnie de sa femme.

Un roi, dans «Mohammed El-Ahnach», a pour fils un serpent. L'âge pour ce dernier étant venu de se marier, son père lui donne pour épouse la fille d'un vizir. A la nuit noire seulement, cet être se débarrasse de sa peau de serpent pour devenir un jeune homme plein de charme. Sur le conseil de sa sœur, la femme brûle l'encombrante peau, son époux la quitte. Sous les hardes d'une mendicante, elle part à sa recherche. Pour le retrouver, il lui faut triompher de nombreuses épreuves. Elle doit, en définitive, entretenir un feu et y brûler de l'encens ' autour d'une colonne, pendant sept nuits et sept jours sans dormir. Une vagabonde mulâtresse, usant de perfidie et se substituant à la jeune femme, s'attache à Mohammed El-Ahnach quand il sort de la colonne. L'héroïne se hâte d'aller sur leurs traces, les rejoint arrive enfin à se faire reconnaître.

Aucun plaisir n'a manqué au long règne d'un puissant monarque, si ce n'est les cris et les joies d'un enfant, dans le conte «Tête d'Agneau», le roi reste sans aucune postérité. Pour lui

donner un héritier, son épouse n'a rien ménagé. Elle a eu beau s'entourer de talismans, avaler les mixtures les plus infectes et les plus déraisonnables, elle n'en est pas moins demeurée stérile. De passage un jour par le souk, elle aperçoit sur l'égal d'un boucher une petite tête d'agneau, à la langue rose, et encore saignante, son envie de maternité l'a mise au désespoir, au point qu'au fond d'elle-même elle forme le vœu absurde de mettre au monde ne serait-ce qu'une tête d'agneau semblable. Hélas, la providence a voulu que son désir soit accompli. Après son accouchement, Tête d'Agneau est tenue à l'abri des regards indiscrets dans le secret d'une chambre. Reposant sans bouger sur le rebord d'une niche, aménagée dans l'un des murs, il ne parle pas et se contente de contempler des yeux de temps à autre. Les années passent et seule une domestique noire vient faire sa toilette et donner à manger à cet être singulier. Puis un jour, l'incroyable arrive: Tête d'Agneau ouvre la bouche et c'est pour demander, avec insistance, pourquoi l'on tarde à le marier, la servante surprise renverse le plateau du repas et la porcelaine se casse. Une chose aussi étrange se répète plusieurs jours de suite, la reine finit par s'inquiéter des raisons de tant de vaisselle cassée. Ce qu'elle apprend lui paraît incroyable, mais une faible lueur d'espoir lui laisse pressentir que cela pourrait être vrai malgré tout. Elle et le roi se décident à accompagner la servante quand elle s'en va donner son repas à leur fils. Ils se tiennent en retrait et prennent connaissance de la demande pressante de Tête d'Agneau. La main d'une princesse d'un pays lointain est accordée à

Tête d'Agneau. Durant la nuit de noces et celles qui suivirent, du fiancé elle ne voit nulle trace. Elle se résout à lâcher un pigeon avec, attaché à l'une de ses pattes, un message pour son père. La princesse se plaint d'être la victime d'une mystification. Aucun fiancé ne s'étant jusqu'alors présenté, elle dit ne savoir au juste à qui elle est mariée. Dans une niche murale, ajoute-t-elle, une vilaine tête d'agneau l'effraie à la dévisager, en silence, en clignotant parfois de ses gros yeux arrondis. Le roi, son père, à la tête de ses armées accourt demander raison à ce malentendu. L'on convient d'engager des combats pendant sept jours. La princesse est placée sur un trône au milieu du terrain, entre les deux camps, celui des deux qui s'emparerait d'elle remporterait la victoire de la journée. Alors, chaque soir au crépuscule, surgit un cavalier inconnu, habillé et armé de pied en cap de la couleur de son cheval, il renverse les troupes des deux camps, les fend comme un éclair s'empare au grand galop de la princesse sur son trône, disparaît avec elle, sous les yeux médusés des deux armées. Sans y rien comprendre, la jeune princesse se retrouve dans sa chambre. Au milieu de la nuit, elle surprend, du coin de l'œil, Tête d'Agneau se débarrassant de sa méchante peau pour se changer en un beau jeune homme, pourvu de toutes les séductions. Un jour, dès qu'elle acquiert la certitude que son étrange époux est bel et bien endormi, la jeune femme se lève, saisit la peau et la brûle et le jeune couple vit désormais dans un bonheur total. Rapportant des péripéties à peu près semblables à Celles de Tête d'Agneau, le conte «Monseigneur Petite Tête», évolue dif-

féremment à partir de la destruction de la peau par le feu. En boccurrence bépoux s'enfuit. Mais auparavant il recommande à sa femme d'user quarante paires de chaussures avant de pouvoir le retrouver. Elle devra en outre garder quarante jours, sans dormir, une barre de fer où il sera enfermé. La jeune femme viendra à bout de la première épreuve, Pendant la deuxième, au trente-cinquième jour, elle se laisse gagner par le sommeil. Une maléfique femme noire se substitue à elle auprès de Monseigneur Petite Tête quelle emmène. Sous des guenilles de mendicante, l'héroïne parvient à les rejoindre, se fait rendre justice en éliminant sa rivale. Un autre conte d'Alger, « Djebel Lakhdar », la Montagne Verte, débute par une cruauté gratuite: une fille qui tue sa mère pour faire épouser à son père sa maîtresse de broderies. Sitôt le mariage consommé, pour la coupable Zineb dont les regrets tardifs ne servent à rien, commencent les affronts, les corvées, les misères, que la marâtre ne cesse de lui infliger. Tandis qu'au père, sur le point de partir en pèlerinage, les sept filles de sa nouvelle épouse lui demandent de leur rapporter parures et autres objets précieux, Zineb lui recommande seulement de saluer de sa part Djebel Lakhdar. Chassée par sa marâtre pendant l'absence de son père, la jeune fille se réfugie dans un gourbi en pleine campagne. C'est là que son père de retour viendra la chercher. Il lui remet sept noix, offertes par Djebel Lakhdar. A peine en casse-t-elle la première qu'un palais vient à se dresser à la place du gourbi. Au fur et à mesure qu'elle brise les autres noix, apparaissent des domestiques blanches et noires, des mer-

veilles de meubles, des tapis précieux. A la sixième noix de brisée surgit un vase d'argent; à la septième, un autre tout en or. Au milieu de la nuit survient un oiseau vert qui se baigne dans l'un, puis dans l'autre de ces vases. Il disparaît à l'aube avant que personne ne puisse le voir. Les domestiques, chargés de changer l'eau des vases, les retrouvent chaque matin, l'un rempli d'or, l'autre d'argent. La marâtre a vent de la chose. Elle envoie au-devant de Zineb la plus douce de ses filles, laquelle, profitant de la large hospitalité de sa demi-sœur et trompant toute surveillance, met du verre pilé dans les deux vases. En venant y barboter, l'oiseau vert se blesse et s'envole à grande peine. La jeune femme part à sa recherche. Elle traverse bien des pays avant d'arriver au royaume de Djebel Lakhdar. L'un de ses fils, apprend-elle, est très malade. De nombreux médecins, et des plus fameux, ne sont pas arrivés à le guérir. En se faisant passer pour un homme de l'art, Zineb, méconnaissable bien entendu, est admise au chevet du malade. Elle l'entoure de soins si attentionnés qu'il finit par se rétablir, puis disparaît sans être récompensé. Zineb revenue dans son palais attend dans l'angoisse le retour de l'oiseau vert. Djebel Lakhdar enfourche le plus beau cheval des écuries de son père, et part avec l'idée de vengeance. Une fois dans le palais de Zineb, il lui reproche avec amertume son ingratitude, et d'avoir voulu attenter à ses jours. Elle se fait reconnaître pour l'homme déguisé qui l'a soigné. Ils tombent alors dans les bras l'un de l'autre, heureux et réconciliés.

Par ailleurs, un parcours de l'autre côté de la méditerranée, nous

révèle d'autres versions de psyché notamment, dans l'épopée orale turque d'Asie centrale. A travers le conte ou l'épopée «Kögütey et Altay Buucay» écrit en 1914 et publié en altaïen en 1935, nous avons remarqué le dialogue du récit avec le conte de Psyché, dont les traits les plus marquants sont l'époux surnaturel, la transgression de l'interdit, la recherche du mari disparu. Quant à la première partie de l'épopée, l'analyse intersémiotique montre la même trame narrative avec des motifs récurrents dans d'autres contes en particulier dans le conte grec, « Muscambre, fils de l'inceste » d'Anna Angélopoulou. Le héros de ce conte est artificiel, il est fabriqué d'épices par une princesse aidée de son père suite à son aversion devant tous les hommes qui se sont présentés à elle. L'intertexte repéré dans ces contes de la méditerranée orientale notamment en Italie, en Turquie et en Grèce montre la mise en relation qui est soit provoquée par les actes des parents de l'héroïne, soit par l'époux surnaturel, soit par l'héroïne elle-même, dont ses actes entraînent la relation avec l'époux merveilleux. Ainsi, nous constatons que le contenu de ces récits nous permet de concevoir le concept de dialogue intertextuel comme un processus dans lequel un texte répond à une proposition de sens engendrée par un autre texte. Ce dialogue des contes relève de ce dialogisme interdiscursif de toutes les langues et cultures de sorte que plusieurs contes appartenant au folklore universel soient mis en relation pour répondre à ce concept. C'est le cas des contes de notre corpus qui engagent un dialogue intertextuel avec le mythe de Psyché d'Apulée, et même avec les

textes homériques voire avec les contes des milles et une nuit. Le mythe de l'âme, celle-ci personnifiée par Psyché, a inspiré beaucoup de poètes et d'artistes au long des siècles, c'est un vrai motif d'inspiration stimulant pour de nombreux hommes de lettres.

Cependant l'association de plusieurs traits de ce conte avec ceux de notre corpus, y compris d'autres contes appartenant à d'autres espaces, ne peut confirmer l'influence ou l'emprunt ou même une source commune à ces contes. En effet, en lisant le conte de psyché nous avons été nous même surpris par tant de similitudes : mariage d'une mortelle avec un être surnaturel, époux qui ne vient que la nuit, présence de sœurs jalouses, exil et même oubli de l'épouse désobéissante, épreuves endurées et réconciliation finale. Dans cette optique la supposition de l'imitation est bien confirmée, en outre plusieurs hypothèses nous laissent dire le contraire. Premièrement, le conte n'étant pas la propriété d'une seule personne ou d'une famille, appartient à tout le groupe, c'est le cas de nos contes surtout maghrébins qui circulent d'une ville à l'autre dans tout le Maghreb. Donc il ne peut provenir du fait qu'un européen a raconté l'histoire de Psyché à un maghrébin et que ce dernier l'a ensuite diffusée à sa manière et surtout aux femmes qui s'adonnent plus au contage. Deuxième hypothèse, l'emprunt direct à Apulée pourrait être fait par un maghrébin lettré et traduit en arabe, tâche qui reste invraisemblable, car au deuxième siècle de l'Hégire les travaux d'Apulée ne pouvaient être traduits en arabe ni connus par eux. Cette hypothèse est aussi valable pour les contes de l'Asie

oriental dont l'analyse intertextuelle et intersémiotique qui portent sur les séquences narratives ont montré les mêmes résultats.

Sous l'empire Abbasside, toutes les œuvres grecques ou romaines qui ont été traduites étaient scientifiques, philosophiques ou historiques, les œuvres littéraires abondaient à cette époque, en particulier la poésie antéislamique. Une troisième hypothèse est probable, c'est le fait d'admettre que le conte d'Apulée est transmis indirectement par le folklore orale berbère de l'Afrique du nord, du moment que l'auteur de cet œuvre est natif de Madaure. Ceci est confirmé par des versions berbères proches du conte de Psyché comme «L'oiseau de l'orage» de Taos Amrouche, «Le fils de la Tsériele» recueilli par Léo, Frobenius en Kabylie et qui relate l'histoire d'un mystérieux pigeon rapporté par un père à son retour d'un voyage. La jeune fille qui a reçu ce cadeau se voit emmener, à dos de chameau, dans une demeure princière où vit un époux qui la visite la nuit, dans l'anonymat. Les sœurs jalouses la persuadent d'allumer une lampe pour découvrir le jeune homme qui est d'une beauté surnaturelle et Autour duquel de nombreux angelots lui tissaient un vêtement. L'époux se réveille et disparaît sur le champ, la jeune épouse finit par le rejoindre chez sa mère, une horrible ogresse. Pour la mettre hors d'atteinte, il la cache dans les branches d'un palmier, près d'une source. L'ogresse aperçoit dans l'eau le reflet de la jeune femme. Elle jure de l'épargner à condition qu'elle accomplisse des tâches impossibles: nettoyer la cour sans y laisser le moindre grain de poussière; arracher à chaque

oiseau une plume, puis la remettre en place; séparer le lait et de l'eau mélangés. L'étrangère vient à bout d'autant d'épreuves avec l'aide de son époux. Mais ils ne sont pas arrivés à satisfaire l'ogresse. Le mari est obligé de sacrifier sa mère et les autres ogresses, il s'en retourne alors avec sa femme dans leur belle demeure où elle peut le voir désormais le jour comme la nuit.

C'est donc vers cette hypothèse que nous pencherons, d'autant plus que les contes de notre corpus se rapprochent encore plus d'autres contes européens, indous, orientaux...que du récit d'Apulée et constituent ainsi un intertexte commun à toutes les versions semblables aux contes déjà cités. Si nous lisons les contes de notre corpus comme une réponse intertextuelle au conte de psyché nous en comprenons les effets de sens cachés qui se rattachent notamment à des rituels mystiques. L'analyse de ses intertextes nous guide vers un discours eschatologique qui porte sur les représentations que l'homme avait de l'existence et de ses relations avec la condition humaine.

3- Le mythe témoin du discours religieux

Mircéa Eliade affirme que : «Le mythe raconte une histoire sacrée, il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements». En se basant sur la référence empruntée, le mythe s'enrichit de diverses significations symboliques à chacune de ses réécriture, d'où la naissance d'autres mythes. Dans cette vision, il devient le creuset de mots où se réfugie l'humanité pour en puiser des significations nouvelles. Pareille à une source pleine d'images,

d'archétypes et de symboles, mais aussi de textes divers, le mythe devient le créateur de la parole. Ainsi, la diversité des langues est née de la diversité des pensées et des paroles, les liens tissés par la parole en groupe s'expliquent par les liens qui s'y forment au niveau de l'inconscient : « Dans tout lien inter-subjectif, l'inconscient s'inscrit et se dit plusieurs fois, dans plusieurs registres et dans plusieurs langages : dans celui de chaque sujet et dans celui du lien lui-même. Il ne s'agit pas de tout entendre mais de s'entendre à l'intérieur d'une polyphonie à laquelle nous prenons part. Comme dans un choral ». (Kaes : 1984, 8-10). Si nous partons du principe que les mythes sont des récits d'origine populaire, récits des « commencements », dans lesquels des exécutants impersonnels, le plus souvent des forces de la nature, sont représentés sous forme d'êtres personnels, dont les actions ont un sens symbolique, les récits de notre corpus conçus en réponse intertextuelle au mythe de Psyché sont donc à comprendre comme la mise en scène d'une problématique des grands mystères de la condition humaine. Comment lire alors ces intertextes ? Devons-nous placer le mythe au croisement des imaginaires sociaux pour donner un sens aux discours qui s'en dégagent ? En effet la littérature orale maghrébine est riche d'intertextes mythiques, culturels et historiques qui s'entrecroisent et se continuent, ils ne peuvent être lus l'un sans l'autre. La reprise du mythe, des figures mythiques et de leurs transformations signifient que la question se pose toujours mais de manière différente et se pense aussi autrement. L'homme est préoccupé sans cesse par

ses origines, qui est-il ? D'où vient-il ? Où va-t-il ? Toutes ses questions se rapportent au mythe de l'âme présent dans nos contes, ce souffle de vie d'origine céleste emprisonné dans un corps est exposé à l'erreur, c'est pourquoi, il doit subir des épreuves pour se racheter et s'élever aux vraies jouissances.

Enchaînée dans la matière après sa chute, l'âme ne peut accéder à sa juste patrie qu'avec l'aide de Dieu qui lui procure des ailes. Par ailleurs, cette âme est tantôt représenté par un oiseau, tantôt par un animal petit et léger. Dans la tradition grecque, l'âme a souvent été représenté sous la forme d'un papillon ou d'une jeune fille ailée et depuis Homère, Héraclite et Hésiode, toute la mythologie était liée au discours inconscient désigné par le nom de Psyché. Or, ce dernier prend différentes acceptions, dans la mythologie c'est un nom propre, dans le langage courant c'est un papillon, un miroir, c'est l'âme, c'est l'esprit et tout ceci diffère de l'inconscient. Selon Freud : « L'inconscient est le psychisme lui-même et son essentielle réalité » (Freud : 520), donc Psyché est l'inconscient. Il circule de par le monde une infinité d'autres représentations de l'âme, les hommes depuis qu'ils existent n'ont cessé de réfléchir à un sujet aussi insaisissable. Il nous est possible, néanmoins, de remarquer que l'âme est souvent identifiée au souffle ou à la force vitale qui nous habite. Tous nos ancêtres, ainsi que nos contemporains croient que l'homme est porteur d'une âme constituant son essence, de nature divine, par conséquent immortelle. Seule la présence de l'âme explique l'activité de l'homme comme de l'animal et l'ab-

sence momentanée ou définitive de cette dernière implique le sommeil ou bien la mort. Ceci étant valable pour toute espèce animée, homme, animal, végétal, nous pouvons dire que seule l'intelligence peut les différencier, car cette dernière n'est pas attribuée uniquement aux hommes. Certains animaux, plus que d'autres, surtout les insectes sont pourvus d'intelligence, à des degrés divers et sous différentes formes, du moment qu'ils sont aussi dotés d'une âme qui constitue leur essence. Dans ce même ordre d'idées, l'intertexte convoqué dans nos contes et dans celui d'Apulée relève de cet inconscient qui est mis à l'épreuve par les différentes tâches accomplies par les héroïnes des contes.

-L'épisode des fourmis ou le travail de l'inconscient

Dans le conte d'Apulée, Psyché doit obéir à sa belle mère en exécutant ses ordres, dans un amas de graines confondues, blé, orge, millet, lentilles, fèves... Elle doit trier chaque espèce et en faire autant de tas, tâche très dure et irréalisable en peu de temps, mais le narrateur nous raconte qu'une multitude de fourmis se fit alors un devoir d'aider psyché à trier toutes les graines : «Psyché ne songe pas même à mettre la main à ce chaos inextricable. Elle reste immobile et stupéfaite d'une exigence aussi extravagante. Alors la fourmi, chétive habitante des champs, qui pouvait si bien apprécier la difficulté d'une semblable tâche, prend en pitié l'épouse d'un dieu, qu'elle y voit impitoyablement condamnée. Tout indignée de cet acte de marâtre, elle court convoquer le ban des fourmis de son quartier. Soyez compatissantes, filles alertes de la terre ; vite au tra-

vail ! Une femme aimable, l'épouse de l'Amour, a besoin de vos bons offices. Aussitôt la gent aux mille pieds de se ruer, de se trémousser par myriades. En un clin d'œil tout cet amas confus est divisé, classé par espèces, distribué en autant de tas distincts ; et zeste, tous les travailleurs ont disparu». (Apulée : IV, 28,1-VI, 24,4). Dans le conte «Moulay Hammam», l'héroïne subit le même sort, elle trie les tas de grains aidée par les oiseaux : «Ensuite, elle apporta une charge de maïs, une charge de blé, une d'orge, une de fèves, une de lentilles, elle les mélangea et lui dit : «que chaque sorte de graines soit séparée quand je rentrerai ou je te mangerai». La jeune femme se mit à pleurer, vint Moulay Hammâm qui la trouva pleurant, elle lui dit : «Ta mère a tout mélangé et je dois tout séparer ou elle me mangera». Il appela tous les oiseaux du monde dont il était le roi et leur demanda : «Séparez-moi toutes ces graines». Les oiseaux se mirent à l'œuvre et séparèrent toutes les graines comme le voulait le Ghoule». (Legay, 131)

Si nous lisons les contes de notre corpus comme une réponse intertextuelle à cet épisode de l'histoire de Psyché, nous comprenons le message caché qui relève du discours religieux. En effet, pour Apulée, le nom de Psyché qui symbolise l'âme n'est pas inopinée dans le contexte de son époque. L'âme humaine séparée de Dieu perd ses ailes connaît la chute sur terre, mais elle cherche à se purifier pour retrouver Dieu. Or, cette âme est le propre de toutes les espèces vivantes, même les animaux en détiennent, ceci est confirmé par le dialogue des fourmis, lequel dialogue se trouve dans le livre saint

«La Bible» : «Va vers la fourmi, paresseux ; considère ses voies, et deviens sage. Elle n'a ni chef, ni inspecteur, ni maître ; elle prépare en été sa nourriture, elle amasse pendant la moisson de quoi manger.»³ Le texte des fourmis est repris quelques siècles après dans le saint Coran : «Quand elles arrivèrent à la Vallée des Fourmis, une fourmi dit : «O vous les fourmis, entrez dans vos demeures, de peur que Salomon et son armée ne vous écrasent sans s'en apercevoir». («Coran Inimitable», Sourate (XXVII, 18).

La présence des éléments identiques dans les deux livres saints et dont Apulée et les narrateurs de nos contes se sont peut-être inspirés, montre le dialogue des religions à travers le temps. Par ailleurs, le conteur de Psyché est né en Afrique du Nord, après avoir visité plusieurs pays comme la Grèce, l'Asie, l'Italie, la Turquie, il retourne à sa patrie ; donc il est probable qu'il ait recueilli ce conte de la bouche d'une vieille femme de Madaure, vu la ressemblance frappante avec les contes de notre corpus. Ce dialogue religieux et interdiscursif met en relief les croyances communes aux pays qui longeaient la méditerranée et circulaient aussi dans des pays lointains comme L'Amérique du Nord et du Sud où les ethnologues ont recueilli dans la mythologie des Indiens des versions proches de nos récits. Donc, l'inconscient (psyché) travaille tout le temps, il est comparable au travail des fourmis qui ont la capacité de trier, capacité propre à l'activité inconsciente. Cependant, cette psyché qui représente l'âme, désigne-t-elle l'âme en tant que corps, en tant qu'esprit ou en tant qu'inconscient ? En grec beaucoup

de noms ont été donnés pour représenter le souffle vital comme anémos, le vent ; dianoa, l'énergie ; thumos, l'âme-sang, la colère, l'intelligence ; pneuma, le souffle; éther, l'air ; eidolon, l'ombre ; aisthêsis, la sensibilité ; alors que les latins ont assimilé psyché à l'esprit considérant que ce dernier se rapporte à une force vitale unie à toute espèce animée. En arabe, le mot «rih» *qui veut dire* vent en français, n'est pas éloigné de «ruh», l'âme. Dans le Saint Coran ce mot se trouve dans plusieurs versets : «Ils t'interrogent au sujet de l'esprit. Dis : l'Esprit procède du commandement de mon seigneur», («Coran Inimitable», Sourate, (XVII, 85), dans une autre Sourate : «L'Esprit qui provient de son commandement, il le lance sur qui il veut parmi ses serviteurs avec la mission d'avertir les hommes du jour de la rencontre, du jour où ils comparaitront», (Sourate, (XL, 15). Ainsi, l'âme qui est ruh est représentée dans la religion monothéiste par l'esprit et personne même le prophète Mohammed paix sur lui ne peut connaître son origine, ce sujet reste ambiguë et sans réponse. Que ce soit en arabe, en grec ou en latin, le nom donné à l'âme évoque un vent agité, d'où la croyance, largement répandue chez la plupart des peuples, qui consiste à se représenter l'âme sous la forme d'un oiseau, car ce dernier se confond avec l'idée de la légèreté, de l'essence des choses et des êtres. Ils incarnent la pensée opposée à la matière, l'intériorité de l'homme, son esprit, son âme, son inconscient. Cette symbolisation, se trouve solidement ancrée chez plusieurs peuples, qui supposent la séparation de l'âme de son corps pendant le rêve, l'errance dans un espace

autre puis la réintégration au réveil. Les Indiens de Colombie, les Bilqulas, situent le siège de l'âme dans la nuque comme à un oiseau enfermé dans une coquille. Une fois celle-ci brisée et à l'heure de la mort l'âme s'envole par la bouche sous la forme d'un oiseau blanc. Pour les Malais, l'âme est attachée au corps, elle peut s'envoler comme un oiseau à tout moment, pour empêcher son évasion, il faut lui offrir du riz en nourriture. L'âme en allemand porte le nom de Seele apparenté à l'anglais Soule tous deux dérivés du gothique Saiwala qui est une déformation du vieux slave Sila la force. Saiwala **dérive aussi du germanique primitif** Saiwalô, lui-même proche du grec aïolos qui a la signification de mouvant, bariolé, chatoyant comme le papillon ou psyché.

Toutes ces définitions d'ordre linguistique mettent en relief l'idée que l'âme est une force vitale, mouvante et légère. Il semble bien que, dès son apparition sur terre, l'homme a la conviction d'être dotée d'une âme substantielle, sous forme d'un petit corps abrité dans la poitrine. A la question : où va le petit corps après la mort ? La réponse de certains fut qu'il se terrait derrière les bois, pour d'autres qu'il allait vers la mer ou dans les cieux, d'autres avouaient tout simplement leur ignorance. Par ailleurs dans le folklore universel, l'âme est souvent représentée par un oiseau dont les résonances symboliques remontent à un temps très éloigné

- L'épisode des oiseaux ou l'unicité de l'âme

L'intertexte est défini comme un espace dialogique qui permet l'échange, dans cette optique, le texte

est déterminé comme une instance du phénomène d'intertextualité, il est le lieu traversé par l'avant texte, donc ouvert à toutes les significations que ce dernier lui procure. En effet, dans nos récits l'oiseau est le souverain de l'intertexte, c'est lui le vrai héros des contes, il nous guide vers une lecture intertextuelle dont l'avant texte se trouve aussi bien en aval qu'en amont. La nature des liens qui unissent les discours des contes maghrébins à des discours antiques orientaux ou occidentaux est très complexe, car c'est la mise en œuvre d'une tradition qui est en jeu.

Les narrateurs\conteurs ne se contentent pas d'utiliser les références mythologiques pour orner leurs discours, mais, parce qu'ils ont en commun une secrète connaissance des rapports entre les hommes et les bêtes, entre les hommes et les choses, entre les maîtres et leurs serviteurs. Lors de notre lecture des contes, nous étions interpellés à plusieurs fois par l'oiseau qui fait l'objet d'un dialogue intertextuel, à commencer par les titres de quelques contes «La princesse et L'oiseau» (S.Bouali, 1983) ; «L'oiseau de L'orange» (T.Amrouche, 1966) ; «Perle dans sa branche» (El Fasi et Dermenghem, 1928) ; «Moulay Hammam» (Dr, Legey, 1926), Hammam prend le sens de pigeon ou colombe en français, qui provoquent d'emblée dans notre esprit des renvois et des associations à des textes acquis par des lectures ou des connaissances préalables. Bien que ces contes soient issus d'un imaginaire collectif appartenant à des traditions orales différentes d'un groupe à l'autre, ils entrent en dialogue grâce à ce héros intertextuel. En somme,

l'oiseau de nos contes nous renvoie à un oiseau mythique Sîmorgh appartenant à la civilisation persane : «Le sîmorgh est un symbolisme très riche chez les mystiques et dans la littérature persane. C'est le nom donné à une catégorie d'oiseaux mythiques. Dans l'Avesta, c'est l'oiseau cité sous le nom de saéna. Le saéna rappelle les caractéristiques de l'aigle. (...) Mais dans la littérature islamique persane, c'est la montagne fabuleuse de qâf, qui est le lieu où demeure le sîmorgh avec les péris et les démons. (...) Il possède un langage humain, il sert de messenger et de confident ; il transporte les héros à de grandes distances et leur laisse quelques unes de ses plumes, grâce auxquelles on pourra, en les faisant brûler, le convoquer s'il est au loin. (...) La plume du sîmorgh est réputée guérir les blessures, et le sîmorgh lui-même est considéré comme un sage guérisseur (hakîm). (...) A l'époque islamique, le sîmorgh symbolise non seulement le maître mystique et la manifestation de la Divinité, mais aussi il est le symbole du moi caché. C'est ainsi que Farîdun-Dîn'Attar, dans son colloque des oiseaux (Mantiq-ut-tayr) parle de cet oiseau fabuleux comme d'un symbole de la recherche de soi. Un jeu de mots s'est opéré entre le nom de cet oiseau et les trente oiseaux (Sîmorgh) qui partent à la recherche d'un but transcendant, et à la fin découvrent que le sîmorgh était eux-mêmes, les sîmorgh (les trente oiseaux)». (Chevalier, Cheerbrant : 1982, 884). Ainsi, tous les oiseaux poussés par la huppe messagère d'amour dans le Coran décidèrent de partir à la recherche de l'oiseau-roi Sîmorgh, symbole de dieu dans la tradition mystique persane.

Après un voyage plein de dangers, et après avoir parcouru sept vallées, celle du désir, de la recherche, de la connaissance, de l'amour, de l'unité, de l'extase, de l'indépendance, les trente survivants arrivent à l'ultime révélation que le Sîmorgh était leur propre essence enfouie au plus profond d'eux-mêmes. De son auteur Attar, poète et mystique persan se sont inspiré plusieurs philosophes et penseurs de la spiritualité musulmane. Il était considéré comme le père du soufisme et les autres n'ont fait que suivre sa trace, surtout, après ce célèbre récit initiatique «La Conférence des oiseaux» qui expose la conception soufie suivante : Dieu n'est pas en dehors de l'univers, Il est plutôt la totalité de l'existence. Au prix de plusieurs péripéties, les trente oiseaux sont arrivés à trouver l'unité dans la diversité, car la plus part d'entre eux perdent la vie au cours de la traversée des sept vallées, les survivants prennent conscience à la fin de leurs voyage de l'inaccessibilité de leur roi Sîmorgh et de son indépendance. Donc le Sîmorgh n'est personne d'autre qu'eux-mêmes, transformés par leur voyage. Dans ce même ordre d'idées, l'oiseau de nos contes symbolise la capacité de quitter la terre ferme vers le ciel, puis d'y revenir. Il représente aussi l'homme pécheur, capable de s'élever spirituellement mais devant retourner aux choses matérielles.

Les épreuves traversées par nos héroïnes sont analogues à celles des sept vallées, dans le conte de Bouali, la princesse se déguise en mendicante et part à la recherche de son amant qui n'est autre que son âme : « La princesse se rend méconnaissable; puis elle va, par monts et par vaux, à la recherche

de l'amant ailé. C'est sous les oripeaux d'un marchand de sel, poussant son âne devant lui, qu'elle arrive dans une ville en fête. L'on y célèbre le mariage du plus jeune des princes.» (Bouali : 1983, p.5). Dans Moulay Hammam : «Quand elle vit qu'il ne revenait pas, elle prit son or, se revêtit de vêtements d'hommes, acheta un cheval et partit à sa recherche après avoir pris des provisions de route» (Legey : 192, p. 128). Dans Caftan d'amour pointillé de passion : «Elle acheta des habits d'homme et un Dalil el Khairat, ayant ainsi l'air d'un jeune taleb, entra dans une mosquée...Or c'était Caftan el houb, le mari du soi-disant Si'Ali qui avait enlevé son épouse déguisée en jeune homme» (D et Fasis : 1926, p. 235- 240). En conséquence, ce dialogue intertextuel nous révèle d'une part le rapprochement entre la relation de la huppe et les autres oiseaux à la recherche d'un roi et celle de nos héroïnes à la recherche de leur autre moitié, d'autre part la relation qu'entretiennent les narrateurs avec les lecteurs. En effet, les histoires que la huppe raconte aux oiseaux sont celles que les narrateurs racontent à tous les hommes.

Les péripéties traversées par les héroïnes ainsi que celles des sept vallées traversées par les oiseaux reflètent des réalités personnelles que chacun d'entre nous peut interpréter selon sa faculté de perception. Or, personne ne peut accéder à la vérité transcendante s'il ne vivrait pas les événements qui peuvent le conduire à cette vérité, comme le précise la huppe à propos des papillons tourmentés du désir de s'unir à la bougie, mais aucun n'est parvenu à donner des nouvelles de cet objet,

sauf un qui se jette sur la flamme : « Il se perdit lui-même et s'identifia joyeusement avec elle ; il s'embrasa complètement et ses membres devinrent rouges comme le feu. Lorsque le sage papillon (chef de la réunion) vit de loin que la bougie avait identifié l'insecte à elle et lui avait donné la même apparence, il dit: «Le papillon a appris ce qu'il voulait savoir ; mais lui seul le comprend, et voilà tout. » Celui en effet qui n'a ni trace ni indice de son existence sait réellement plus que les autres au sujet de l'anéantissement»⁴. Par ailleurs, l'être humain ne peut expliquer la mort ni parler de l'immortalité en détail, car ils sont loin de la perception et se trouvent dans l'incapacité de raconter l'épisode de la mort. Pour pouvoir y accéder, il faut vivre la mort, voyager dans l'au-delà et revenir dans ce bas monde pour raconter l'immortalité qui succède à l'anéantissement. Vladimir Propp affirme que : «L'un des principaux fondements structurels des contes, le voyage est le reflet de certaines représentations sur les voyages de l'âme dans l'autre monde». (Belmont : 2006, 221). Il ajoute que le voyage de l'âme dans l'au-delà constitue l'axe du conte avec des formes multiples «toutes les formes de traversée ont une origine identique, toutes proviennent de conceptions primitives sur le voyage du mort dans l'autre monde, et certains, même, reflètent de façon précise des rites funéraires». (Belmont : 2006, 221). C'est le cas des contes de notre corpus qui véhiculent en tant que trame mythique des pensées implicites et sacrées concernant l'existence humaine. L'épisode mythique qui relate le voyage des oiseaux à la recherche du roi Sîmorgh est

analogue à celle de nos héroïnes qui étaient à la quête de leur amour, mais en réalité c'était leurs âmes qu'elles cherchées. Tous les trajets parcourus par elles, les errances dans des espaces inconnus, les épreuves endurées traduisent l'écoulement du temps qui est inhérent à l'être humain et dont la maîtrise semble impossible. Car, nul ne peut contrôler le temps à son gré, ceci est exprimé sous de nombreuses figurations dans les contes qui sont le produit d'un travail psychique pareil au rêve.

En effet, tous les contes de notre corpus racontent les voyages dans l'autre monde, ces traversées entre l'au-delà et l'ici-bas reflètent le passage entre la vie et la mort dans un laps de temps inconnu, «Dieu accueille les âmes au moment de leur mort ; il reçoit aussi celle qui dorment, sans être mortes. Il retient celles des hommes dont il a décrété la mort. Il renvoie les autres jusqu'à un terme irrévocablement fixé. Il y'a vraiment là des signes pour un peuple qui réfléchit». («Le Coran Inimitable», Sourate, (XXXIX, 42). Autrement dit, l'âme est en mesure de voyager dans les deux sens, elle peut revenir de l'au-delà, puisque la frontière entre les deux mondes est franchissable, mais, ce voyage ne peut se réaliser que pendant le rêve dont la durée reste incontrôlable et mystérieuse. C'est pourquoi, le conte est proche du rêve, tous les deux jouent sur les registres du temps et de l'espace et ont en communs des éléments familiers comme les paysages fantastiques, les êtres surnaturels, les lieux infranchissables, la longueur des trajets, l'indétermination du temps...

Ainsi, par ce dialogue intertextuel

dans lequel des épisodes mythiques ont été convoqués, nous avons montré comment les textes de nos contes ont pu répondre à des textes anciens issus de cultures différentes. Par ce fait, le discours des contes, en dépit des altérations du temps, reste vivant est agissant, il ne cesse de réfléchir à la condition humaine et aux soucis de l'existence. Le recours à plusieurs intertextes a contribué à la pluralité de sens et à l'accumulation de différents dialogues intertextuels, ce qui a fait de ces discours des contes de véritables palimpsestes. Ceci dit, ne nous étonnons pas si à travers ce dialogue, chaque personne se sent concernée et touchée au plus profond de son être, car qui dit âme, n'est pas loin de sous-entendre amour. Cette intériorité retrouvée et ressentie provoque un amour illuminé vers le créateur et un désir intense de purification. En effet, arrivé à ce stade de connaissance, l'être humain se détache de tous, quand il a la certitude qu'il ne possède rien, ainsi est le cas des héroïnes des contes qui transgressent l'interdit et partent loin à la recherche de cet amour, après avoir traverser de dures épreuves. Or, c'est cette certitude d'avoir tout perdu qui les poussent à s'éloigner et à se détacher de tous ce qui existe pour aller à la recherche de l'amour céleste, en somme, l'âme, en exil ici-bas, alourdie par la corruption terrestre, désire voyager et retourner dans sa vraie patrie.

En faisant appel à ce concept de dialogue intertextuel et intersémiotique, nous nous sommes rendu compte que le conte en général et le conte maghrébin en particulier construit ses effets de sens en réponse

à d'autres contes issus du même territoire ou circulant dans des espaces éloignés. Dans cette vision, le recours aux intertextes ne veut dire en aucun cas que ces textes sont des imitations des textes antérieurs dont ils ont subi l'influence, mais c'est le croisement des imaginaires collectifs et interdiscursifs qui est mis en jeu et qui contribue à l'émergence des discours intra-sociétaux et inter- sociétaux.

NOTES

- 1 - Roland, Barthes dans un article de synthèse («Théorie du texte», Encyclopedia Universalis, 1973). <http://www.fabula.org/revue/cr/173.php>. Consulté le: 11/11/2015.
- 2 *Les contes de notre corpus d'étude sont énumérés à la fin de l'article avec toutes les références bibliographiques.
- 3 -Extrait de «La Bible», Proverbes 6:6-8, <http://dialogueabraham.forum-pro.fr/>
- 4 - Farid, Al-Din'Attar, «Mantic Uttair ou Le Langage des Oiseaux», Anecdote sur les Papillons, (V. 3958). <http://remacle.org/bloodwolf/arabe/attar/oiseaux4.htm>.

BIBLIOGRAPHIE

-Corpus d'analyse

- «Le conte magique», Amrouche, Taos : Contes, poèmes et proverbes berbères de Kabylie, Paris : Maspero 1966.
- «Muscambre, fils de l'inceste», Angelopoulou, Anna : L'Homme, 1988, tome 28 n°105. pp. 49-63.
- «Le mythe de Psyché», Apulée : L'Ane d'Or (IV, 28,1 - VI, 24,4).
- «Djbel lakhdar», Benchnèb, Sid-Ahmed : Les contes d'Alger , Alger, Henrys, 1946.
- «Tête d'agneau», Bouali, Sid-Ahmed, publié dans la revue «Novembre», Alger, 1963.
- «La princesse et l'oiseau», Bouali, Sid-Ahmed. Alger, éd, Enal.1983.
- «Perle dans sa branche», El Fasi, Mohammed et Dermenghem, Emile: Nouveaux contes fasis , Paris, Rieder, 1928.
- «Caftan d'amour tacheté de passion», El Fasi, Mohammed et Dermenghem, Emile: contes fasis , Paris, Rieder, 1926.
- «Kögütey et Altay Buucay» Le texte altaïen est édité, avec coupures, par Surazakov 1958.
- «Mouley hammam», «Cheval d'or», «Cheval

persan», «Mohammed El-Ahnach», «Monseigneur Petite Tête», Dr Legey : Contes et légendes populaires du Maroc, éditions, Ernest Leroux, PUF, 1926.

Ouvrages de référence

- Adam, J-M : Textes, contexte et discours en questions, p.30. Paru dans Pratiques n°129-130, juin 2006, pages 21-34.
- Barthes, Roland, dans un article de synthèse («Théorie du texte», Encyclopedia Universalis, 1973). <http://www.fabula.org/revue/cr/173.php>. Consulté le: 28/09/2013.
- Barthes, Roland : Le Plaisir du texte, Paris, Le Seuil, 1973.
- Baudelaire, Charles : Visions d'Oxford, Le Palimpseste. Les Paradis artificiels: Un mangeur d'opium, Œuvres complètes, Gallimard, Paris, 1975.
- Belmont, Nicole : Poétique du conte, éd, Gallimard, 1999.
- Bonn, Charles : Intertextualité et émergence de la littérature algérienne de langue française, Interférences culturelles et écriture littéraire (Communication au colloque international), Académie Beït el-Hikma, Carthage, 7-9 janvier 2002. (www.limag.com)
- Chevalier, Jean et Alain, Cheerbrant : Dictionnaire des symboles, Editions Robert Laffont, s. a. et Editions Jupiter. Paris, 1982.
- Eliade, Mircea : Aspects du Mythe, Gallimard, Folio essais, Paris, 2002.
- Freud, S : L'interprétation des rêves, éd, Seuil, 2010.
- Heidmann, Ute, Jean-Michel Adam : Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, L'héritier..., éd : Classiques Garnier, Paris, 2010.
- Kaes, Renè : La Parole et le lien, Processus associatifs dans les groupes, Paris, Dunod, 1984.
- Kristeva, Julia : Séméiotikè. Recherche pour une sémanalyse, Seuil, coll. Points, Paris, 1969.
- MASSON, Denise : Essai d'interprétation du CORAN inimitable. Traduction par Denise Masson, revue par Dr. Sobhi El-Saleh. Le Caire : Dar Al-Kitab Al-Masri / Beyrouth : Dar Al-Kitab Allubnani. 1980.
- Piégay-Gros, Nathalie : Introduction à l'intertextualité, Dunod, Paris, 1996
- Todorov, Tzvetan : Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique, collection poétique Seuil, 1981. Cité par Ute Heidmann, Jean-Michel Adam, p.38.
- Wesselski, A, Cité par N, Belmont, p.195, in «Poétique du conte», éd, Gallimard, 1999.