

LA PAROLE ENIGMATIQUE DANS LES CONTES MAGHREBINS

ZINEB ALI-BENALI, Université Paris 8, Paris, France

Dans les contes maghrébins, des formules interviennent quelquefois, qui rompent l'enchaînement des événements et la narration. Un personnage dit quelque chose que ses interlocuteurs et l'auditeur du conte ne comprennent pas. Sa parole circule et arrive à son destinataire qui seul peut la décoder. Cette formule fonctionne comme un corps étranger au corps du conte. Est-ce un ralentissement du cours des événements ? Est-ce un « chiffre », c'est-à-dire un « ensemble de caractères d'écriture (lettres ou chiffres) représentant par convention secrète les lettres ou les groupes de lettres des mots d'une langue » (définition de *lexilogos.com*), que seuls certains initiés peuvent lire et comprendre ? Serait-ce une sorte de langage secret dans la langue du conte ?

La parole énoncée peut ressembler – et devenir par la suite quand elle se détache du conte et vit de façon autonome – un proverbe, un dicton, une allusion, une *ma'na*. Deux genres de questions se posent alors, celles qui concernent la relation de ce « dit » et du conte, d'une part, et celles qui concernent la parole elle-même, c'est-à-dire sa rhétorique, d'autre part.

André Jolles définit la forme simple comme un « geste verbal élémentaire », et il ajoute :

Je pense à ces formes qui ne sont saisies, ni par la stylistique, ni par la rhétorique, ni par la poétique, ni peut-être même par « l'écriture », qui n'en deviennent pas véritablement des œuvres quoiqu'elles fassent partie de l'art, qui ne constituent pas des poèmes bien qu'elle soient de la poésie, bref de ces formes qu'on appelle communément Légende, Geste, Mythe, Devinette, Locution, Cas, Mémorable, Conte ou Trait d'esprit. (Jolles, 1972 : 17).

Selon lui, ces formes brèves sont des réalisations, qui ne sont plus proprement linguistiques et pas encore tout à fait littéraires, d'une zone

d'activité où le langage, en travail sur lui-même, devient construction sans cesser d'être signe (Brémond, 1973).

Même si la notion de « disposition mentale déterminée », que Jolles situe à l'origine des formes simples reste très floue (Brémond), on peut retenir ce qu'il dit de la formation de ces formes : elles quittent « la diversité de l'être et de l'événement pour se cristalliser : le langage les prend dans son tourbillon, les choque, les malaxe et leur donne une forme nouvelle » (Jolles, 2011). Certaines définitions des formes qu'il nous semble retrouver dans les contes maghrébins peuvent nous intéresser ici, sans qu'il ne soit toujours possible d'établir une distinction entre elles dans un même « dit » au sens de « parole prononcée par quelqu'un, affirmation à valeur remarquable » ou de court récit au Moyen-Âge (*Trésor de la Langue Française*).

La Devinette fait du questionné un candidat à l'admission dans un cercle d'initiés ; la Locution (qui couvre ici le proverbe, la maxime, le dicton) découpe l'univers en une somme d'expériences de détail, additionnées hors du temps ; le Cas (cas de conscience, cas d'espèce) « se représente l'univers comme un objet qu'on peut évaluer et juger selon des normes » (Jolles : 143).

Les formes simples représentent, selon Jolles, une étape intermédiaire entre ce qui est de l'ordre du linguistique et relève de la réaction verbale ponctuelle à une situation, et ce qui sera de l'ordre du littéraire, caractérisé par un travail sur la langue et ses formes.

Alain Montandon, réfléchissant aux formes du microrécit, fait la distinction entre le court et le bref. Le court est relatif à ce qui est plus long, il est mesurable, alors que le bref appartient au champ notionnel du langage et la brièveté concerne un rapport interne à la parole. La forme brève relève donc d'une rhétorique, d'une stylistique et d'une poétique particulières. Elle hante un certain nombre de textes, plus ou moins longs ; bien entendu, les textes très courts induisent aussi quant à eux presque toujours une pratique de la brièveté, la forme lapidaire exigeant la concision. La taxinomie de ces formes brèves, dont un certain nombre a pu historiquement se constituer comme genre, est une tâche difficile tant la brièveté peut prendre des formes diverses, hétérogènes et nombreuses (Montandon, 2013).

On pourra donc considérer les formes simples ou brèves. Mais, les deux dénominations recouvrent-elles les mêmes réalisations langagières ou littéraires ? La question se pose comme relevant des

différentes formes d'analyse des textes mais n'est pas prioritaire ici. Ce qui va nous intéresser, en revanche, c'est la relation entre la parole, qui prend presque toujours la forme d'un énoncé émis par une instance repérable et destiné à ceux qui sont capables de le recevoir, c'est-à-dire de déchiffrer l'énigme qu'il porte, et le récit, qui déroule les événements, dit leur enchaînement et s'achemine vers une résolution du problème posé au début ou au cours de l'histoire.

Un autre questionnement sur la forme brève nous semble s'inscrire dans cette perspective. C'est celui d'Éric Tourrette qui travaille sur les moralistes du XVII^e siècle. Il a d'abord défini la forme brève par « un principe de *concision* (une parole interrompue) et un principe de *discontinuité* (une parole déviée) » (Tourrette, 2005). Puis il précise sa définition :

C'est, fondamentalement, la mise en œuvre d'une procédure, polymorphe mais cohérente, que nous appelons *l'effet de clôture* (...) Ce qui constitue pleinement la forme brève comme telle, c'est le soulignement conscient de ses limites, c'est la mise en scène de sa coupure essentielle, c'est l'autarcie qu'elle affiche. La forme brève – qu'il eût mieux valu, sans doute, nommer *forme coupée* – ne se contente pas de prendre fin : elle érige cette inéluctable retombée de la parole en spectacle permanent. Elle fait plus que conduire au silence : elle le désigne ostensiblement, en proclamant son statut de monade étroitement repliée sur elle-même et parfaitement détachée de tout entourage. La forme brève est cet étrange paradoxe : une parole qui, au moment même où elle s'élève, porte déjà en germe son propre amûissement. Elle en tire un caractère discrètement *tragique* – peu commenté jusque là, nous semble-t-il. De fait, si le tragique, c'est fondamentalement la certitude d'une mort, alors la certitude programmée, annoncée, balisée, d'un silence, c'est-à-dire de la mort d'une parole, en relève de plein droit, fût-ce au simple titre de métaphore.

Éric Tourrette travaille sur un genre précis de formes brèves : la morale. Les caractéristiques qu'il dégage peuvent-elles être reprises pour la parole énigmatique des contes maghrébins ? Nous pouvons

retenir la cohérence et la concision, le caractère polyforme (que l'on peut rapidement définir comme la somme de plusieurs formes pareilles), la clôture sur des limites. Il est aisé de retrouver ces traits pour les contes de notre corpus (Labidi, 2006). Une forme brève se caractérise également par son autonomie et certains dits des contes finissent par se détacher du texte-cadre pour devenir signifiants par eux-mêmes. Mais une forme brève se suffit-elle à elle-même ? Oui, quand elle est détachée du conte pour recevoir une vie autonome. Mais, quand elle est encore insérée dans le conte, elle entretient avec lui une relation complexe : elle permet de le déchiffrer et c'est lui qui lui donne son explicitation, comme nous le verrons dans « La fille du charbonnier » (Mammeri, 1996 : 25-42). Ainsi, le dit est formellement autonome mais solidaire du conte au plan de la « signification ». La clôture de la forme brève, ajoute Éric Tourrette, « forme coupée », lui confère une sorte de dramaturgie, celle de sa fin en tant que parole. C'est peut-être cette caractéristique qui est la plus intéressante : le parole énigmatique, dans sa concision et sa densité, déploie une tragédie, celle de sa fin. C'est ce qui se retrouve dans le conte « La fille du serpent » (Labidi, 2006). Le fils du prince cherche à entrer dans la chambre de son épouse. Il renonce et avoue son échec en épousant une seconde, puis une troisième et une quatrième épouse. Mais la quête est relancée, sans qu'il le sache vraiment. La parole énigmatique qui est l'objet magique, selon la nomenclature de Propp (1929) lui est révélée en rêve, alors qu'il a renoncé à la vie. Une fois cette parole proférée, le conte se clôt sur le couple « réel », les autres n'ayant été que des simulacres, des faux-semblants, voués à l'échec.

L'intelligence de la subalterne

La fille du charbonnier a été choisie comme épouse par le prince du pays, pour son intelligence. Il reconnaît en elle une semblable, mais à condition qu'elle ne le dépasse jamais dans ce domaine. Il envoie ses serviteurs lui apporter les présents de la corbeille de fiançailles. Il leur demande de faire attention aux faits et gestes d'Aïcha et de lui rapporter fidèlement ses paroles. Aïcha les reçoit en l'absence de ses parents. Elle leur dit que sa mère est allée « voir ce qu'elle n'a jamais vu » (Mammeri, 1996 : 28) et que son père « est allé mettre de l'eau dans l'eau » (*ibid.*). Puis elle partage un poulet : « Elle donne la tête

au père, à la mère le dos, à ses sœurs les ailes, à ses frères la poitrine et aux serviteurs du roi... les pattes. » (Mammeri, 1996 : 29).

Quand les serviteurs sont sur le point de repartir, Aïcha les charge de ce message pour le prince : « Il manque des étoiles au ciel, de l'eau à la mer et à la perdrix du duvet » (29). La jeune fille aurait dû garder le silence qui convient à sa situation de jeune fille demandée en mariage. Mais elle dit quelque chose que personne ne comprend. Elle a un geste énigmatique qui semble déroger aux règles de l'hospitalité qui veut qu'on offre les meilleurs morceaux aux invités, puis au chef de famille. La formule et le geste de la fille du charbonnier sont aberrants car ils s'écartent de la norme et de ce qui est attendu. On sait que le conte n'explique pas, ne justifie pas, qu'il ne se préoccupe pas de morale quand c'est une œuvre orale et collective qui n'a pas été contrainte par l'écrit et par les conventions sociales. Goethe avait remarqué que les contes des *Mille et Une Nuits* n'ont aucun but moral et ouvrent sur une liberté totale. On peut reprendre cette remarque pour de nombreux contes maghrébins.

Suspens du conte... Il ne se passe rien de notable, sinon de l'incompréhensible. Seule le prince sera en mesure de décoder les paroles et les gestes de la fille du charbonnier. Il va tenir le rôle d'initiateur pour ses serviteurs, lui pour qui ses paroles sont « claires » (30) : la mère est allée assister une femme, le père « est allé dévier l'eau de la rivière pour actionner l'eau de son moulin. L'eau, une fois sortie du moulin, retourne évidemment à la rivière. Le meunier a donc réintroduit de l'eau dans l'eau » (30). Pour ce qui est du partage du poulet, le roi explique :

C'est un poulet très bien partagé (...) Rien de plus facile (...) ? À son père la jeune fille a donné la tête, car il est la tête de la famille, à sa mère le dos car c'est sur elle que repose le poids de toute la maison, à ses frères la poitrine parce qu'ils en sont le rempart et les défenseurs, à ses sœurs les ailes car elles doivent un jour prendre mari et s'envoler, et à vous les pattes car sur vos pieds vous êtes allés jusqu'à elles et sur vos pieds vous deviez repartir.
(31)

Tout devient clair, comme le dit le roi ; tout devient évident. Les serviteurs et l'auditeur comprennent enfin ce que signifient les

agissements et les paroles d'Aïcha. Quant au dernier énoncé, il permet au roi de révéler le vol commis par les serviteurs :

En prélevant des émaux sur les bijoux de la jeune fille (...) vous avez enlevé à son ciel des étoiles. En prenant une partie des parfums, vous avez puisé de l'eau dans la mer. En vous appropriant des étoffes d'or et de soie, vous avez dénudé de duvet ma colombe. (31)

Les explicitations donnent une autre dimension du vol : il touche à l'équilibre du monde (le ciel, la mer) et touche aussi à la personne du seigneur. Ainsi, la relation entre la parole énigmatique (et le geste qui est raconté par les serviteurs) est d'explicitation. Son déchiffrement met fin à l'énigme et permet de comprendre le monde. Mais, plus encore, cette parole dit quelque chose du secret du monde. Cette dimension sera reprise dans le dernier exemple. On voit quelle place peut occuper la parole énigmatique dans l'économie générale du récit, mais aussi le rapport entre son énoncé et celui du conte en entier.

Se mettre au monde

Dans un autre conte, « Lazma » (Labidi, 2006 : 79-82), une jeune princesse, la dernière de sept filles, n'est pas prénommée par son père qui trouve que sa femme lui a donné trop de filles. « Nomme-toi comme tu veux », lui dit son père quand, devenue une belle jeune fille, elle lui demande son prénom. La Non-nommée ne choisit pas dans la nomenclature des noms connus, elle ne crée pas son nom selon les paradigmes habituels de l'onomastique. Elle décide de se nommer : « Besoin d'elle / Elle ne tend la main / Ni ne vend son honneur / Et personne ne se moque d'elle » (80). Pourquoi ce prénom, si inhabituel ? Le conte n'explique rien, immédiatement. La conteuse, quand elle se soumet et soumet son auditoire à la logique du conte, n'explique pas, ne justifie pas ; elle dit. Dans cette histoire, chaque fois, elle doit émettre la formule du nom en entier. Il lui faut se préparer, préparer son souffle. Elle suspend le mouvement du conte et le déroulement des événements. Sa vocalisation s'accompagne d'un élan du corps. La conteuse est comme un coureur de fond, qui s'élance et s'arrête, qui doit suspendre son élan. On touche ici à la rupture qu'introduit la parole énigmatique, à la fois dans l'énoncé et dans l'énonciation du conte. La conteuse est ainsi concernée, en tant que

corps énonçant. On est en présence d'une véritable théâtralité, d'une scénographie de la parole. Le curieux prénom relève d'une autre instance que le récit. La parole qui l'énonce est comme un nœud dans le fil du récit (pour filer la métaphore habituelle) : à la fois un moment où le récit bloque, mais aussi un moment où il se dynamise.

Cette assertion, qui peut sembler aberrante, sera reçue comme un défi par un jeune prince, qui va entreprendre de faire mentir le programme du prénom. Il va essayer de tromper Lazma par trois fois. Il se déguise en commerçant (quelqu'un qui fait circuler les biens et les paroles) et s'installe sous les fenêtres du palais de la jeune princesse. Il présente à la vue de la jeune fille une robe couleur soleil, puis une autre couleur temps et enfin une poule et ses poussins en or qui picorent des pièces précieuses. Lazma envoie sa servante pour acheter la robe couleur soleil. Le faux marchand lui fait dire qu'il lui offre la toilette contre la main montrée à la fenêtre. Lazma accepte. Pour la deuxième robe, il demande qu'elle lui montre sa chevelure. Il peut admirer les cheveux défaits. Avec la poule et ses poussins, il exige de passer la nuit avec la princesse. Il table sur la coquetterie des femmes. Avec le troisième présent, c'est toute la symbolique anti-féminine qui est réactivée. L'objet est comme un signe de tous les discours sur les femmes : une poule, une *djaja*, est l'animal sans jugement qui peut aller picorer n'importe où, n'importe quoi. On peut donc la rouler. Lazma accepte, mais à une condition : que tout se fasse dans le noir. Pourquoi ? Autre énigme. Est-ce pour signifier l'aveuglement du prince ? Il accepte, passe la nuit avec une femme et s'en va, fier comme un coq et, comme lui, prêt à chanter sa victoire. Mais il trouve dans une poche de ses vêtements ce mot : « la main : une carotte, la chevelure : celle d'une jeune fille juive et ta nuit avec une esclave¹ ».

Les différentes séquences déjà écoulées dans la narration sont ici non pas résumées mais ramassées en une formule parabolique. Le prince a été vaincu et c'est la formule ramassée qui le lui signifie. Il décide alors d'user de ses prérogatives d'homme : il fait demander la main de la princesse à un père qui n'a que faire des filles. La jeune

¹ Le conte dit qu'elle a une amie juive. On sait qu'au Maghreb les juives peuvent, dans les villes, sortir sans voile ou tête nue. Quant à l'esclave qui est mise dans le lit du prince sans que le conte fasse entendre une quelconque protestation, cela nous renseigne sur la condition des esclaves.

fille est emmenée en grande pompe dans la maison de son époux, en compagnie de ses servantes. Le jeune homme décide de faire entrer son esclave Messaoud dans la chambre nuptiale. La mariée et ses compagnes se saisissent de Messaoud, le ficèlent et le suspendent au plafond. Au bout d'un moment, le prince vient toquer à la porte : « Messaoud, Messaoud – Seigneur je suis noué » (en arabe : *Mess'oud, Mess'oud / Sidi rani marbout*) (81). La réponse de Messaoud est comprise différemment par le personnage et par l'auditeur. Nous savons, alors que le prince croit savoir et ne sait rien. Nous avons deux déchiffrements, deux décodages. Au bout de la septième nuit, le prince entre dans la chambre et voit son esclave ficelé au plafond.

Que retenir ? L'énoncé énigmatique, à la fois par sa forme (un prénom qui n'est pas habituel) et par sa signification (que veut-il dire ?), va être relayé par d'autres paroles énigmatiques : le texte dans la poche, puis la réponse de Messaoud, sept nuits de suite. Il est à la fois moteur du récit, car c'est lui qui le relance, et une sorte de trou noir de la signification.

Les deux énoncés courts sont en relation de complémentarité. Le prénom pose l'énigme, et le message écrit donne la clé de l'énigme et révèle au prince son aveuglement. Lazma éclairerait-elle symboliquement l'injustice faite aux femmes ? La parole énigmatique est la seule possibilité pour elle de se poser comme sujet pensant et agissant dans une société qui ne fait de place aux femmes que comme subalternes. C'est le père, qui veut ignorer sa fille, qui lui donne cette possibilité. Nommer c'est mettre au monde et Lazma se met elle-même au monde. Quant à la réponse réitérée de Messaoud, elle fonctionne sur le double sens de *marbout* ; l'auditeur sait, le conteur aussi ; seul le personnage ne sait pas. Le jeune homme doit ainsi accepter qu'il ne peut être le plus fort. C'est seulement alors que l'amour dans le couple devient possible. C'est la seule relation possible.

Celui qui sait et celui qui croit savoir

Dans « Du profit pour cent » (Labidi, 2006 : 21-26), un père remet à ses deux fils une somme d'argent et leur demande de partir en voyage pour faire du commerce. Le dégoûrdi suit le conseil paternel, achète de la marchandise qu'il revend plus loin, tandis que le simplet

dit qu'il attend son heure. Il entend un marchand ambulant crier : « Qui veut acheter du profit pour cent ? ». Le simplet remet à l'homme cent pièces d'or. Le marchand lui dit alors : « Au pays de la confiance ne sois jamais confiant. Là où il n'y a ni surveillant ni garde qui veille, attention. »

La formule contient une contradiction (autre forme de l'énigme) : entre « pays de la confiance » et « faire confiance ». Le jeune homme ne cherche pas à comprendre. Il poursuit son voyage en compagnie de son frère. Un soir, ils demandent l'hospitalité dans une riche maison en pleine forêt. Le soir, le Simplet ne s'endort pas et se promène dans la maison de son hôte, un homme très riche et âgé, marié à une femme beaucoup plus jeune que lui. Les serviteurs sont logés loin de la demeure du maître où pas même un chien ne veille. Le Simplet passe devant la chambre des époux : par la porte entr'ouverte, il voit la femme égorger son mari dans son sommeil. Il la voit cacher le couteau dans ses jupes. Puis, elle se met à crier pour alerter les serviteurs. Elle accuse les deux frères d'avoir assassiné son mari. Le jeune homme ne dit rien et attend l'arrivée des hommes d'armes qui viennent se saisir d'eux. Il s'adresse alors au chef et lui demande de faire fouiller les jupes de la femme. On trouve le couteau encore maculé de sang. Il révèle alors ce qu'il a vu. Bien sûr, la meurtrière est arrêtée et les frères peuvent poursuivre leur voyage.

Le jeune homme a su faire confiance en ne faisant pas confiance, là où il aurait pu dormir en toute confiance. Le conseil, payé cent pièces, vaut beaucoup plus, puisqu'il sauve deux vies. La parole énigmatique fonctionne comme une injonction incompréhensible. Le Simplet se comporte comme le novice qui fait confiance à celui qui l'initie. C'est une figure du père qui a voulu que ses fils se forment aux leçons du monde. Le commerce qu'il leur demande d'exercer n'est pas simple négoce de marchandises, il est aussi échange avec les hommes et enrichissement humain et culturel.

« Frappe / Et Il ouvrira la porte » (Rûmi)

Dans un autre conte, « La fille du serpent » (Labidi, 2006 : 65-77), la jeune fille, qui a échappé à l'ogresse qui a dévoré ses six sœurs qui n'ont pas respecté la recommandation du père parti effectuer le pèlerinage à la Mecque et qui ont ouvert la porte à la dévoreuse, est adoptée par un serpent. Elle est arrivée dans son palais et ses

magnifiques jardins en se jetant dans un trou qui s'est creusé devant elle. Elle épouse un prince. Son père adoptif lui donne un conseil : « N'ouvre pas ta porte à l'époux s'il ne dit ton véritable nom. » Comment le dirait-il s'il ne le connaît pas ? Plus encore, comment la jeune fille saura-t-elle que c'est son prénom ? Son prénom n'est jamais dit dans le conte. Elle est seulement désignée comme la fille du serpent. Là encore, le conte n'en dit rien. Le prince vient butter sur la porte close de celle qu'il a ramenée en grande pompe de la maison du serpent. Il finit par prendre une seconde épouse, qui essaie d'imiter la fille du serpent et meurt ; même chose pour la troisième, et encore pour la quatrième. À bout de désespoir, le prince se couche et demande qu'on l'enterre. Il s'endort et, dans la tombe, il entend une voix dire : « Soleil resplendit et Cœur s'est réjoui. » Il quitte la tombe et court à la porte de la fille du serpent. Il répète la formule et la porte s'ouvre enfin.

Ce dernier conte se clôt sur cette énigme qui n'est pas résolue. Sa formulation (sa forme sonore, phonique) est donnée, révélée dans le rêve au jeune prince qui est alors dans le renoncement total, puisqu'il renonce à la vie. C'est parce qu'il accepte de mourir à la vie du visible, de l'apparence, du *dhahir*, qu'il peut accéder à la vérité signalée par l'énigme. Mais accède-t-il au secret, au *bâtin* ? Le conte reste sibyllin. Est-ce audacieux de dire que nous sommes peut-être appelés à une interprétation soufie. On sait l'importance de la lumière dans l'itinéraire soufi : elle est guide, itinéraire donc, et la totalité vers laquelle on tend. L'ascèse soufie, concrète et spirituelle, est quête de savoir de soi et du monde, du monde comme soi et de soi comme monde. Le prince est pris dans une épiphanie dirait Meddeb (1914), une manifestation de ce qu'il cherche sans savoir qu'il le cherche. La mort qu'il accepte, qui n'est pas réelle mais vraie, ressemble à l'extase, à cet « état particulier dans lequel une personne, se trouvant comme transportée hors d'elle-même, est soustraite aux modalités du monde sensible en découvrant par une sorte d'illumination certaines révélations du monde intelligible, ou en participant à l'expérience d'une identification, d'une union avec une réalité transcendante, essentielle » (*Trésor de la Langue Française*). « Ô Jour, lève-toi ! / Fais resplendir ta Lumière. »

La réflexion à laquelle les études brachylogiques incitent permet de renouer avec la l'étude des contes du patrimoine maghrébin, contes

populaires, contes de haute culture, car un conte est un carrefour de cultures. Les convergences entre les contes sont évidentes, comme l'histoire de Cendrillon ou de la vache des orphelins. *Les Mille et Une Nuits* sont un concentré d'histoires venues de divers horizons culturels, de divers imaginaires. Ici, nous sommes en face de ce qu'on peut désigner comme des contes d'énigme, dans lesquels le quêtant – préférons ce terme à celui de héros – cherche et ne sait où, cherche et ne sait quoi. La parole énigmatique désigne le lieu, pas nécessairement situé dans l'espace, où se noue le récit qui peut bloquer ou se dynamiser ; le personnage et les auditeurs sont face à une question essentielle, confrontés à une incompréhension du monde, un trou noir dans le continu du monde.

Que retenir au terme de ce rapide parcours à approfondir ? Dans les contes maghrébins, la parole énigmatique occupe une place particulière dans l'économie du conte et dans son architecture, à la fois dans sa signifiante et dans son déroulement. Elle peut sembler hors du conte, échapper au conte ou menacer le récit. Pourquoi la fille du serpent refuse son mari alors qu'elle a accepté le mariage, qu'elle le lui a annoncé en parlant à son agneau ? Que signifie le conseil du père-serpent, par-delà la charge symbolique qui peut orienter vers une lecture freudienne² ? Elle ralentit le déchiffrement des faits et des gestes des personnages. Un jeune homme donne cent pièces d'or pour quelques paroles peu claires... Pourquoi ? Avec la parole énigmatique se crée une attente et le « trou noir » qui peut désigner le lieu de l'inquiétude et de la quête. L'exigence de la fille du serpent peut sembler être le caprice d'une jeune mariée qui, sur les conseils de son père, veut éprouver son époux. Cela va peut-être plus loin.

² Il faut rappeler l'importance du serpent dans les symboliques méditerranéennes. Retenons ici l'ambivalence associée à la figure du reptile : le serpent est celui qui, dans la mue, meurt pour renaître plus fort, plus grand. Il est aussi associé à la vie et à la mort. Ainsi, dans plusieurs contes, le mauvais génie entré dans le corps d'une jeune fille a la forme d'une vipère. Dans un autre, des femmes jalouses font à leur jeune belle-sœur des œufs de serpent qui éclosent dans son ventre. Elles peuvent suggérer à leurs époux que la jeune fille est enceinte. Elle sera abandonnée dans la forêt et recueillie par un chasseur qui va l'épouser (Amrouche, « La princesse Soumicha », 65-75).

Frappe,
Et Il ouvrira la porte.
Évanouis-toi,
Et Il te fera briller comme le soleil.
Tombe,
Et Il t'élèvera aux cieux.
Deviens rien,
Et Il te transformera en tout ! (Rumi)

Lorsqu'on lit ces vers de Rumi, on peut émettre l'hypothèse qu'il s'agit d'autre chose. La fille du serpent amène son mari à mourir au monde des apparences pour renaître à celui de la vérité.

Zineb ALI-BENALI
Université Paris 8, Paris, France

BIBLIOGRAPHIE

- AMROUCHE, Taos, *Le grain magique*, Paris, La découverte, 1996 (première édition : Maspero, 1966).
- BENCHEIKH, Jamel-Eddine, *Les Mille et Une Nuits ou La parole prisonnière*, Paris, Gallimard, Collection Bibliothèque des Idées, 1988.
- BREMOND, Claude (1973) « André Jolles, Formes simples », in *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 28^e année, N. 5, 1973, pp. 1317-1319, consulté le 29 septembre 2015. http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1973_num_28_5_293423_t1_1317_0000_3
- JOLLES, André, *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972.
- LABIDI, Zineb, *Kan ya ma kan. L'Algérie des conteuses*, Constantine, Média-Plus, 2006.
- MEDDEB, Abdelwahab, *Portrait du poète en soufi*, Paris, Belin, coll. « L'Extrême contemporain », 2014.
- MAMMERI, Mouloud, *Contes berbères de Kabylie. Machaho ! Tellem ! Chaho !*, Paris, Pocket, 1996 (première édition : Bordas, 1980).
- MONTANDON, Alain, « Formes brèves et microrécits », in *Les Cahiers de Framespa*, n°14, 2013, mis en ligne le 26 juin 2013, consulté le 29 septembre 2015. URL : <http://framespa.revues.org/2481>.
- TOURRETTE, Éric, « Une écriture du discernement. Enquête sur les formes brèves de la description morale (1574-1701) », *L'information littéraire* 1/2005 (vol. n°57), p. 49-52, consulté le 29 septembre 2015. URL : www.cairn.info/revue-l-information-litteraire-2005-1-page-49.htm.