

CHARNAY Bochra* et Thierry*

Laboratoires : ALITHILA - université de Lille 3

et « Textes et Cultures » - université d'Artois

France

LE CONTE FACTEUR D'INTERCULTURALITE

Résumé

Le conte est, selon notre perspective d'analyse, un champ d'investigation vaste où le dialogue intertextuel et transculturel est non seulement explicite, visible mais tient de l'essence même du texte et lui est consubstantiel. De ce fait, tout acte de transfert le concernant, qu'il soit interne à une même aire linguistique et culturelle ou externe, devient acte de réécriture, et s'accompagne de nombreux métamorphismes tant sur le plan structurel que sémantique. La mise en contact d'un pluralisme linguistique et culturel crée une diversité de processus d'appropriation et de reconfiguration allant de l'emprunt, de la convocation à l'adaptation ou à la conversion de motifs, ou de cellules complètes afin de conformer le récit transféré, réécrit aux bienséances locales et à l'univers axiologique du nouveau destinataire. Le conte, de nature mouvante et ductile, apparaît comme un lieu privilégié de l'interaction entre les cultures ou subcultures en présence, soulignant soit leur proximité à travers des similitudes motifémiques et symboliques, soit leur éloignement, leur étrangeté, dus aux écarts et aux incompatibilités discursives. Le conte se construit et se renouvelle ainsi dans un constant mouvement de va-et-vient entre identité et altérité.

Mots-clefs : conte – interculturalité – transculturalité – oralure – oraliture - emprunt.

TALE, A FACTOR OF INTERCULTURAL ACTIONS

Abstract

The tale is, according to our prospect of analysis, a wide field of investigation in which the intertextual and transcultural dialogue is not only explicit, visible, but gets it from the very essence of the text which is consubstantial. On that account, any action of transfer concerning it, either internal to an identical linguistic region or external, becomes an action of rewriting, accompanied with numerous metamorphisms, on both structural and semantic schemes. Putting in contact a linguistic pluralism and a cultural one engenders a diversity of methods of appropriation and of reconfiguration, going from borrowing, calling for adaptation or conversion of "motifs"(stereotypes episodes), or of entire units in order to conform the

transferred and rewritten story(narrative) to the local proprieties and to the need or the new recipient's axiology. The "tale", of a shifty and ductile nature, appears as a privileged place of interaction between the present cultures or subcultures, underlining either their proximity through symbolic similitudes and similitudes of meaning ("motifémique"), or their distance, their strangeness due to the gaps and the discursive incompatibilities. Thus, the "tales" is built and is renewed in a steady backward and forward motion between identity and otherness.

Key words : tale - intercultural actions - transcultural actions - borrowing - oralure - oraliture.

* **Bohra CHARNAY**, docteur en études littéraires françaises, titulaire d'une thèse de doctorat intitulée : *Les réécritures contiques: de l'intertextualité à l'interculturalité*, dirigée par Francis Marcoin. Professeur de Lettres Modernes à l'Université d'Artois, IUT de Lens, chargée de cours en littérature de jeunesse à l'Université Charles de Gaulle Lille 3 (licence 3 et master Métiers de la littérature de jeunesse). Membre de l'équipe d'accueil 4028 « Textes et cultures », centre Robinson (Axe : « Littératures et cultures de l'enfance ») membre associé de l'équipe d'accueil ALITHILA de Lille 3. Membre du REARE (Réseau Euro Africain de Recherche sur l'Épopée). Membre de l'AFRELOCE (Association française de recherche sur les livres et objets culturels de l'enfance). Co-auteur avec Thierry Charnay du livre : *Contes merveilleux de Tunisie*, Maisonneuve et Larose, Paris 1996.

- Domaines de recherche:

La littérature orale et les cultures de l'enfance : spécificités, transmission, transposition, transmédiatisation. Le conte oral traditionnel et ses réécritures intertextuelles et transculturelles. La littérature d'enfance et de jeunesse dans l'univers occidental et maghrébin.

Approche anthropologique de la littérature orale et plus particulièrement du conte. L'intertextualité et l'interculturalité dans les productions littéraires pour l'enfance et la jeunesse. La polyphonie et le dialogisme intertextuel et interdiscursif dans les productions culturelles orales et/ ou littéraires. Analyse de l'image et écritures multimédia.

** **Thierry CHARNAY**, Enseignant chercheur MCF, Université Charles de Gaulle, Lille 3, spécialité Linguistique-Sémiotique-Anthropologie. Unité de recherche ALITHILA

- Axes de recherche

La stéréotypie discursive et anthropologique (les motifs). Les narrations : analyse des ethnotextes des aires indoeuropéennes et méditerranéennes (structures narratives et sémantiques, approche anthropologique des traditions populaires dont les contes et chansons). Sémiotique narrative et discursive. Linguistique textuelle. La transtextualité. Analyse iconique.

LE CONTE FACTEUR D'INTERCULTURALITE

Dans le cadre de nos recherches sur la littérature orale et ses diverses reconfigurations interdiscursives et transmédiatiques, nous nous sommes intéressés à la question fondamentale de l'interaction intertextuelle et transculturelle des productions issues d'espaces linguistiques et géographiques divers. Nous avons, ainsi étudié le transfert de certaines formes culturelles (contes, chansons, légendes, mythes) à l'intérieur d'une même culture en examinant particulièrement les modalités de textualisation et les métamorphoses générés puis, nous avons étendu notre champ d'investigation à des espaces autres : africain d'un côté et amérindien de l'autre où il nous a été possible d'analyser des processus de sélection, d'adaptation à l'œuvre dans la réappropriation de la culture d'autrui. Nous avons également cherché à explorer les nouvelles significances des textes transférés et leur impact sur l'univers sémantique et axiologique des cultures d'accueil.

Au cours de notre exploration de corpus diversifiés, nous avons constaté que les similitudes et les différences structurelles ou motifémiques des récits sont définitoires de la culture examinée et en soulignent les traits distinctifs dans un mouvement de va-et-vient entre identité et altérité. Ainsi, avons-nous rencontré des motifs empruntés aux cycles de Jean de l'ours chez les Amérindiens, des cellules des Fées ou de Cendrillon en Afrique de l'Ouest. Nous avons décelé un triporteur dans la peau de Mquidech ou Hadidouane ou encore du Père Chkonker en Afrique du Nord et nous avons reconnu un Petit Chaperon rouge sous les traits de Aïcha dans le conte kabyle ou de Leïla dans le conte tunisien...Mais ces figures archétypales familières sont reprises transformées, adaptées, elles sont porteuses d'un nouveau discours, chargées d'une nouvelle signification. Dans les textes reconstitués se conjoignent des voix multiples, celle de l'auteur originel, celle du traducteur et celle de l'illustrateur, leur dialogue est constant : parfois complémentaire et enrichissant parfois tendu et conflictuel lorsqu'une des voix domine. Véritables palimpsestes, ces nouvelles productions sont polyphoniques et fondamentalement pluriculturelles.

L'approche interculturelle pose donc l'interaction comme fondamentale, de ce fait tout contact entre deux pratiques culturelles différentes, entre deux produits culturels différents suppose une modification réciproque, des emprunts dans un

sens comme dans l'autre avec une capacité de renouvellement non négligeable. Les récits passent d'une culture à l'autre en subissant des transformations nécessaires à leur adaptation puis adoption dans la culture d'accueil. Le meilleur exemple en est sans nul doute celui des *Mille et une nuits* qu'Antoine Galland met en français selon les règles et normes d'écriture de ce tout début du XVIII^e siècle, respectant les règles de bienséance de ce côté-ci de la Méditerranée, adaptant le récit oriental selon les désirs occidentaux qui projettent leur propre vision fantasmagique du monde arabe et de ses mœurs. Le succès fut immédiat et conséquent, ce qui montre du côté de la réception une disposition si ce n'est d'abord, une pré-disposition à ce genre de récit, une disponibilité à l'accepter, même et surtout si le texte est fortement revu et corrigé, due à la vogue de l'orientalisme déjà bien en place sous Louis XIV avec les « turqueries ».

Les transferts des récits d'une culture à l'autre peuvent également s'opérer par l'intermédiaire des contacts entre les populations, notamment les voyageurs ou les colonisateurs (depuis l'époque romaine jusqu'à nos jours). Lévi-Strauss cite le cas des contes français qui ont transformé les récits des Indiens avec toutes les conversions et substitutions possibles propres à leur culture pour y intégrer les éléments étrangers. Ces analogies entre les récits du Nouveau et de l'Ancien Monde relèveraient, en partie, très nettement d'emprunts effectués par les populations autochtones, mais en partie seulement, car d'autres ressemblances frappantes, selon Lévi-Strauss, ne relèveraient pas des contacts entre les cultures, mais d'une « coïncidence » dont les causes seraient soit la diffusion des récits « [...] en des temps archaïques où des échanges se produisaient dans le Nord entre les rives du Pacifique » (Claude Lévi-Strauss, 1991: p. 248), soit ces « [...] ressemblances seraient inévitables et même en un sens nécessaires [...] car il se pourrait qu'elles découlent des propriétés inhérentes à la pensée mythique, des contraintes qui limitent et orientent son pouvoir créateur » (p. 249). Ainsi pourrait-on tenter d'expliquer également les très nombreuses analogies entre les contes européens et les contes arabes maghrébins, puisque les contacts et les échanges sont bien plus aisés qu'avec le continent américain.

Une autre possibilité, dans le cadre de ce dialogisme intertextuel, est l'emprunt à des fins didactiques afin de faire découvrir à des élèves, par le biais d'un choix de textes d'autorité, ou considérés comme tels et jugés représentatifs, l'essentiel, ou le mieux appréhendable, de la culture source. Pour cela, il faut traduire le conte de Perrault, Grimm, Andersen, etc. notamment en arabe, avec des cas possibles d'inconvertibilité (de motifs par ex.) et de transformation

d'ordres divers ou d'autres de régénérescence pouvant produire des formes nouvelles compatibles.

Notre parcours d'analyse tentera de préciser ces métamorphoses en fonction des axes et des textes choisis. Notre démarche vise à montrer que le transfert du conte, quelles qu'en soient la typologie et les modalités, est un processus de création littéraire et de reconfiguration linguistique et culturelle mettant en dialogue des voix, des normes et des valeurs multiples et différentes de celles de l'énonciateur premier. Entre un texte de départ et celui d'arrivée existent des échanges, des transformations de l'un par l'autre passant ainsi par un intertexte, formes précaires, mouvantes qui ne seront stabilisées et validées que par la réception. Que cette réécriture fasse passer le conte de l'oral à l'écrit ou de l'écrit à un autre écrit, elle use de certains processus scripturaires qui restent, dans l'ensemble, inchangés car ce sont les outils de la reconfiguration textuelle et de l'action sur le lecteur.

Nous nous proposons ici d'étudier ces processus dans deux contextes géolinguistiques et culturels différents (amérindien et maghrébin) et de tester leur pertinence dans l'analyse d'un corpus transculturel complexe. Les concepts d'emprunts, de récits parallèles ainsi que ceux de surécriture, de captation et de subversion seront examinés dans l'optique d'une réappropriation de textes appartenant au patrimoine culturel immatériel.

RAPPORTS DE SIMILITUDE

Emprunts

Claude Lévi-Strauss relate que les conteurs de nombreuses tribus indiennes du Canada racontaient des histoires tirées du folklore français, notamment celles de « Petit Jean » et de « Jean de l'Ours », mais aussi « Les Princesses délivrées du monde souterrain » et « La bête à sept têtes ». Contes transmis fort probablement par les coureurs des bois (les trappeurs) au cours de veillées communes en « jargon chinook », langue formée de mots empruntés à une vingtaine de langues indiennes, qui servit aux communications intertribales et qu'adoptèrent les coureurs d'origine européenne ; ceux-ci vivaient de la chasse et du commerce des fourrures côtoyant ainsi les Indiens sur les mêmes territoires au point assez souvent de prendre une épouse indienne.

Comme l'écrit Lévi-Strauss : « *Entre les récits français et les leurs, les Indiens ont vite saisi les ressemblances, et ils ont incorporé maints incidents des premiers à leurs propres traditions* » (p. 243), car les emprunts ne sont pas dus au hasard mais à la nécessité, ils correspondent à une attente en creux, à un développement possible, à une version probable dans un cycle déjà riche mais dont certaines narrations exploratoires sont absentes, ils sont implicitement

déjà là. On comprend pourquoi le conte Jean de l'Ours qui relate l'enlèvement d'une jeune femme par un ours, la naissance puis la vie de cet enfant issu de cette union, élevé par l'animal et doté d'une force supérieure, soit un des récits favorisés des trappeurs transmis aux Indiens puis adopté par eux, d'autant qu'ils avaient déjà dans leurs contes un personnage nommé Snànaz, enfant volé ou trouvé puis élevé par le Hibou.

Mais l'emprunt n'en reste que rarement à un simple décalque, le récit est transformé, adapté au point de fournir une version nouvelle totalement originale et n'existant pas en Europe, c'est le cas des versions Thompson du Dénicheur dont le héros tient une attitude (le père défendant les femmes du héros contre les entreprises de ses propres frères) qu'on ne retrouve pas dans les versions françaises répertoriées du conte des Princesses délivrées du monde souterrain. Ainsi Lévi-Strauss conclut :

« Loin donc qu'un récit étranger soit passivement reçu, les auditeurs le modifient ou même le transforment pour l'adapter à leurs propres traditions. », et de poursuivre : « Parler d'emprunt serait trop simple. (...) Car l'emprunt peut remplir une fonction, suppléer au manque de quelque chose dont le besoin se faisait obscurément sentir. » (1991: 259)

Poursuivant son raisonnement, il en vient à mettre en doute la notion même d'emprunt dans la mesure où elle correspond à quelque chose de déjà existant mais sous un mode latent, virtuel. En effet, si « emprunter » c'est « prendre ailleurs et faire soi » (*Le Petit Robert*), ici la version nouvelle n'adopte que pour mieux révéler ce qui est déjà soi, le télescopage des cultures, la découverte saisissante de l'altérité permet des innovations identitaires, nous ne pouvons donc plus parler d'emprunt pur et simple.

Mais on peut se demander à quoi tient cette perméabilité des peuples indiens aux mythes et contes des autres cultures. Elle tiendrait aux rencontres intertribales nombreuses et aux fréquents déplacements migratoires qui contribuèrent aux échanges communicationnels, aux échanges de récits mythiques dans toute l'Amérique du Nord et du centre. En somme, ces peuples étaient déjà préparés à recevoir et à déceler chez l'autre ce qui chez soi préexistait, ils avaient ainsi développé une grande compétence interculturelle.

Récits parallèles

Dans le mythe du Dénicheur, Lévi-Strauss signale un épisode «*typique du cycle du passeur susceptible où le héros, pour obtenir d'un serpent ou d'un autre monstre aquatique qu'il le transporte, prend l'engagement de nourrir l'animal chaque fois que ses forces faiblissent* » (1991: 262) que l'on retrouve dans les contes européens également, mais aussi au Japon, en Inde, en

Indonésie, en Malaisie et dans le monde arabe et tout le bassin méditerranéen. Entendant le récit européen, les Indiens auraient reconnu le leur et l'auraient enrichi de nouvelles significations et de nouveaux possibles narratifs : il n'y aurait donc pas eu emprunt mais reconnaissance. L'histoire de Lynx relève également du plus authentique patrimoine amérindien, pourtant elle ressemble nettement à un récit connu dans toute l'Europe sous le nom de « Jean le Teigneux », mais l'hypothèse de l'emprunt n'est pas soutenable dans la mesure où il existait déjà une légende aztèque remontant aux Toltèques. Ces ressemblances ne sont pas des emprunts, mais sont dues à l'existence d'un fonds commun de récits ou de schèmes de récits antérieurs au peuplement de tous les continents, ce qui rejoint l'hypothèse de l'existence d'une langue mère commune à tous les humains.

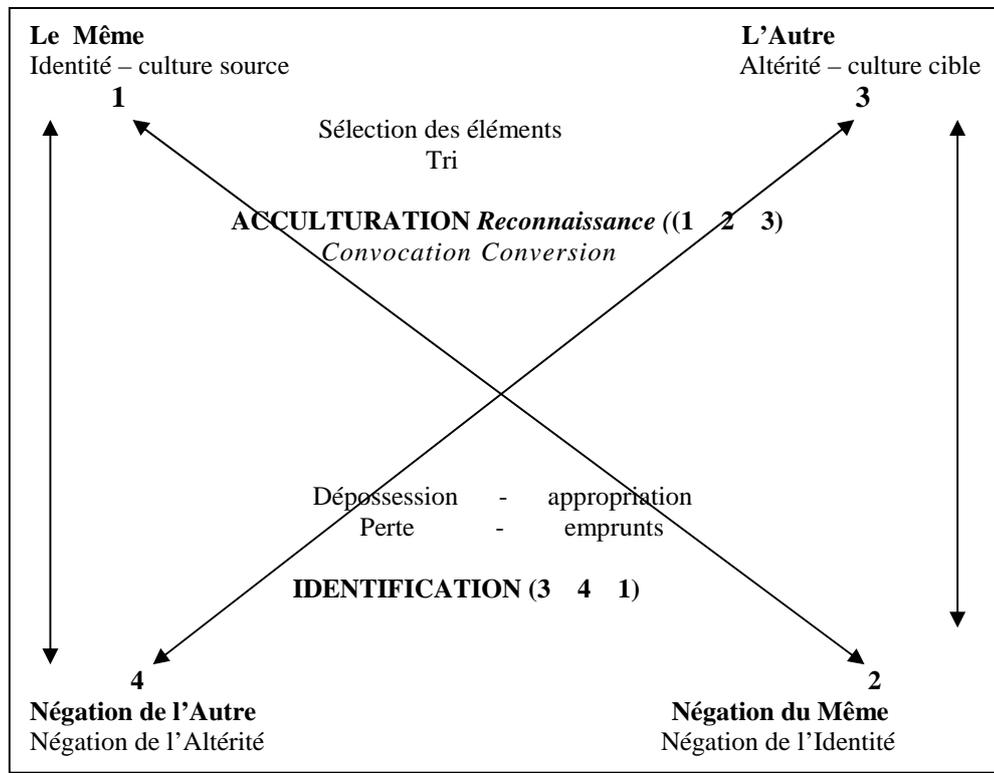
Nous pourrions évoquer également les récits du cycle de « l'enfant rusé et chétif qui triomphe d'un ogre ou d'une ogresse », dont Denise Paulme fait état dans *La mère dévorante* (1975 : 59 et suivantes), que l'on trouve en Afrique subsaharienne chez les Bété, les Dogon, les Khassonké, les Soninké, entre autres, or cet « Enfant du Mal » soudanais ne serait autre que le fameux Mquidech ou Hadidouane berbère ou le Petit Poucet français (si ce n'est Pouçot).

Nous sommes dans le même cas que précédemment : les analogies sont nombreuses et permettent la reconnaissance du type de récits mais les divergences sont tout aussi nombreuses, propres à chaque culture et génèrent des significations nouvelles en fonction des compatibilités culturelles, des relations familiales envisageables...

A l'inverse, il serait tout aussi intéressant de chercher à comprendre pourquoi tel type de contes n'est pas compatible avec telle culture, pourquoi il n'y a pas de transfert possible, comme c'est le cas de *Cendrillon en Afrique* selon le titre d'un livre posthume de Denise Paulme ; selon cette dernière, l'attitude de Cendrillon n'est pas compatible avec les missions de la femme africaine dans le foyer, beaucoup plus active, ne correspondant pas à la Cendrillon passive et résignée européenne et méditerranéenne, autrement dénommée et plus fréquemment « Chatte des cendres », à rattacher au même cycle de récits que le mythe de la déesse Hestia, alors que l'on trouvera en Afrique « Le Mari animal » et la « Belle et la Bête », et même « Les fées », mais dans des traitements très éloignés des récits européens.

Nous pouvons proposer un modèle des opérations transculturelles (et aussi bien de l'interculturalité) sous la forme d'un carré sémiotique (schéma de l'antonymie sémantico-logique par les axes des contraires et des

contradictoires) permettant de visualiser une classification sémantique élémentaire et les parcours possibles des sujets (leurs interactions). La transculturalité repose sur les relations d'identité et/ou d'altérité qui vont transformer les cultures en contact. Ce qui peut se représenter ainsi :



Enfin, nous avons bien des similitudes dans les deux cas de figures évoqués : avec contacts culturels et sans. Dans le premier cas, la « conversion » des éléments d'une culture à l'autre se fait par « convocation » : les conteurs de la culture d'accueil triant, sélectionnant, ne retenant que ce qui est déjà attendu donnant cette impression de déjà entendu. Le télescopage des cultures est ainsi lissé, les tensions sont apaisées dans la production des significations novatrices propres, conformes à la culture cible. Dans le second cas, si « convocation » il y a, elle se fait en puisant dans une tradition universelle qui remonte à la nuit des temps et dont le conteur n'a pas davantage conscience, mais en la réinventant pour la culture locale et selon ses normes.

LE CHEMINEMENT TRANSCULTUREL DU PETIT CHAPERON ROUGE

Reconfigurations intertextuelles et transculturelles

Cette convocation de la culture de l'autre quelle qu'en soit la forme, met souvent en marche un processus de « surenchère » par lequel elle tente de s'approprier des données culturelles différentes par tout un substrat moral ou idéologique. La « surenchère » est une figure de l'excès définissable comme une amplification de traits sélectionnés, variables selon les stratégies momentanées retenues, rendus excessivement visibles et perçus, reçus comme autant de signes de reconnaissance de soi à travers l'autre ou de l'autre par rapport à soi. Nous étudierons cet aspect de la transculturalité à travers le conte du *Petit Chaperon rouge* dans trois de ses textualisations :

- la première est celle de Charles Perrault qui reconfigure un récit oral traditionnel, puisé en partie dans une subculture paysanne et en partie dans un substrat culturel lettré alimenté par les sources antiques et classiques depuis Apulée jusqu'à Straparole et Basile. Son dialogue constant avec les textes et les voix antérieurs et contemporains lui a permis de créer un conte écrit, transformé selon les modalités de la translittération-acculturation et mettant en œuvre des processus scripturaires spécifiques tels que la surenchère.
- la seconde est celle de Taos Amrouche, seule occurrence du conte-type 333 dans l'aire culturelle maghrébine dont la forme est différente mais la structure identique,
- la troisième enfin concerne le transfert du texte écrit de Perrault, devenu référence – devenu texte d'autorité par son succès, sa pérennité, sa capacité à représenter le genre conte à lui seul – vers un milieu culturel différent, tunisien en l'occurrence, où il est adapté, traduit, réécrit et conçu comme une œuvre de la littérature enfantine ; une nouvelle reconfiguration transculturelle où les enjeux idéologiques et axiologiques sont autres et traduisent à la fois des écarts et des résurgences par rapport à la culture européenne.

De l'oral à l'écrit : la surenchère

Partant d'une tradition orale où le conte est transmissible de bouche à oreille, Charles Perrault s'est approprié huit récits en prose devenus des références du genre. Il les a modelés selon la norme scripturale de l'époque et conformément aux exigences d'un public mondain et cultivé. Grâce à la littérisation, il a fait passer le conte d'une subculture sans écriture, celle des paysans, des nourrices et des valets, celle des provinces non touchées par le français ou de façon très minime, à une subculture de l'écriture valorisée, littéraire, celle de la haute bourgeoisie et de la noblesse, celle de la cour, culture urbaine déjà, parisienne. Il a ainsi contribué à un mouvement littéraire

consacré au conte où ont émergé plusieurs figures féminines dont Mme d'Aulnoy, Melle l'Héritier, etc., mais desquelles il différait par la concision de son style et par le recours à certains procédés d'écriture spécifiques tel que celui de la surenchère. Dans sa reconfiguration du conte, Perrault a valorisé cette figure de l'excès, véhiculée par l'hyperbole, l'itérativité et qui s'accompagne systématiquement de son inverse, une figure du manque véhiculée par la censure, la litote, l'euphémisme, l'ellipse. D'où un processus d'acculturation du conte comprenant bien sa réinterprétation.

Cette appropriation – consistant en un dessaisissement, une dépossession, une perte identitaire suivie d'une prise de possession dans la distanciation et l'humour au point de devenir depuis le XIXe siècle le substitut identitaire de tout conte – met en place les deux processus complémentaires suivants :

- La convocation par la surenchère relative à l'oralité-ruralité du conte ;
- La conversion liée à la transcription littéraire (ou littérisante) soumise à une idiomaticité précise d'où la transformation du récit source par suppression ou par ajout de motifs narratifs.

Ces deux processus se conjuguent pour créer le texte perraldien à la fois proche et éloigné de la tradition, produit du dialogisme intertextuel et transculturel confrontant les cultures en présence.

Dans *Le Petit Chaperon Rouge*, l'itérativité, le vocabulaire volontairement archaïsant, les formules rimées et rythmées sont des signes irréfutables d'une surcharge voulue par l'auteur comme indice identitaire du texte source. « Sur-écriture » diront Lise Gauvin et Jeanne Demers car le conte écrit doit exhiber les signes qui le font appartenir au genre :

« Le conte écrit se trouve sur-écrit en ce sens qu'il multiplie, souvent jusqu'à l'exagération, les signaux syntaxiques, sémantiques ou verbaux qui le présentent comme conte ; sur-écrit encore et surtout puisqu'il dépend pour sa réussite d'une organisation aussi serrée que celle du poème. » (1982 : 7)

Perrault utilise ce procédé typique de la poétique des contes traditionnels qu'est l'itérativité puisque sur un récit court de trois pages, il répète onze fois « Petit Chaperon rouge », quatorze fois « Mère-grand » et douze fois « Loup », quand on connaît l'horreur de la répétition écrite à l'âge classique (et qui nous est restée), Perrault enfreint de nombreuses fois les canons de l'écriture du XVIIe siècle ; probablement pour se rapprocher du conte d'origine, pour y renvoyer dans un inlassable mouvement de l'oral à l'écrit et inversement, dans une oscillation qui fait du texte oral le texte d'autorité mais bientôt dépossédé de cette place par les contes-de-Perrault eux-

mêmes devenant à leur tour textes d'autorité sans cesse réécrits depuis le début du XIXe. Les traces ainsi laissées sont celles de l'« oralure », de l'origine orale du conte ; l'« oralure » est en somme constituée des marques de l'oralité dans un texte écrit de provenance orale pour renvoyer à son oralité originelle : résurgences inaliénables, inaltérables de la parole dite, de la vive voix parfois sous la forme élémentaire de mots patois maintenus dans les contes et chansons.

Mais le conte oral traditionnel est aussi une œuvre esthétique, qui se démarque du parler ordinaire, par sa construction, ses structures narratives, par les formules poétiques répétées à l'ouverture, à la clôture et dans le corps du texte même à des moments cruciaux de la narration, il relève de l'« oraliture », terme symétrique de celui de « littérature », dont l'origine n'est pas assurée. Certains l'attribuant à Paul Zumthor sans autre précision mais nous ne l'avons pas trouvé dans ses œuvres essentielles où il écrira beaucoup sur l'oralité, la performance, où il emploiera plutôt l'expression d'« Art oral » (*Introduction à la poésie orale*, 1983 : 53). D'autres, pour être rapide, relevant de la Littérature francophone et plus précisément créole, en donnent la paternité à Ernst Mirville (psychiatre et militant de la créolité), dans les années 1970, aux dires de Maximilien Laroche dans une conférence prononcée en novembre 2000, « De l'oraliture à la littérature » (Découvrir Haïti à travers ses écrivains), concept repris ensuite et diffusé par les mentors de la créolité : Patrick Chamoiseau, Raphaël Constant et Edouard Glissant. D'autres encore, comme Nicole Belmont, (*Poétique du conte*, 1999 : 56), l'attribuent à Philippe Gardy spécialiste des études occitanes pour un article paru dans le premier numéro de la *Revue des langues romanes* (« Montpellier-Clapas ou les plaisirs partagés de l'oraliture », 1985 : 73-91), la considérant comme une notion qui désigne le « *leurre que constitue l'écriture de l'oral* ».

Nous n'avons qu'une certitude, « oraliture » est construit sur « oral literature » par troncation puis assemblage composition, afin de remplacer la notion de « littérature orale » qui est un parfait et insupportable oxymoron, inventé par George Sand, et non par les folkloristes : ce n'est ni Paul Sébillot comme on le croit ordinairement (1881), ni François-Marie Luzel (1870). En effet, c'est George Sand, dans l'Avant-propos aux *Légendes rustiques* (1858), qui invente la notion de « Littérature orale » qu'elle cherchait :

« Il faudrait trouver un nom à ce poème sans nom de la fabulosité ou merveilleosité universelles dont les origines remontent à l'apparition de l'homme sur la terre, et dont les versions, multipliées à l'infini, sont l'expression de l'imagination poétique de tous les temps et de tous les peuples »,

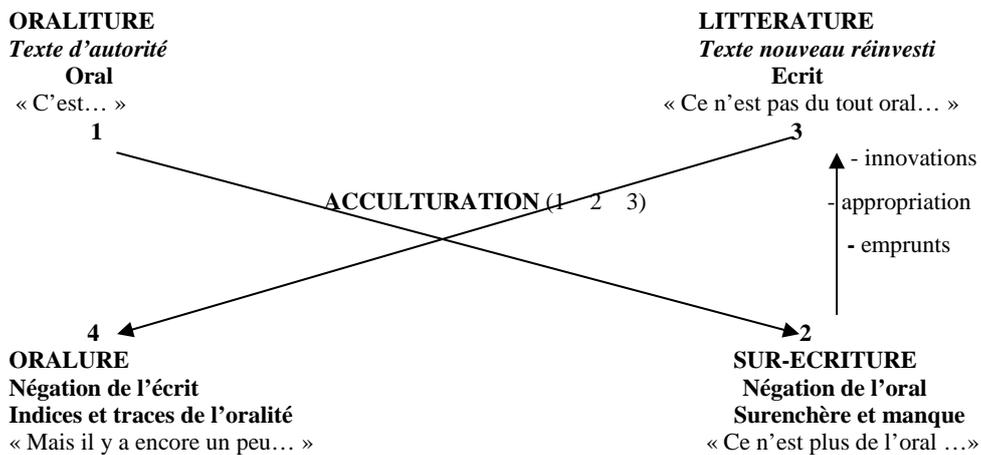
et elle ajoute en évoquant la variabilité des genres oraux que « *c'est le propre de la littérature orale que cette diversité* ». Relève donc de l'oralité toute œuvre composée esthétiquement et transmise verbalement : les contes, chansons, légendes, mythes, proverbes, etc.

Cependant, un autre terme est en concurrence avec ce dernier, celui d' « orature » que propose Claude Hagège dans *L'homme de paroles* (1985), nous citons :

« Le style oral est un véritable genre littéraire. Il s'agit d'une tradition culturelle qui paraît apporter une justification à la création d'un terme, orature, lequel deviendrait symétrique de celui d'écriture, entendue comme littérature [...]. » Le style oral serait d'ailleurs à distinguer du « style parlé », « désignant l'usage ordinaire, [...], qui est fait de la parole en situation d'interlocution. » (p.110)

Pourtant la paternité du terme ne revient pas à Claude Hagège puisque Rémy Dor écrit dix ans plus tôt un article intitulé : « Orature du Nord Est afghan » dans la revue *Turcica* (1976 : 87-116).

Nous pouvons représenter ainsi les rapports des textes oraux aux textes écrits :



Perrault reproduit également deux fois la séquence de l'ouverture de la maison de la mère-grand, quasiment mot pour mot, à ceci près que la seconde est un peu plus longue que la première et qu'elle inclut en incise une hésitation de l'enfant quand il entend la voix rauque du loup qui a oublié de la déguiser. Les deux séquences sont symétriques et fortement répétitives.

Répétition, certes, mais dans la différence avec un jeu d'expansion/réduction et de reprises.

Perrault a choisi, dans la tradition, la formule d'ouverture la plus brève, le fameux « *Il était une fois...* », la plus simple, la plus pauvre également, et l'a systématiquement utilisée, la typifiant, en faisant un stéréotype incontournable devenu actuellement l'ouverture de tout conte, devenu la marque de l'entrée dans le genre conte.

Mais c'est quand il en intercale une au milieu du récit : la célèbre : « *Tire la chevillette, la bobinette cherra* », que cela tient de la surenchère, de la fausse oralure, car un rapide coup d'œil au catalogue des contes français (Delarue, 1957 : 375-380), nous permet de constater que dans le *Petit Chaperon rouge* traditionnel oral, les formules à cet emplacement de la narration sont inexistantes.

Le vocabulaire de Perrault révèle une certaine ambiguïté due à son côté désuet, en tout cas, vieilli et décalé pour les gens de Lettres qui n'ont pas manqué de le relever. Ainsi du mot « chaperon » qui signifie selon le *Dictionnaire de l'Académie française* : « *Bande de velours, de satin, de camelot, que les filles qui n'estoient point Demoiselle, attachoient sur leur teste, il n'y a pas encore longtemps* » (1689). Il ne s'agit donc pas du fameux manteau à capuchon qui recouvre le Petit Chaperon rouge dans toutes les réécritures modernes depuis le XIXe, mais d'une coiffe en usage uniquement chez les filles qui n'étaient pas nobles.

La situation est complexe car Perrault produit une œuvre surchargée de traits archaïsants signes de leur origine orale, d'une culture différente, présentée comme arriérée et dévalorisée. En même temps, il tente de respecter les règles de la bienséance qu'il ne peut ici que transgresser, d'où les réticences du public lettré à l'égard de ses Contes et sa prudence à les reconnaître comme son œuvre. Il arrive alors que Perrault manque son public ciblé mais offusqué ; il trouvera son vrai public par l'intermédiaire des feuilles de colportage, plus encore au XIXe qu'au XVIIIe, où le lecteur populaire se retrouvera dans ces contes finalement écrits pour lui. Dans la différence temporelle, il suffira de supprimer les Moralités en vers qui seules pouvaient accrocher les lettrés mondains. Même la stigmatisation, dont la culture et la langue populaires font l'objet également chez Perrault, rejoindra le peuple qui a fini par intégrer que de toute façon il parlait mal et n'était pas cultivé.

Par ailleurs, l'acculturation du conte est aussi due à toutes les manipulations auxquelles se livre Perrault pour inventer son texte écrit ; entre suppression de scènes jugées tabou : le repas cannibale, le déshabillage et le remplacement de motifs traditionnels désémantisés (« les chemins des aiguilles et des épingles ») par d'autres, au point que se dessinent un nouveau texte et un nouveau genre littéraire.

Le cheminement du Petit Chaperon rouge se poursuit en passant par la Kabylie où il prend une forme très différente sous la plume de Taos Amrouche.

L'Entre deux

Proposition : Il nous semble nécessaire de remplacer la notion de « Conte-type » qui réduit l'ensemble des variations à une unité factice fabriquée, et ainsi appauvrit les contes, par celle de « Cycle de contes » : ensemble de récits existant dans un rapport de transformation les uns vis à vis des autres, et maintenant une proximité sémantique et structurelle entre eux, en d'autres termes, un rapport de similarité et d'analogie, mais aussi d'opposition. Un cycle de contes peut s'opposer à un autre cycle dans un rapport d'antonymie sémantique, explorant les axes des contraires et des contradictoires.

Marguerite Taos Amrouche, romancière francophone, donne dans son ouvrage *Le Grain magique* (1966, réédité en 1996), des contes, poèmes et proverbes de Kabylie. Les vingt trois contes ont été recueillis auprès de sa mère Marguerite Fadhma Aït Mansour, sans aucune autre précision ethnographique. Le récit *Le Chêne de l'ogre* (Amrouche : op.cit., 111-113) est le seul qui, à notre connaissance, puisse relever du cycle du *Petit Chaperon rouge*.

En effet, une petite fille se rend chaque jour chez son vieux grand-père (pour lui apporter à manger, entretenir sa maison, le distraire et prendre de ses nouvelles) habitant dans une maison « à l'autre bout du village » (op.cit., 111) ; pour entrer, elle prononce une formule magique chantonnée : « – *Ouvre-moi la porte, ô mon père Inoubba, ô mon père Inoubba !* », à laquelle le grand-père répond : « – *Fais sonner tes petits bracelets, ô Aïcha ma fille !* ».

Ces signes de reconnaissance effectués, la porte s'ouvre. Un ogre observe le manège et veut profiter de l'occasion pour dévorer les deux protagonistes. Il applique son plan, et après s'y être repris à plusieurs fois, finit par dévorer le vieil homme. La petite fille arrive mais elle est alertée par le sang de son aïeul qui coule sous la porte ; elle s'enfuit et alerte le village. L'ogre est brûlé vif par la collectivité.

Malgré les différences figuratives, ce récit appartient au même cycle que le *Petit Chaperon rouge*. Au niveau figuratif, un grand-père remplace la grand-mère ou mère du conte français, mais la relation de filiation est maintenue, non plus entre ascendants féminins mais entre ascendants féminin et masculin ; l'ogre remplace le loup : tous deux sont prédateurs, mangeurs de chair humaine et caractérisés par la glotonnerie, substitution que l'on retrouve très généralement dans les contes arabes comme dans celui de *La chèvre et des sept chevreaux* (c'est le cas de la version donnée par Praline Gay-Para dans ses contes du Liban) ; la formule de reconnaissance pour ouvrir la porte, sorte de

Sésame ouvre-toi, quoique différente dans la forme, joue le même rôle au même endroit de la narration et remplit donc la même fonction.

Au niveau des structures, nous avons bien le même mouvement : un prédateur veut dévorer une petite fille et son ascendant. Seules changent certaines séquences telle celle de la tâche à accomplir qui est régulière et non exceptionnelle comme chez Perrault (maladie de la grand-mère) ; il n'y a pas de rencontre dans la forêt entre héros et anti-héros, mais ce dernier, par hasard, découvre le manège de sa future proie (cette rencontre n'est pas non plus obligatoire dans les versions traditionnelles du *Petit Chaperon rouge*) ; l'Ogre ne réussit pas la première fois à pénétrer dans la maison de l'aïeul et doit utiliser des subterfuges (que l'on retrouve notamment dans le cycle de *La chèvre et les sept chevreaux*, ce qui en fait plutôt d'ailleurs une « cellule » en termes lévi-straussien, c'est-à-dire une séquence narrative complète migrante mais n'ayant pas d'autonomie) – on retrouve en quelque sorte Perrault avec la voix enrouée, enrhumée de la Mère-grand où le loup doit lui aussi « adoucir sa voix » – ; la petite fille arrive à la maison mais n'y entre pas et comprend ce qui s'est passé, elle échappe ainsi à l'Ogre et le fait punir : on retrouve certaines versions traditionnelles françaises où la fillette utilisant une contre-ruse échappe au loup qui, parfois, est tué.

En somme, un cycle de contes permet par ses versions ou « leçons » – par « leçon » terme utilisé au XIXe par les folkloristes et repris par Lévi-Strauss, nous désignons une version type – l'exploitation des possibles narratifs sans sortir du schéma de base : la petite fille peut être envoyée ou non par sa mère, elle rencontre ou non le prédateur, celui-ci se renseigne auprès d'elle ou l'épie pour savoir ce qu'elle va faire, il dévore la grand-mère (grand-père ou mère), la petite entre ou non dans la maison, le prédateur est ou non sanctionné.

Les différences ne sont pas négligeables. Si nous comparons avec le conte traditionnel français, la relation familiale entre l'enfant et son grand-père est celle, dans le conte kabyle, d'une aide régulière, pratiquement d'une servante ; le choix de l'ascendant masculin n'est pas vain, car on voit mal une femme, même âgée, se retrouver incapable de tenir sa maison. Le motif si important du choix des chemins est absent. Les motifs de la préparation puis de l'ingurgitation du repas cannibale sont absents également du fait d'une très forte prohibition culturelle et religieuse liée à la viande (crue ?) et au sang. Peut-être est-ce ce qui justifie l'expansion de la cellule de l'adoucissement de la voix, de la ruse. Cependant, le sang réapparaît, comme si ce motif primitif, archétypal, résistait à toutes les adaptations, par delà les cultures, lorsque la petite fille arrive chez son grand-père : « *Elle vint. Mais elle remarqua, dès qu'elle fut devant la masure, que du sang coulait sous la porte* » ; ce signe

n'est pas ambigu, ce qui en autorise une bonne interprétation de la part de l'enfant pour qui il est arrivé un malheur à son grand-père : « *Qu'est-il arrivé à mon grand-père ? Elle verrouilla la porte de l'extérieur et chantonna [...]* », empêchant ainsi toute sortie intempestive de l'intrus. Le second signe, est celui de la voix qui, lorsque l'Ogre doit répondre en donnant le mot de passe, ne change pas et reste « *fine et claire* ». Le doute ne peut plus subsister, l'enfant acquiert les compétences, les savoirs qui la rendent méfiante, contrairement au naïf Petit Chaperon rouge, ce qui la sauve.

La sanction finale que subit l'Ogre, détruit par le feu, est un motif systématique au Maghreb, et n'existe pas en France, elle s'applique aussi bien à l'ogresse :

« Dès que l'ogresse fut partie, la jeune fille sortit de sous la natte, alla derrière la porte creuser une fosse dans laquelle elle alluma un grand feu. Puis elle recouvrit le brasier avec une plaque de fer usée, poussa la porte sans la fermer complètement et retourna se cacher sous la natte. Un peu plus tard, elle entendit arriver les ogres tumultueux. La première arrivée fut l'ogresse qui poussa la porte avec ses fesses et tomba dans la fosse. Les autres suivirent, furent tous brûlés vifs et réduits en cendres. » (Ben Hassen, Charnay, 1997 : 95)

L'élimination de l'ogre par le feu est en expansion et constitue le dénouement du conte *Sept vierges dans une hutte* (CT 123). Souvent, les ogres et ogresses, au milieu du brasier, supplient le héros de les épargner en échange de tous leurs trésors, de leur or, en indiquant leur cachette ; évidemment, cela ne change rien à la détermination du héros qui s'empare des biens du malheureux ogre. Fins pathétiques de tous ces êtres anthropophages, souvent relégués dans le monde chthonien ou dans les forêts, quelques fois vivant au milieu du village, éliminés par la race qui leur succède, moins forte mais plus intelligente, plus rusée et tout aussi sans pitié, celle des humains.

Enfin, dans les versions françaises, figure toujours le dialogue au lit avec le loup y compris lorsque le Petit Chaperon rouge, par une contre-ruse réussit à s'enfuir, ce qui ne peut être le cas ici car l'enfant n'entre pas dans la maison de l'aïeul, a fortiori dans son lit, ne se posant pas la question de son prédateur qu'elle laisse résoudre par les adultes, la communauté villageoise solidaire.

Ainsi, les différences linguistiques et culturelles constatées dans le conte kabyle ne sont pas suffisantes, quoique significatives, pour qu'il n'entre pas dans le cycle du *Petit Chaperon rouge* tout en représentant une « leçon » à part entière. On se retrouve devant un cas embarrassant puisqu'il semble impossible de déterminer ce qui relève de l'emprunt et de l'adaptation, ce vers quoi l'on tendrait étant donné les attaches de Taos Amrouche avec la culture française

qu'elle connaissait parfaitement et sa qualité d'écrivain, étant donné également que cette leçon est la seule existante sous cette forme dans tout le Maghreb, à notre connaissance. La sélection des éléments culturels incorporables ou non se fait en fonction de critères de compatibilité ou d'incompatibilité avec la culture cible.

En somme, on pourrait, en étudiant de plus près la question, proposer un cycle de contes intégrant et le *Petit Chaperon rouge*, et *La chèvre et les sept chevreaux*, et *Sept vierges dans une hutte* (ou *L'histoire des sept sœurs* de Leo Frobenius), puisqu'ils disent tous fondamentalement le rapport à l'Autre dans sa menace cannibalique.

Comme l'écrit si bien Lévi-Strauss (op.cit.), dans *Histoire de Lynx* (260) : « Selon la perspective où l'on se place, le même motif apparaîtra comme un emprunt, ou comme un état d'une transformation qu'on aurait presque pu déduire a priori tant il respecte la logique interne de celle-ci ».

Mais qu'en est-il maintenant de ces emprunts et mutations quand le texte de Perrault franchit les limites géographiques de la culture occidentale pour se retrouver dans un univers culturel différent, celui de la Tunisie ?

Appropriation

Nous avons donc choisi d'analyser une version en arabe du *Petit Chaperon Rouge* réécrite par un lettré à partir du texte source de Charles Perrault combiné à celui de Grimm, et figurant dans une collection enfantine intitulée : « *Les meilleurs contes du monde* », publiée en Tunisie. Nous sommes d'emblée confrontés, par l'usage du superlatif, à un mode de fonctionnement privilégié : celui de la sélectivité. Selon M.J. Herskovits, ce principe important permet « [...] d'aider à saisir pourquoi les éléments d'une culture présentés à une autre sont acceptés ou refusés... » (*Les Bases de l'anthropologie culturelle*, 1967 : 231). Quels seront les critères de cette sélectivité au niveau des emprunts effectués par rapport aux textes sources et quelles transformations apportent-ils au texte réinvesti ?

Voici un résumé du conte tunisien :

Une petite fille, belle et intelligente, vit avec sa mère dans la campagne voisine d'un beau village ; elle est d'une extrême docilité si bien que sa mère l'aime profondément. Sa grand-mère lui voue un amour excessif et, pour son anniversaire, lui confectionne un chapeau en soie rouge ; la petite ne le quitte plus que pour dormir et depuis, on la surnomme : « *Celle au chapeau rouge* ». Un jour, sa mère lui demande de rendre visite à sa grand-mère malade et de lui porter un gâteau et un pot de beurre en lui recommandant de revenir avant le coucher du soleil. En traversant la forêt, elle rencontre le loup mais la présence des bûcherons

la rassure. Le loup lui propose une course pour voir qui arrivera le premier chez la grand-mère, il lui indique le chemin le plus long et suit lui-même le plus court. Il arrive chez l'aïeule, la trompe sur son identité en modifiant sa voix et la dévore. Ensuite il prend place dans son lit en se cachant bien sous les couvertures. La petite fille arrive à son tour et, obéissant à la voix de celui qu'elle prend pour sa grand-mère, se rapproche du lit pour la voir et se renseigner sur sa santé. Horrifiée par ce qu'elle découvre et à deux pas d'être elle-même dévorée par le prédateur, elle est sauvée par un chasseur qui l'a suivie et qui tire un coup de feu sur le loup. Le chasseur la ramène ensuite chez elle, la mère le remercie d'avoir sauvé sa petite fille mais manifeste une grande affliction pour la mort atroce de sa propre mère. Le conte se termine sur deux promesses : celle de la mère qui ne laissera plus sa fille partir seule, celle de la fille qui jure de suivre tous les conseils de sa mère, de ne plus se laisser détourner de son chemin et surtout de ne plus adresser la parole à un étranger.

Le titre, « Celle au chapeau rouge », fait problème car il est difficile et rare de nommer quelqu'un par un de ses attributs en particulier vestimentaire, excepté par dérision. La tradition admet que l'on surnomme une personne en faisant appel à sa fonction politique, sociale, ou familiale : « Emir des croyants » pour désigner le Calife Omar Ibn El Khattab ; « Cheikh des arabes » pour s'adresser à un chef de tribu ou un simple notable, « Emir des poètes » pour Abou El Kacem Echabi ; on peut également désigner une personne par un adjectif qualificatif : « le sincère, (Essadek), le loyal (El Amine) qualificatifs du prophète lui-même. Dans les contes, cette procédure va jusqu'à déterminer les personnages par le nom de la mère, son statut matrimonial : « fils de la veuve », voire son ethnie ou sa race « fils de la négresse ».

Vient ensuite le terme de « chaperon » : comment traduire, comment pouvoir convoquer un vêtement, en l'occurrence une coiffe, une bande d'étoffe autour de la tête, déjà démodé au temps de Perrault, transformé au XIX^{ème} siècle en manteau à capuchon, et qui ne correspond à aucune représentation dans l'imaginaire tunisien ? On a affaire, en français, à une série de glissements sémantiques dus à l'origine commune de chaperon et de cape : le mot « chape », de l'étymon latin « cappa » : capuchon. De plus, si à l'époque de Perrault, le chaperon pouvait pour les nobles et les bourgeois lettrés connoter l'archaïsme et la ruralité, il ne le pouvait un siècle plus tard qu'au prix d'une re-sémantisation en représentant le manteau à capuche typique du peuple et du petit berger. Comment rendre également le jeu de mots ironique de Perrault sur « Petit chaperon », construit par opposition à l'expression du XVII^e « Grand chaperon » qui signifiait la personne de confiance accompagnant une jeune

filles lors d'une sortie pour la surveiller et la protéger ? Les deux « chaperons » ayant comme sémème commun la « protection » rendait le jeu de mots possible afin de connoter le manque de protection de la fillette si mal chaperonnée.

L'énonciateur tente de l'inscrire dans la tradition par respect du texte source, mais cette tentative de réappropriation est vaine car rien dans la tradition vestimentaire tunisienne ne peut correspondre à ce chaperon rouge. La coiffe en soie brodée de fil d'or et d'argent, ne peut le satisfaire pour deux raisons :

1- Elle est différente d'une région à l'autre, en choisir une aurait entraîné un ancrage référentiel qui aurait nui à la non-détermination spatiale du conte originel.

2- Son port est fortement codifié en fonction de l'âge, de l'origine sociale et des circonstances l'autorisant. Aucun enfant n'y a droit, encore moins en tant qu'accessoire quotidien banal.

L'auteur optera donc pour « *El Koubâa* » qui signifie « chapeau » probablement à cause de la proximité phonique trompeuse de chaperon et chapeau pour un énonciateur dont le français n'est pas la langue maternelle et qui, en plus, n'est pas censé connaître un usage aussi archaïque. Ainsi, perçu comme un diminutif de chapeau ou en tout cas de sens voisin – ce qui est vrai étymologiquement –, le chapeau a été choisi au détriment de la coiffe ou du voile comme nous l'avons vu dans une adaptation récente en provenance du Moyen Orient.

L'auteur a obéi à deux exigences :

- la fidélité à la culture du texte d'origine (c'est dans ces pays là qu'on met des chapeaux, donc trait culturel distinctif) et,

- l'adaptation au destinataire (le chapeau réfère à un objet connu du lecteur contemporain moyen et non le chaperon plus spécifique).

Fidélité renforcée d'ailleurs au niveau de l'image de la première de couverture parfaitement conforme à l'univers perraldien et aux diverses représentations du Petit Chaperon rouge, y compris dans la version publicitaire de Chanel N° 5 : la jeune fille porte une coiffe rouge lui couvrant la tête et retombant sur les épaules comme une sorte de cape. Se profile alors une inadéquation entre l'image et le titre traduit, puisque ce dernier donne littéralement : « *Celle au chapeau rouge* ». Ce choix préserve néanmoins, l'appartenance à l'univers culturel occidental mais n'épargne pas l'anachronisme lié à la substitution du chapeau à la coiffe, accessoire désuet et régional.

Le récit commence par une indication spatiale situant les faits dans la campagne indéfinie, voisine d'un beau village, lui-même indéfini : « *Dans la campagne voisine d'un beau village, vivait une femme respectable avec sa petite fille qui, en plus d'une beauté envoûtante, était dotée d'une grande*

intelligence ». Pas d'enfermement spatial mais un choix lexical renvoyant à un contexte géographique à la fois indéterminé et déterminé (les campagnes boisées sont rares et ne se trouvent qu'au nord de la Tunisie, seul lieu où avait existé le loup), permettant au lecteur tunisien de situer de façon globale les faits. On note l'absence de formule d'ouverture, de clôture également, au profit d'un faux ancrage référentiel, jeu sur l'ambiguïté caractéristique de ce type de fiction à la fois proche et éloignée de l'énonciataire.

Le personnage principal, le Petit Chaperon rouge, est présenté, comme chez Perrault, par une accumulation de traits caractéristiques, mais ici encore le principe de sélection en a privilégié quelques-uns par rapport à d'autres. A la « *beauté envoûtante* » l'auteur a éprouvé le besoin de rajouter « *une grande intelligence* » répondant inconsciemment à un critère esthétique convenu celui de la vanité, du danger d'une trop grande beauté sans intelligence : il devance ainsi l'attente de son lectorat, oubliant que ce trait dénature totalement le personnage de Perrault caractérisé par la naïveté et l'innocence, l'incapacité à interpréter les signes. Un troisième trait, purement culturel, voire moral, inexistant dans le texte source est celui de la docilité (elle n'est pas aussi forte dans les textes français) de la petite fille : « *La fillette grandit dans les bras de sa mère, docile et très obéissante, n'ayant jamais refusé un seul jour un seul de ses ordres, si bien qu'elle en était fort aimée* ». Insistance marquée, à la limite de l'exagération par la répétition de la négation absolue, par le déterminant indéfini ne laissant aucune place au doute : l'obéissance totale et aveugle est hissée au rang de la valeur morale absolue, celle qui fait d'une fille un être aimable, c'est pourquoi l'auteur emploie la consécutive à deux reprises faisant découler inéluctablement l'amour de la mère, la passion inégalée et inégalable de la grand-mère, de la docilité de la petite fille et de son obéissance. Trait culturel, certes, mais également position idéologique valorisant la soumission comme caractéristique essentielle de la femme, comme valeur suprême qu'il faut développer dès l'enfance. Attitude profitant à l'homme en priorité car c'est lui le symbole de l'autorité dans cette société, contradiction car il est absent du récit sauf à la fin où il a le beau rôle avec l'image du chasseur-sauveur qui rétablit l'ordre et reconduit la petite chez sa mère. Alors que chez Perrault, l'amour immodéré de la mère et de l'aïeule, n'est guère justifié que par la beauté de l'enfant, ce qui la conduira à sa perte.

Une autre facette de la reconfiguration du récit de Perrault concerne l'expansion de la séquence justifiant le nom de la petite fille. La causalité est déterminée par la survalorisation des liens affectifs, familiaux, intergénérationnels, encore au fondement de la société tunisienne. Un long paragraphe relate les circonstances qui ont fait naître ce surnom : un jour,

impatiente de la voir et de lui témoigner la passion excessive qu'elle lui voue, la grand-mère surprend sa petite fille par un cadeau pour son anniversaire : un chapeau, en soie rouge, qu'elle a confectionné elle-même, preuve tangible de cet amour : « *La petite fille fut ravie du cadeau et ne le quitta plus que pour se coucher au point que sa famille, ses proches et tous ceux de son clan l'appelèrent : " celle au chapeau rouge" »*. Alors que dans le conte français elle est donnée à voir à tous, bénéficiant ainsi d'un pouvoir de séduction. Suit encore un passage où continue la mise en place de ces valeurs familiales par la nécessité de la visite obligatoire à l'aïeule malade.

La rencontre avec le loup se déroule comme chez Perrault avec maintien des deux chemins à suivre, mais l'énonciateur insiste sur le caractère séducteur du loup : « *Il (le loup) poursuivit sa conversation avec elle, cherchant à la séduire et à lui faire croire qu'il était son ami, pour la tranquilliser et lui ôter toute méfiance »*. Le prédateur met en place une véritable stratégie de séduction fondée sur la tromperie. Il apparaît ainsi ce qu'il n'est pas et offre à la petite fille une fausse image de lui-même selon laquelle il obéit aux mêmes valeurs filiales : respect de l'ascendant et compassion pour le malade, ce qui a pour objectif d'endormir sa méfiance et d'effacer sa peur. Le discours est fortement orienté et le traducteur ne manque pas d'intervenir par des commentaires dévoilant sa subjectivité et son implication totale dans le narré ; par exemple, après avoir fourni la réponse à la question du loup concernant le lieu de résidence de la grand-mère, l'énonciateur dit : « *Le loup fut ravi de cette réponse – la petite fille ne comprit pas qu'il cachait quelque chose – »* ; plus loin l'adjectif « *traître* » attribué au loup, renforce cette prise de position fortement moralisatrice où il prend parti pour la petite fille, docile et obéissante.

Dans cette séquence, manque la flânerie de la petite fille qui, dans le texte d'autorité, distraite de son chemin initial, court après les papillons, cueille des fleurs et ramasse des noisettes ; si chez Perrault et chez Grimm, il y avait déjà abandon, du fait de la désémantisation, du motif « *des chemins des épingles et des aiguilles* » et si ces derniers en ont créé d'autres en accord avec les exigences de leurs publics mondain et bourgeois, l'énonciateur tunisien a totalement effacé ce détail par déperdition totale de sens pour lui. Ainsi, le parcours de la petite fille est maintenu mais ne correspond plus à aucune initiation.

Chez la grand-mère se déroule, en plus réduit, la scène de la dévoration – les raisons de l'acte étant supprimées – avec encore une fois, le commentaire de l'auteur (métalepse selon Genette) dénigrant le loup, sa voracité, sa méchanceté et son absence de compassion pour la vieille grand-mère maigre et malade,

parti pris encore une fois ambigu car le loup y apparaît comme devant posséder ces sentiments humains qui auraient fait de lui autre chose que cet être fourbe et ce prédateur féroce ; nous sommes ici davantage du côté de la moralité de Perrault où il est clairement énoncé que le loup n'en est pas un : une autre manière d'adhérer au texte d'origine par le procédé de la sur-écriture mais aussi une façon d'intégrer ce récit d'importation en le truffant de propos moralisateurs.

La séquence finale surprend par la résurgence de certains éléments :

– La dramatisation extrême de la réaction de la petite fille face à l'étrangeté de la grand-mère :

« Poussée par son impatience de voir sa grand-mère, la petite fille accourut vers la voix, souleva la couverture, et vit apparaître soudain un visage étrange, répugnant, auquel elle n'était pas habituée, elle s'écria horrifiée : " –Malheur à moi ! Que vois-je ? Est-ce celle-là ma grand-mère ? Est-ce toi grand-mère ? Pourquoi te vois-je aujourd'hui différente des autres fois ? Pourquoi ces longs bras démesurés et couverts de poils épais ? Tu as vraiment une étrange apparence et je suis malheureuse de te voir ainsi". »

Horreur et rejet total de l'altérité sont poussés à leur point culminant, frisant l'exagération burlesque qui devrait fonctionner comme un avertissement, un signe, une interdiction d'approcher de tout ce qui est différent, tout ce qui est autre.

– L'apparition d'un détail physique lié au poil que Perrault a pris soin de supprimer, est tout au moins problématique compte tenu du contexte culturel, mais il nous semble que cette pilosité est à interpréter uniquement comme un signe d'étrangeté, d'horreur, de sauvagerie peut-être sans aucune connotation sexuelle, d'abord parce qu'elle est limitée aux bras et non au reste du corps, en plus parce qu'elle est associée, de manière insistante, à l'aspect effrayant, méconnaissable de la grand-mère. L'ensemble de la scène dialoguée est marqué par l'hyperbole, un des procédés de la sur-écriture ; les réponses du loup, la voix qu'il prend pour répondre aux interrogations inquiètes de la petite fille, voix caractérisée, au début simplement par sa fausseté : « *le loup lui répondit imitant la voix rauque de la grand-mère* » ; cette voix devient manifestement le lieu d'un jeu théâtral grotesque poussant jusqu'à la farce l'imitation de la grand-mère : « *Le loup lui répondit d'une voix tremblotante, enrouée : " – Ma chérie... ces bras, je les ai voulus ainsi pour mieux t'envelopper plus chaleureusement, pour être plus affectueuse et plus tendre quand je t'enlace..."* ».

Nous sommes en présence d'une écriture de l'excès, de l'abus de signes qui traduit la filiation par rapport à Perrault et s'en détache pour marquer d'un caractère moral et local certains traits typiques du récit.

– La résurgence du sang, comme chez Taos Amrouche, effacé par Perrault, est tout aussi surprenante vu la somme d'interdits qui l'entoure, qui en fait une souillure, une impureté à bannir totalement. Or malgré tout, le sang est présent et, comme une continuation de l'hyperbole, il est employé au pluriel : « *Il (le loup) s'apprêta à lui sauter dessus quand un coup de feu inattendu l'étendit raide mort se débattant dans ses sangs* ». Le sang du prédateur coule, non celui de la victime : vision manichéenne quand on s'adresse à un jeune public avec une intention éducative explicite ou pudeur face au sang de l'ancêtre. Le résultat au niveau de l'écriture est identique et conduit à une moralité élémentaire: le méchant, le menteur, le traître finit toujours par être sanctionné. Cette fin heureuse est, en partie, un emprunt aux Grimm chez qui le chasseur ouvre le ventre du loup, sauve la grand-mère et le Petit Chaperon rouge, remplit le ventre du loup avec des pierres et le laisse se noyer. Ici, par contre, la grand-mère ne ressuscite pas, mais l'ordre est rétabli par un être masculin doté de caractères positifs : la force, la sécurité, la protection et la serviabilité ; par opposition au loup, version négative de ce masculin pluriel, à facettes multiples dont il faut absolument se méfier, par opposition également à la mère, ascendant féminin à l'origine du désordre, de la faillite du système de protection. Au-delà d'un rapport solidaire à l'autre, l'intervention du chasseur est à considérer comme un acte réparateur, restaurateur de l'ordre, un ordre conçu par le masculin dominant. Par ailleurs, la présence du chasseur à la fin du narré est synonyme de la réparation du manque, du vide laissé par l'absence du père.

Cette transposition du *Petit Chaperon rouge* dans un univers culturel différent lui confère une signification nouvelle où transparaissent des valeurs propres à la culture de l'énonciateur telles que compassion et soutien pour les parents et les ancêtres, obéissance et soumission à l'autorité d'où qu'elle vienne et en particulier celle des proches. Cependant, malgré une reconnaissance de l'autorité du texte source, une fidélité totale lui était impossible étant donné que l'énonciateur opérait une sélection dans un contenu à transmettre et l'interprétait selon ses propres critères culturels.

Il en ressort un conte nouveau, privé d'une partie des significations attribuées par Perrault, mais réinterprété grâce à des significations nouvelles, un conte transculturel certes mais acculturé qui n'informe pas fidèlement de la culture de l'Autre, si tel était l'objectif de départ du traducteur, il est biaisé par la nécessité d'adapter des traits culturels non transposables et/ou

incompréhensibles d'un jeune public, par la surécriture, surenchère moralisatrice, et par l'inconsciente adaptation à sa propre culture.

Pour conclure, nous avons observé rapidement deux types différents de transfert de contes (nous mettons de côté le cas de Taos Amrouche dont nous n'arrivons pas à déterminer la part des emprunts s'il y en a) : l'un relève d'une translation migratoire intraculturelle, d'une subculture à l'autre, de la culture populaire rurale analphabète et orale à celle de l'élite lettrée urbaine et écrite de Perrault, puis à celle de la culture populaire écrite devenue d'oralité secondaire par survalorisation de l'écrit, processus de double acculturation ou d'acculturation par ricochets, passage du dominé au dominant puis au dominé. L'autre relève de la migration d'une culture source vers une autre culture cible différente, relevant toutes deux de la civilisation méditerranéenne, sur un pied d'égalité, extraculturelle, où se manifeste encore un processus d'acculturation par l'adaptation, l'acclimatation des valeurs, mais aussi leur abandon et leur remplacement rejoignant le rôle pédagogique des moralités de Perrault, non prises en compte. Dans les deux cas, le principe de sélection, effectuant le tri des éléments culturels en fonction de leur compatibilité ou non avec la culture d'accueil, est prioritairement sollicité.

Dans le premier cas, la convocation des éléments empruntés puis leur conversion bien que consistant essentiellement en une opération de dénigrement constitue malgré tout un nouveau genre littéraire, tandis que dans le second cas la convocation des éléments devrait suffire puisqu'il s'agit de traduire et d'informer à partir d'un texte d'autorité d'une autre aire culturelle mais il advient une conversion pour rendre le texte conforme, adéquat aux attentes du public ; il y a donc également manipulation des éléments culturels premiers pour produire de nouvelles significations.

A chaque fois, le texte d'autorité n'est pas transmis à l'identique, des écarts mesurent la différence entre les deux ; écart entre le conte source français et le conte cible tunisien, écart entre le conte traditionnel et le conte lettré de Perrault, cependant, l'écart est minime lors du retour des contes de Perrault dans la sphère populaire car il se fait par l'intermédiaire de la lecture : il ne manque guère que les Moralités surajoutées par Perrault pour justifier son intérêt pour l'adaptation de l'oraliture, ce qui est tout de même une forme de reconnaissance, mais n'apporte rien à la narration car relevant du plan de l'énonciation. A chaque fois, nous constatons que le jeu de l'identité et de l'altérité construit une nouvelle identité, soit du texte (cas tunisien) soit d'une subculture qui finit par adopter l'altérité constitutive d'une identité nouvelle qui lui avait été dérobée. Et nous finissons cette brève exploration sur les propos de Claude-Lévi Strauss (1952) : « *Il y a simultanément à l'œuvre, dans les*

sociétés humaines, des forces travaillant dans des directions opposées : les unes tendant au maintien et même à l'accentuation des particularismes; les autres agissant dans le sens de la convergence et de l'affinité » (p. 15).

BIBLIOGRAPHIE

- ABDALLAH-PRETCEILLE Martine, *L'Education interculturelle*, PUF, Que sais-je?, 1999.
- AMROUCHE Taos, *Le Grain magique*, La Découverte, Maspéro, 1966, rééd.1996.
- BELMONTNicole, *Poétique du conte, essai sur le conte de tradition orale*, Gallimard, 1999.
- BEN HASSEN Bochra, CHARNAY Thierry, *Contes merveilleux de Tunisie*, Maisonneuve et Larose-Cérès, 1997, rééd. 2003.
- BONTE P., IZARD M., *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, PUF, 1991.
- CAMILLERI Carmel, *L'identité*, Editions Sciences Humaines, 1998.
- CHERIF Abdeljabbar, EL KATEB Moncef, *Le Petit Chaperon rouge*, Editions La colombe, Tunis, 1999.
- CLANET Claude, *L'interculturel. Introduction aux approches interculturelles en éducation et en sciences humaines*, Presses Universitaires de Toulouse le Mirail, 1990.
- DELARUE Paul, *Le conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outre-mer, tome I: Contes merveilleux*, Erasme, 1957.
- DEMERS Jeanne, GAUVIN Lise, « Frontières du conte écrit, quelques loups-garous québécois », in *Littérature* n°45, Larousse, 1982, pp. 5-23.
- Dictionnaire de l'Académie française*, 1689.
- GERAUD-LESERVOISIER-POTTIER, *Les notions clés de l'ethnologie*, Armand Colin Cursus, 1998.
- GHASARIAN Christian, « La Réunion : acculturation, créolisation et réinventions culturelles », in *Ethnologie française*, XXXII, 2002, 4, PUF, pp 663-673.
- GRIMM Jacob et Wilhelm, *Les Contes*, trad. Armel Guerne, Flammarion, 1967 (1812).
- HAGEGE Claude, *L'homme de paroles*, Fayard, Folio Essais, 1985.
- HERSKOVITS Melville Jean, *Les Bases de l'anthropologie culturelle*, Maspéro, 1967.

LEVI-STRAUSS Claude, *Race et histoire*, Denoël Folio Essais, 1952.

Histoire de Lynx, Plon, 1991.

LUZEL, François-Marie, *Contes du boulanger*, P.U.R. Terre de Brume, 1995.

PAULME Denise, *La mère dévorante*, Gallimard Tel, 1976.

Cendrillon en Afrique, Galaade éditions, 2007.

PELEN Jean-Noël, *Le Conte populaire en Cévennes*, Payot et Rivages, 1994.

PERRAULT Charles, *Contes*, textes établis et présentés par Soriano Marc, Flammarion, 1989.

SAND George, *Légendes rustiques*, (1858) Christian Pirot, réédition 2004.